

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—
ГИТИС

театр

живопись

КИНО

музыка

3 • 2013

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,
В. М. Турчин (отв. секретарь)**

Перевод на английский
Ю. М. Авакова

В оформлении обложки использован эскиз художника Э. С. Кочергина
к спектаклю «Возвращение на круги своя» по пьесе И. П. Друцэ
и фото из архива семьи Равенских

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, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

Б. И. Равенских О СЕБЕ	9
Е. А. Дунаева САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ШАГИ ЖАНА-ЛУИ БАРРО НА ПУТИ СОЗДАНИЯ ТОТАЛЬНОГО ТЕАТРА. ЧЕРДАК АВГУСТИНОВ	20
В. Ю. Киселёв ПРИРОДНО-АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ И РАЗВИТИЕ ЗРЕЛИЩНОГО (СОБЫТИЙНОГО) ТУРИЗМА В РОССИИ	39
К. Н. Левшин АКТУАЛИЗАЦИЯ ШКОЛЫ В ЭСТЕТИКЕ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА	56
Норма Алисия де ла Торре ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ ХОСЕ ЛИМОНА КАК ОСНОВА ЕГО ТВОРЧЕСТВА	76

ЖИВОПИСЬ

Т. В. Портнова ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ М.ФОКИНА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.	99
--	----

КИНО

В. В. Марусенков

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ КОЛЛИЗИЙ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ОБРАЗАХ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ (на примере пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”» и одноименного фильма Элиа Казана)	113
---	-----

МУЗЫКА

Д. Р. Биккулова

И. М. ЛАПИЦКИЙ НА ПУТИ К СОЗДАНИЮ ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ	137
---	-----

А. Б. Тимашова

«ПРОРАСТАЮТ ЛИЦА...» Д. ШОСТАКОВИЧ «КАЗНЬ СТЕПАНА РАЗИНА»	150
--	-----

И. С. Захарбекова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР МОРИСА РАВЕЛЯ: «ВАЛЬС» И «БОЛЕРО»	160
--	-----

Russian University of Theatre Arts (GITIS)

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review
Established in 2008

THEATRE

B. Ravenskikh. ABOUT MYSELF	9
E. Dunaeva. THE INDEPENDENT UNDERTAKINGS OF JEAN-LOUIS BARRAULT: UNDERWAY TOWARDS THE “TOTAL THEATRE”. LE GRENIER DES GRANDS-AUGUSTINS	20
V. Kiselev. LANDSCAPE ARCHITECTURE AND ENTERTAINMENT TOURISM DEVELOPMENT IN RUSSIA	39
K. Levshin. ACTUALISATION OF BASIC TRAINING IN THE AESTHETICS OF POSTDRAMATIC THEATRE	56
Norma Alicia de la Torre CHOREOGRAPHIC INNOVATIONS INTRODUCED BY JOSÉ LIMÓN	76

FINE ARTS

T. Portnova. M. FOKIN IN THE CULTURAL CONTEXT OF LATE 19th – EARLY 20th CENTURY	99
---	----

CINEMA

V. Marusenkov. PECULIARITIES OF DRAMATIC COLLISIONS IN DERIVATIVE SCREENPLAY (Tennessee Williams, “A Streetcar Named Desire” and the film directed by Elia Kazan	113
--	-----

MUSIC

D. Bikkulova. I. LAPITSKY AND THE FOUNDATION OF THE THEATRE OF MUSICAL DRAMA	137
A. Timashova. «FACES SPROUT ...» D. SHOSTAKOVICH, «THE EXECUTION OF STEPAN RAZIN»	150
I. Zakharbekova. MAURICE RAVEL'S MUSICAL THEATRE: MECHANICAL DANCE IN «LA VALSE» AND «LE BOLÉRO»	160

■ *meamp*

Б. И. Равенских
Москва, Россия

О СЕБЕ*

Аннотация:

«О себе» — это размышления выдающегося театрального режисера Бориса Ивановича Равенских (1912—1980) о современном театре, диапазоне мышления актера и режиссера, о великих Станиславском, Вахтангове, Завадском, Охлопкове, о роли музыки в спектакле.

Это и воспоминания о детстве, о родителях, о поступлении и учебе в Ленинграде, об определившей творческую судьбу, встрече с Мейерхольдом. Б. И. Равенских с удовлетворением рассказывал об удивительных вечерах у Мейерхольда, где ему посчастливилось общаться с Шостаковичем, Прокофьевым, Кончаловским, Петровым-Водкиным и др.

Ключевые слова: музыка, спектакль, Станиславский, Вахтангов, Завадский, Охлопков, Мейерхольд.

B. Ravenskikh
Moscow, Russia

ABOUT MYSELF

Abstract:

“About myself” is a book by the outstanding theatre director Boris Ravenskikh in which he meditates upon the contemporary theatre, the range of actor’s and director’s thinking, the great Stanislavsky, Vakhtangov, Zavadsky, Okhlopkov, the role of music in a theatre piece.

The author reminisces about his childhood, his parents, the years of study in Leningrad and the fateful meeting with Meyerhold. Boris Ravenskikh describes wonderful evenings at Meyerhold’s where he had a chance to communicate with Shostakovich, Prokofiev, Konchalovsky, Petrov-Vodkin and others.

Key words: : music, a theatre piece, Stanislavsky, Vakhtangov, Zavadsky, Okhlopkov, Meyerhold’s.

*Режиссер Борис Равенских. М., 2012.

Когда думаю об истоках творчества в себе, в первую очередь возвращаюсь памятью к своим родителям.

Отец мой Иван Васильевич Ровенских родился в селе Юшково Курской губернии (ныне Белгородской области). Была ночь и сильный ветер. Внезапно случился пожар. А село располагалось густо, шло полосами — хуторами. В ту ночь выгорело почти все. Люди ушли в землянки. В глухую нищету. Как-то из Белгородского монастыря в село наведальась монахиня с гостинцами. Увидела десятилетнего мальчика (отца), который пел очень хорошо, и увела с собой. Однажды уже несколько лет спустя на Пасху в монастырь приехала проверка из Петербурга. Отцу, ставшему к этому времени певчим в хоре, велели запевать. Ревизор из Петербурга послушал, удивился и забрал отца с собой. В Петербурге отец посещал капеллу. А когда у него сложился баритон, получил приглашение в хор Мариинского театра, пел рядом с Шаляпиным. И одновременно — в хоре Елисеевской церкви, что на Большой Охте. Там, на Охте, он и познакомился с будущей своей женой, а моей матерью Александрой Епифаиловной Соловьевой, которая родила ему пятерых детей.

Мать была из мещанско-чиновничьей семьи, окончила гимназию, знала по-французски. И очень много читала. А главное, конечно, сколько помню себя, помню музыку, песню, обрядовое пение. Все это и впоследствии не забылось. Отозвалось «голосами» «Царя Федора Иоанновича».

Отцовское пение до сих пор звучит в ушах. И, думается, дело здесь не в романтике детских впечатлений. Отец действительно пел очень хорошо. В доме нашем долго хранилась желтая листовка-программка времен Гражданской войны, извещавшая о концерте красноармейского хора. На полях листовки было написано: «Лучше всех пел Иван Ровенских». И подпись — Луначарский.

После Гражданской войны отец перевез семью на родину, в Юшково, — там уже были домики. И вот, где бы мы ни жили потом, всегда помню на стене три портрета: Ленин, Толстой, Есенин (этот позже).

В селе отец занимался организацией молодежного хора. Хор этот впоследствии стал давать драматические спектакли, где мне иногда поручали маленькие роли. В школе-семилетке я сам пы-

тался режиссировать представления, за что и заслужил строчку в характеристике — «склонен к драматическому искусству».

Вспоминаю деревню и вижу перед собой гречишное поле. В засуху и в ливень. Зимой и летом. Поле... Как услышал впервые песню Френкеля «Русское поле» — это как будто про меня.

Возвращение в Ленинград, а именно там я и родился — в Петербурге. Ленинградский театральный техникум (ныне Институт театра, музыки и кинематографии). Держал на актерский факультет. Но — увы! — сказали, что не хватает общего образования, послали на вспомогательные курсы. Здесь я захватил немножко М. В. Соколовского с его ТРАМОм. А спустя два года получил рекомендацию на режиссерский факультет. Педагогами моими были В. Н. Соловьев, немножко Б. М. Сушкевич. Шли годы, напряженные, драматичные.

В Ленинград приехал Мейерхольд. Мы решили пригласить его на сдачу наших самостоятельных работ. Мейерхольд согласился. Я показывал «Кармен» Мериме, финальную сцену. Все работы Мейерхольд очень подробно анализировал, очень метко, даже жестоко. А в конце, когда я решил, что мою работу он попросту не заметил, вдруг сказал, показывая на меня: «Этого паренька я возьму с собой».

Шел 1934 год. Еще полгода оставалось до окончания курса, а я уже работал с Мейерхольдом на выпуске «Пиковой дамы» в МАЛЕГОТе. Помню, как репетировали сцену на балу. Герман весь в черном с головы до ног. Резко рванул ворот, и, словно пеной, брызнуло на грудь белье.

С 1935 года я сотрудник ГосТИМа. Мне дали жилье, зарплату, представили труппе. Мейерхольд сказал в качестве напутствия: «Труппа — болото. Выплывешь — станешь режиссером». А обратившись к актерам, добавил: «Кто обидит его, обидит меня». Отныне началось: «Доброе утро, Всеволод Эмильевич — спокойной ночи, Всеволод Эмильевич». Я готовил репетиции, иногда их начинал.

Но, кажется, главное впечатление тех лет — это вечера у Мейерхольда — обеды, ужины, тянувшиеся с восьми вечера до трех ночи. Кто здесь только не бывал! Пастернак, Шостакович, Прокофьев, Кончаловский, Петров-Водкин, Асеев, А. Толстой. Мейерхольд обожал дирижеров... Не знаю, где я рос больше —

на спектаклях и репетициях или на этих вечерах. Бучма, Мэй Ланьфан, Барбюс... Я не всегда понимал, о чем они говорили. Но видел, как это всех их взаимно обогащало.

Мейерхольд своих гостей обычно жадно расспрашивал обо всем, буквально вгрызался в них. Кажется, он брал от них пространство, свет, цвет (если это были художники). Очень любил разбирать, как написано то или иное произведение, та или иная вещь — он был великолепным стилистом. Брал и нечто повседневное — например, любил наблюдать, как Шостакович снимает и надевает пиджак.

Потом умел как-то все это претворить на репетиции, в своих спектаклях. И Шостаковича, который, сняв пиджак, играл на рояле. И Прокофьева, с его новым произведением. И Софроницкого, с его непременно Скрябиным. И Кончаловского... Часто кричал на репетициях что-нибудь в таком духе: «Это будет выстроено по Софроницкому, и спектакль будет ему посвящен!»

Выходя вечером на улицу, я каждый раз повторял одно и то же: «Боже, с кем я общаюсь». Иногда теперь хочется взять и поставить очень эстетский спектакль, который вобрал бы все эти впечатления юности, что-нибудь из поэзии начала века, чтобы сказали: «Да, он был в этом мире!»

Удивительные это были вечера. При этом всегда возникало ощущение, что все искусства словно подчинялись Мейерхольду за столом. Гости обычно очень прислушивались к хозяину, даже, можно сказать, слушались его. Ведь он знал все. Не пропускал ни одного вернисажа (у него была исключительная память на живопись). Брюсов, Блок, Есенин, Маяковский — цвет русской поэзии! — тоже так или иначе были связаны с Мейерхольдом, питали его воображение, шлифовали его вкус. Мейерхольд дружил с Соллертинским, Мокульским, Державиным, Гвоздевым. Стоило ему появиться в Ленинграде, как через час они были у него в гостинице. И меньше всего вокруг него было актеров. Приходили лишь Качалов, Яншин, Юрьев, Тиме, Вивьен, Вольф-Израэль. Больше всего он предпочитал общаться с актерами бывшего Александринского театра. А как он умел впитывать в себя впечатления! Как умел их впоследствии претворять сценически. На много голов в интеллектуальном, эстетическом,

мировоззренческом отношении он был выше своей труппы. Действительно лидер, вожак!

Сейчас я вспоминаю эти вечера и думаю, как страшно мы сегодня отделены друг от друга. Режиссеры не встречаются с драматургами, не говоря уж о пианистах, художниках, поэтах. И как мы страшно от этого теряем. Все взаимно теряем. Ибо на примере Мейерхольда и его друзей я видел, как можно обогащать, обжигать свою фантазию в таком общении.

Современным людям свойственно бояться двух вещей — молчания и откровенности. В нашей сегодняшней повседневной жизни принято много говорить и много жаловаться на непонимание собеседника. И, жалуясь, очень мало заботиться о том, чтобы прийти до сердца другого человека, чтобы он услышал и понял тебя.

Аналогичным пороком, на мой взгляд, страдает и современный театр. Сценография, свет, острые мизансценические решения, музыка — все это богатство сцены. Но порой всего этого так много в спектакле, что, как свежего глотка воздуха в душный вечер, начинаешь жаждать хоть минуты тишины, дабы осмыслить происходящее. Не мчаться, не спешить, поглощая в избытке поток эстетической информации, а остановиться и вслушаться в сокровенное, что объединяет актеров и зрителей в сотворчестве. Ведь театр и существует ради этих мгновений, когда между сценой и залом возникают токи взаимности — взаимного интереса, взаимного притяжения, взаимной потребности услышать и понять и, может быть, помочь друг другу. А иначе — одни играют, другие смотрят.. Поиграл, посмотрели, разошлись в разные стороны.

Современному театру явно недостает того эффекта, который возникает на симфоническом концерте, когда музыка объединяет и слушателей, и исполнителей в одном порыве. Именно там, на концерте, нет ничего лишнего, отвлекающего, а есть так необходимый современному человеку контакт — общая дума о том, как сложно жить в этом мире, оставаясь человеком, как каждого ожидает конец, и ради этой великой тайны жизни и смерти нельзя поступаться ничем, суетиться, размениваться на мелочи. Мне хотелось бы создать такой спектакль, чтобы он вызывал зрителя на откровенность о самом главном — о смысле, о сути жизни. Мне всегда хотелось добиться на сцене подобной музыкальности, подобной концертности звучания.

Музыка в каждом спектакле имеет для меня очень большое значение. Если спросят, кому бы я доверил рассказать о себе, я скажу — музыке. Когда звучит увертюра Свиридова к «Царю Федору», я знаю, что в ней есть все, что я хотел сказать своим спектаклем. Музыка — самое демократическое из искусств. Это то, что входит в каждого из нас, делает понятным, доступным одного человека другому, это гармония или дисгармония связей, составляющих структуру человеческого общества. Музыка — это не только собственно музыка, то есть звуки мелодии, то, что ухом воспринимается. Чеховская «Чайка» — музыка. Я мечтаю сделать спектакль без единого музыкального аккорда, который тем не менее был бы музыкален.

Я ненавижу разговорный театр. Мне скучно в павильоне, где сидят направо и налево артисты, ненавижу коробку. Видимо, это врожденное чувство. В детстве любил ходить с гармошкой по гречихе, по полям, освещенным солнцем, луной, — сколько здесь пищи истинно театральной для режиссера! И часто спрашивал Мейерхольда, почему он-то этого не видит, почему не создаст об этом спектакль, где природа была бы главным действующим лицом. Он отвечал, что не знает, как это показать на сцене: «Ведь написанная плохим художником тряпка тебя не удовлетворит. В природе все шумит, все звенит, а в театре эта звуковая жизнь умирает». Все эти годы в театре я стремился найти средства для того, чтобы отразить на сцене эту жизнь природы. Искал размаха, шири неба и земли.

Но сейчас, когда я думаю о том, какое искусство сегодня способно более всего взволновать зрителя, я мечтаю о маленьком театре, с труппой не более двадцати человек. Я вижу этот театр почти без художника, без яркого оформления. Считаю, что излишний свет, сценография, даже музыка (моя любимая музыка!) могут разрушить сценическое произведение, его душу. Мне же, наоборот, хочется ограничить себя, сосредоточиться, потому что то, о чем я думаю, — это серьезно.

Я мечтаю о блоковском спектакле, о пушкинском спектакле, о спектакле-концерте, который мог бы идти под музыку хорошего пианиста, в котором пластика работала бы наравне со словом. Я хочу ограничения, потому что болтливые (в широком смысле) спектакли никогда не могут быть философскими. Ведь

умному человеку всегда присуще более молчать, нежели говорить, ибо внутри у него происходят напряженнейшие процессы. Сделать зрителя участником этого процесса — моя задача как режиссера. Хочу, чтобы театр воспитывал в человеке самоуглубленность, а не разбросанность. Я боюсь художников, которые сами знают, что им удалось, а что нет. Каждый вечер приходят в театр зрители, и в каждом кресле идет суд надо мной, а кресел таких в театре 1600. Во время спектакля режиссер не выходит на сцену, он уже ничего не может переделать, дожать, довести. Мучительно, когда зрительный зал не понимает твой замысел. Мучительными, обидными для режиссера могут быть смех, аплодисменты, даже слезы зрителей, если они возникают не там, где предполагалось на репетиции, значит, твоя воля уперлась в тупик. А самое дорогое — это секунды такой сосредоточенности, когда кажется, что в зрительном зале и нет никого. Значит, перекинулся мостик со сцены в зрительный зал.

Мы устали от чрезмерно громкого, шумного, зрелищного, развлекающего театра: много впечатления — это значит, нет вообще впечатления. Нужна сосредоточенность, нужно ограничение, нужна емкость мысли.

Я не люблю, когда, посмотрев спектакль, говорят: «Боже, как все в нем хорошо». По-моему, это неправильно, неверно. Театр, как и любое искусство, нельзя воспринимать плоско — все на одном уровне, где нет ни вершин, ни низин. Нет, спектакль — это структура, это особая система, своего рода мироздание, отдельные элементы которого находятся между собой в сложной иерархической зависимости. Нарушение этой зависимости ведет к нарушению пропорций. Частности, пусть прекрасные, но частности, преобладавая, подавляют целое.

Сейчас много спорят о том, какое место в этой системе, именуемой театром или спектаклем, должно быть отведено режиссеру. Говорят о кризисе режиссерского театра. И я тоже думаю об этом. Действительно, в нашем театре налицо сегодня неумение режиссера работать с актерами, а также, смею утверждать, и с художником, и с композитором. Неумение выбрать пьесу, увлечь ею исполнителей. Хотя — должен оговориться — я не считаю литературу ведущей в театре. Литература — наш мощный союзник, но сама по себе она не продукт сцены. И все-таки,

разумеется, режиссеру нужно быть литературно образованным человеком. Именно умение мыслить широко и конкретно, умение нести мысли в театр, быть своеобразным генератором идей, увлекая, я бы даже сказал, немножко опьяняя ими актеров и зрителей — это, на мой взгляд, и составляет профессию режиссера. И все-таки говорить об исчерпанности режиссерского театра, его отмирании, по-моему, вообще неверно. В принципе.

Если мы возьмем историю советского сценического искусства, то окажется, что ни один актер, ни один драматург не создали театра. Его создавали только режиссеры. Станиславский, Немирович, Мейерхольд, Вахтангов, Дикий, Завадский, Охлопков, Р. Симонов... Не Качалов с Москвиным и не Толстой с Чеховым. А именно они — режиссеры...

Почему так? Не потому, конечно, что они были более одарены талантом, а потому, что они были одарены особым талантом — создавать театры. Каждому свое. Драматурги пишут пьесы, актеры играют. Но именно режиссеру приходит мысль, какую пьесу взять, какого художника пригласить. Эта мысль является не у директора театра, не у местного комитета, не у партийного бюро. Она рождается у режиссера. Мало того, именно режиссер подбирает сотрудников, которые будут обслуживать спектакль и в процессе его репетиций, и тогда, когда он будет готов. Режиссер — и никто иной — создает коллектив. Так что отказываться театру от режиссера равносильно отказу команды судна от капитана. Другое дело, что к деятелям этой профессии можно предъявить сегодня немало претензий. И прежде всего главный упрек в отсутствии профессионализма, в неумении работать, добиваясь чеканки пластики, жестов, мизансцен. Добиваясь выразительности и заразительности сценической мысли. Ведь пьеса — это только буквы, слова, фразы. А сцена — это живая плоть актера, движение, жизнь. Я предпочитаю режиссеров властных, которые умеют собрать в горсть все составляющие сценического зрелища. «Горсть» — здесь главное. Считаю, что режиссура — значит, говоря по-иному, фокусировка.

Сегодня же во многих спектаклях этой фокусировки не находишь. Все расплывается, такое тесто. А у большинства актеров наблюдаешь вообще отсутствие элементарного сценического мастерства. Актеры плохо двигаются, плохо говорят, совершенно утрачен секрет произнесения стихотворного текста: актер не

может выйти на авансцену и произнести прямо в зрительный зал стихотворный монолог, культура стиха забыта. Иные из режиссеров считают: «Ну, забыта и забыта, может, так и надо». А вспомните, что Пушкин говорил о музыке стиха, о рифме: «Сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным ударениям звуков; побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, соответствие свойственно уму человеческому. Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы...»

Зачем, почему? Да потому, что рифма — сама по себе есть осмысление, есть приведение в порядок разрозненных элементов реальности, упорядочение их в соответствии с высшей гармонией, с идеалом, — вот что говорит Пушкин. Уровень же владения словом, который существует в современном театре, таков, что слова как семечки лужаются — без мысли, без музыки, без содержания. И в этом вина режиссеров. Мы мало требуем.

Для меня актер — член, инструмент оркестра. Вместе с художником и композитором — это руки, щупальца режиссера. При этом роль актера в театре очень значительна. Но только мыслящего актера, с диапазоном мышления большим. Театр, ТВ, кино — все разные искусства. В чем-то кино и ТВ обогащают драматического актера, но и «забирают» его у театра, безумно выхолащивают его.

А самая главная задача режиссера — поднять и весь постановочный коллектив, и зрителя на очень большую духовную высоту, найти в спектакле емкие средства для выражения этой духовности. Такая работа требует кропотливого труда, требует сосредоточенности.

Сегодня же режиссеры мало заботятся о том, например, как ходят, двигаются, садятся, встают в их спектаклях актеры. Кажется, мелочь. Но скульптор эту мелочь — ракурс тела, поворот головы — ищет годами, а для нас это почему-то безразлично. Я глубоко страдаю, когда вижу, как в балете хороший балетмейстер лепит сцену по примеру скульптора, а у меня в драматическом спектакле актеры стоят как на вешалке. Случайные позы, необязательные жесты, неотработанная дикция, одним словом —

«грязь». А за этим случайность в содержании, приблизительность в мыслях и чувствах, какая-то разбросанность во всем.

Чем Мейерхольд выделялся среди актеров Московского Художественного театра? Он часто ходил с книгой стихов в руках, и это отличало его сценическое мышление.

Театр принадлежит миру искусства, и он должен использовать весь его богатый арсенал — опыт литературы, музыки, живописи, скульптуры. Сегодняшний театр должен расширять границы своего воздействия, смело обращаться к воображению зрителя, играть на всех струнах его фантазии. Вспомним романтиков, они считали, что воображение нравственно, что оно — лучший двигатель человеческого прогресса в области духа, в области гуманности. «Нам недостает творческой способности, чтобы воссоздать в воображении то, что мы знаем; нам недостает великодушия, чтобы осуществить то, что мы себе представляем; нам не хватает поэзии жизни; наши расчеты обогнали наши представления... Никогда так не нужна поэзия, как в те времена, когда из-за господства себялюбия и расчета количество материальных благ растет быстрее, чем способность освоить их согласно внутренним законам человеческой природы. В такие времена тело становится чересчур громоздким для оживляющего его духа», — говорил не кто иной, как Шелли, в 1821 году.

Я хочу внушить зрителю то, во что верю сам. И хочу сделать его таким же, как я — убежденным в том, в чем убежден я. Я хочу, чтобы он после моего спектакля долго ничего не мог смотреть, чтобы я долго в нем сидел...

«Закружило» меня еще в школе. Хотелось не играть, а помогать играть другим, организовывать театральное действие. Помогать настраиваться на сцену, на выход, сопереживать вместе с актерами. Стоя за кулисами и чувствуя свою сопричастность к тому, что происходит на сцене, я получал огромное наслаждение.

Я вышел из семьи, где в избе висели пять икон, внизу Пушкин, Толстой и Лермонтов. Приехал в Ленинград, трижды поступал в институт, дважды сорвался, в третий раз меня взяли на актерский факультет, и я с актера перешел на режиссера. Мейерхольд забрал меня с третьего курса. 1935, 1936, 1937, 1938-й я находился рядом с ним. Однажды он мне сказал: «Режиссер дол-

жен быть высокий, гибкий, обязан показать, как Пушкин танцует полонез».

В 57-м мы приехали в Брюссель. Высокий Охлопков шел по трапу, за ним Царев — седой красавец, следом самый высокий — Завадский, затем я. Что произошло? Все сказали: «Приехали три русских режиссера и с ними один охранник». Я спросил: «Как же это понимать?» Но печать буржуазная очень гибкая. Через два дня появилось опровержение, но я выше ростом от этого не стал.

Данные об авторе

Равенских Борис Иванович (1912—1980) — режиссер, народный артист СССР, профессор кафедры режиссуры драмы ГИТИСа.

Data about the author

Ravenskikh B. (1912—1980) — director, The People's Artist of the USSR, professor, Department of Directing of the Dramatic Theatre, GITIS.

Е. А. Дунаева

*Театральный институт им. Б. В. Шкурина,
Москва, Россия*

**САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ШАГИ ЖАНА-ЛУИ БАРРО
НА ПУТИ СОЗДАНИЯ ТОТАЛЬНОГО ТЕАТРА.
«ЧЕРДАК АВГУСТИНОВ»**

Аннотация:

Статья является фрагментом книги, исследующей пути развития режиссерского театра во Франции между двумя мировыми войнами. Центром данной работы оказывается только начинающий свою режиссерскую деятельность французский актер и режиссер Жан-Луи Барро, которого увлекла теория жестокого театра Антонена Арто и опыт репетиций с ним.

Ключевые слова: теория жестокого театра, А. Арто, Ж.-Л. Барро.

E. Dunaeva

*Boris Shchukin Theatre Institute
Moscow, Russia*

**THE INDEPENDENT UNDERTAKINGS
OF JEAN-LOUIS BARRAULT UNDERWAY TOWARDS
THE “TOTAL THEATRE”.
LE GRENIER DES GRANDS-AUGUSTINS**

Abstract:

The given article is an integral part of the book that purports to analyse the development trend of a stage director profession in the period between two world wars. The present writing centers around Jean Barrault, who at that time embarked upon a career as an actor and, more importantly, as a stage director, deeply inspired both by the theory of A. Artaud’s “theatre of cruelty” and the rehearsals made with him.

Key words: theatre of cruelty, théâtre de la cruauté, Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault.

Премьера «Вокруг матери» по роману У. Фолкнера оказалась не только «актом веры», как писал позже сам Барро: это был ре-

шающий поворот в его судьбе, за которым открывались новые встречи, новые друзья, новые возможности для реализации своей мечты. Барро буквально «растворился» в насыщенном идеями и событиями парижском воздухе тех лет.

После одного из спектаклей «Вокруг матери», его фантастического превращения в кентавра, прямо к нему за кулисы с поздравлениями пришли Жак Превер и Марк Аллегре. Марк Аллегре предложил ему сняться в картине «Прекрасные дни» с восходящими звездами мирового кино Симоной Симон и Жаном Полем Омоном. Барро входил в кинематограф. Именно так в 1935 году состоялась встреча будущего исполнителя главной роли и будущего сценариста фильма «Дети райка», который решением ЮНЕСКО в числе еще трех лент будет объявлен мировым достоянием культуры. Тогда, в 1935 году они только познакомились, дружба только завязывалась. В том же году придет всеобщее признание и к самому Преверу после выхода в свет фильма Жана Ренуара по его сценарию «Преступление господина Ланжа». Барро же только начинал свое восхождение к славе и был известен пока только среди «своих», среди артистического мира Парижа.

Дружба с Превером открывала перед Барро совершенно иные, новые горизонты, неизвестную ему ранее жизнь парижских интеллектуалов, в которой сам Превер в те годы занимал одно из важных мест.

Он был старше Барро на десять лет и строил свою жизнь, опираясь только на свои уже сформировавшиеся идеи, воплощающиеся в творчестве. Настоящий поэт, он проявлял последовательное и необычайно цельное отношение и к творчеству, и к жизни. Превер был хорошо известен в Париже ещё с 1932 года. Он писал скетчи и сценарии для группы «Октябрь», одной из трупп Федерации рабочего театра Франции. Местом своих встреч «банда Превера», как называли его обитатели Сан-Жермен-де-Пре, облюбовала кафе «Флора». Именно там в 1912 году Гийом Аполлинер основал журнал «Парижские вечера». Казалось, в этом месте «забил» источник левого течения в сюрреализме. Во «Флору» в тридцатые годы наведывались Поль Берже, Жорж Батай, Бретон, Поль Валери, Джойс, Арто, Жене. Неподалеку от этого кафе находился театр Вье-Коломбье, и во «Флоре» бывали артисты труппы вместе с Жуве и молодым Жаном Виларом.

Вокруг Превера в те годы сложилась группа молодых энтузиастов кино, юных поэтов, безгранично ему преданных. Анти-милитарист, антиклерикал, он всегда несколько дистанцировался от политических полюсов, которые оформлялись в те годы, но своих симпатий к левым не скрывал. Его окружение безоговорочно принимало его стиль жизни, его суждения. Жизнь «разыгрывалась» в стихах, вырастающих в короткие спектакли. «Почти каждый вечер на улице Дофин, где жил Превер, устраивались представления. Сцену и зрительный зал образовывали комната, часть коридора и начало лестницы. Зрители, если хотели, становились актерами, принимали участие в действии, импровизируя свои роли. В зависимости от нашего настроения эти скетчи длились час или два. Речи, всякий бессмысленный вздор, блестящие диалоги, в которых раскрывался большой поэтический талант Жака Превера» [12].

В 1932 году группа «Октябрь» больше была похожа на коммуну, которая исполняла спектакли-ревю, сатирические коллажи, монтажи на праздниках газеты «Юманите». Одной из наиболее известных постановок был спектакль «Битва Фонтеней», в котором разыгрывалась антимилитаристская баталия современных политиков Эдуарда Эррио, Раймона Пуанкаре, Жоржа Клемансо, царя Николая II и Распутина. Директором группы «Октябрь» был Луи Бонэн, который подписывался Лу Чимуков. Все участники группы «Октябрь» были членами Коммунистической партии Франции, и в 1933 году всю группу вместе с Превером пригласили на Международную Олимпиаду в Москву. Их выступления шли при полных залах, и группа «Октябрь» получила первую премию, а вместе с ней предложение подписать восторженное письмо со словами благодарности Сталину. Превер наотрез отказался, и его примеру последовала вся группа, вовремя покинувшая СССР.

Одним из профессиональных актеров группы «Октябрь» был Роже Блен, который и привлек в «банду» Превера Жана-Луи Барро. Писатель, журналист, стилист, врач, резчик по дереву, шофер, буржуа и пролетарий — они образовали, наверное, самую веселую группу в Париже.

«Сен-Жермен-де-Пре стал моей новой деревней. Движение сюрреалистов — новой верой. Я проник туда, как и в “Кар-

тель”, — под занавес. Раскол уже состоялся. Сюрреалистическая революция растеклась по трем руслам, подобно живой клетке, которая уже не в состоянии координировать своих трех сил. Андре Бретон с упорной непоколебимостью отстаивал чистоту движения. Он соглашался принять левую политику, но сохраняя при этом трезвость взглядов и свободу воли. Арагон, Элюар, стремившиеся к действию, решили вступить в какой-нибудь “орден” и обратились к коммунизму, то есть к политике. Анархисты — те, кто не хотел больше идти за Бретоном, ни за ними, взяли свою свободу обратно — это Робер Деснос, Андре Массон, Арто, Бальгюс, Жак Превер и иже с ними. Я инстинктивно прикнул к последним» [5, с. 140]. В окружении Превера он обрел нового друга — Робера Десноса. Вместе с ним он посещает собрания троцкистов, с упоением читает книгу Троцкого «Моя жизнь». Мир можно переделать!

В 1935 году Бретон эту мысль по-своему интерпретирует: «“Переделать мир”, как говорил Маркс, “изменить жизнь”, как говорил Рембо: для нас эти два приказа сливаются в один» [8]. Коктейль из Маркса и Рембо — фирменный напиток сюрреалистов! Для Барро в тот момент такое сочетание было понятней, чем более раннее радикальное заявление Бретона: «Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы, взяв в руки пистолет, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе. И тот, у кого ни разу не возникло желания покончить таким образом со всей этой ныне действующей мелкой системой унижения и оглушения, тот сам имеет четко обозначенное место в этой толпе, и живот его подставлен под дуло револьвера» [7]. С этими актами сюрреалистов был хорошо знаком Арто, который и привел начинающего актера на Сен-Жермен-де-Пре. Сам он к тридцатым годам был уже твердо убежден, что политическая действительность достойна только пулемета, а потому удалился от Маркса в сторону Рембо. Барро в свою очередь от эстетических поисков шел в сторону реальной жизни, в том числе и политической, которая в тридцатые годы размывала свои границы, превращаясь в настоящий Театр. Театр Большой Политики, который в конце концов в сороковые обернется Театром Военных Действий.

Во всех своих текстах и выступлениях Барро дистанцируется от политики. Он действительно не вступал ни в какие партии, со-

храня так любимую французами свободу и независимость суждений. Но в жизни Барро-артиста, как в амальгаме волшебного зеркала, отражается бурная жизнь Франции тех лет. Театр, по своему видовому свойству, отражает то, что даже порой и не хочет отражать. Во Франции сцена всегда становилась местом столкновения, полем настоящей битвы различных художественных и политических идей публики. Конфликт, начинающийся на сцене, в жизни оборачивался революциями и острыми столкновениями на улицах Парижа. «Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого» [13], — заметил в свое время Дидро в «Парадоксе об актере». Похоже, что эта мысль на французской почве приобретает ещё и какие-то свои специфические национальные черты.

Спектакль вполне способен взорвать реальность.

Театральный мир Франции в сезон 1933/34 года сотрясся от настоящего политического скандала, который разгорелся вокруг премьеры «Кориолана» в «Комеди Франсез». Театральный скандал закончился отставкой премьер-министра Эд. Даладьё.

Рене-Луи Пиаше, французский швейцарец, которого потом театральные критики назовут «иностранным фашистом», сделал новый перевод трагедии Шекспира, в котором неожиданно проступили фашистские аллюзии старинной, ставшей уже классической трагедии. Режиссером спектакля был Эмиль Фабр, главный администратор «Комеди Франсез», который руководил главной сценой Франции с 1915 года и до 1934-го никогда не отличался особым новаторством ни в руководстве Домом Мольера, ни в режиссуре. Перенеся на сцену исторические реалии Древнего Рима, он, возможно, даже не задумывался, что выброшенная вперед правая рука, которой приветствуют своего полководца римские легионеры, как, впрочем, и весь римско-имперский образ спектакля, вызывает у зрителя совершенно определенные ассоциации. Но внешнее сходство декораций и мизансцен не исчерпало остроты ситуации. Актеры «Комеди Франсез» разыгрывали на прославленной французской сцене трагедию диктатора, благородного Кориолана, трагически гибнущего от столкновения с гнилой, насквозь коррумпированной и ничтожной демократией толпы. Как только пошел занавес, партер взорвался овациями Кориолану,

а галерка неистово засвистела. Как и бывает во Франции, политическое противостояние в зале закончилось потасовкой зрителей на улице. На следующий день генеральный администратор и постановщик Эмиль Фабр был от должности отстранен. Даладь назначил на должность руководителя театра главу полиции безопасности.

Как раз в это время, в январе 1934 года, Францию сотрясал грандиозный политический скандал, вошедший в историю под названием «афера Ставиского», в нем оказались замешаны радикал-социалисты правительства. Коррупционность высших правительственных чиновников-социалистов в 1935-м и 1936 году долго будет разбираться в суде. А тогда, в 1934 году, главная сцена Франция неожиданно ко времени и весьма недвусмысленно высказалась по поводу «сгнившей буржуазной демократии». 6 и 7 февраля 20 000 правых вышли на грандиозный митинг, который происходил перед Бурбонским дворцом в центре Парижа. Духовными лидерами митинга стали роялисты, которые требовали власти. «Огненные кресты», сторонники роялизма, в основном состоявшие из военных, маршем прошли перед Национальным собранием. Даладь проводил бесконечные совещания, но политическая реальность не желала походить на театральную. Римско-фашистский мир спектакля «Комеди Франсез» формировался уже на улицах Парижа. Даладь самому пришлось уйти в отставку. Угроза фашистского путча объединила все левые силы Франции. Весной 1935 года перед лицом общего врага начинают консолидироваться социалисты, коммунисты, радикалы.

Погруженный тогда в работу над «Ченчи», а затем в собственную постановку «Вокруг матери», Барро, казалось, жил вне этих событий. Период его ученической работы, когда актер работает перед зеркалом, завершился. Место зеркала заменили зрители, которые с этого момента начинали требовать отражения проблем реальной действительности. Куколка превращалась в бабочку. Барро покинул «Ателье». В двадцать пять лет признательность и уважение к учителям часто сменяются бунтом. Он ушел от Дюллена, потому что учитель не принял его эксперимента. Дерзкий и самоуверенный молодой актер был буквально ошеломлен письмом учителя:

«26 июля 1935 г.

Мой дорогой Барро, у меня к тебе два вопроса:

Когда ты будешь в Париже?

Есть ли у тебя искреннее намерение вернуться в Ателье в предстоящем сезоне?

Я сразу отвечу на твое письмо и расскажу о своих планах на будущее. Тороплюсь. Сердечно твой Шарль Дюллен» [5, с. 136].

Дюллелю понадобится четыре года, чтобы простить ученика. Об этом оставил запись в своем дневнике Барро: «Толкаемый своим “зверем”, я покинул “Ателье” четыре месяца назад. Первое время я испытывал внутреннюю разорванность, но теперь, при зрелом размышлении, ибо мой поступок был необдуманым, я осознал, что, покидая театр, покинул все, что породило, — предшествующее поколение, теории и прочее — время покоя... Чего же хотел мой “зверь”? Четыре месяца спустя я это, кажется, понял. За эти четыре месяца я заметил, что движение окружающей меня жизни не имеет ничего общего с движением, в котором жил я... Мне открылась жизнь. Её движение. Я ничего в нем не понимаю, но я его принимаю» [5, с. 136–137].

На Сен-Жермен Барро снял квартиру, которая занимала целый этаж. Он основал «Компанию» — «Чердак Августинов». Дом, в котором он расположился, находился на улице Больших Августинов. Новое жильё должно было стать жизненным пространством театральных экспериментов. Самая большая комната 14 м на 8 м отводилась под репетиции и спектакли, пластические импровизации и упражнения над телом и духом. Позже эту комнату П. Пикассо сделает своей мастерской. Вторая комната 15 на 4 м была столовой, гримборной, спальней по случаю. Третья комната 8 на 4 м была личным пространством Барро, в котором всегда он находил кого-нибудь из гостей.

Жизнь на Чердаке, казалось бы, текла только в русле художественных экспериментов. Барро придумывал пластические этюды. Деснос на каждое движение артиста импровизировал стихи. Когда же собственные стихи читал Деснос, пластические образы к ним импровизировал Барро. Слово и жест стремились слиться, стать некой новой сущностью, новой реальностью, живущей по собственным законам. Но театр не рождался из этих экспериментов, и Барро просит Превера сделать ему современ-

ную драматургическую обработку старинной интермедии Сервантеса «Театр чудес».

Эту постановку Барро решил посвятить Антонену Арто, который после провала «Ченчи», демонстрации «жестокое театра», готовился к отъезду в Мексику. Пьеса Сервантеса привлекла внимание Барро не только темой, но и самим принципом, заложенным в действии. Пришедшие в деревню грабители обещают разыграть волшебное представление, увидеть которое сможет только человек с «чистой» испанской кровью, без примеси крови иноверцев. Пока перепуганные крестьяне «видят» то, чего нет, чтобы доказать соседям свою «национальную чистоту», грабители спокойно грабят дома блестящих исполнителей стихийно возникшей деревенской труппы. Реальность воображаемая и подлинная, игра в реальность и фальшь жизни в своих бесконечных отражениях производят у Сервантеса массу смешных ситуаций. Но Барро не интересовался комедией. Он почувствовал в пьесе тему Арто — театр и его двойник, надеясь развернуть её в постановке.

В спектакле были заняты его верные друзья — Жан Дасте, Поль Игоненк, на роль ребенка пригласили двенадцатилетнего паренька Марсея Мулуджи, в будущем знаменитого парижского шансонье. Его отец, последовательный коммунист, не возражал против дебюта сына в постановках группы «Октябрь». По просьбе Барро Жак Превер взялся за переделку Сервантеса. Вот что писал по поводу переделки Превера один из самых доброжелательных критиков спектакля Пьер Эме Тушар: «Он не смог из этого сделать шедевр. Не очень большими усилиями он позволил себе построить социальную сатиру, более мощную, чем привычный общий сатирический шаблон для префекта или доброго буржуа в его шляпе в форме дыни» [4].

Спектакль был сыгран дважды. Первый раз на Чердаке, и уже тогда Барро показалось, что спектакль провалился. Но Превер продолжал свои доработки, и во второй раз спектакль играли в зале Адиар, где находилась Ассоциация писателей и художников, президентом которой был Арагон. Спектакль имел уже подзаголовок «эссе революционного театра». Все тот же Тушар весьма доброжелательно писал: «Постановка Барро, очень неровная, богата своими находками, порою очень стыдливими, скованными узостью театральной площадки. Хотелось бы его

увидеть в лучших условиях. Разные группы Рабочего театра придавали говорящим хорам и танцам совсем неодинаковую ценность... В конце воображаемых появлений на маленькой эстраде Превьер заставляет выйти не фиктивных персонажей, пронзая театральный задник, в глубине хижины появляются восставшие бедняки» [4]. Это был уже полный провал. И Барро лишь вскользь говорит об этом «первом посвящении» Арто.

Своим товарищам по Чердаку он тогда честно признался, что спектакль не получился.

Чердак Августинов был не только местом театральных экспериментов. В спорах о театре, в острой критике учителей рождались новые театральные начинания. Собратьями Барро по поиску театра будущего в это время были Сильвен Иткин, Жюльен Берто, Раймон Руло и Жан Сервэ. Молодые амбициозные актеры хотят создать Новую Картель, способную защитить театр от буржуазного духа, от коммерческих забот, от потакания вкусам публики. Публика создает театр. Эту обратную зависимость молодые актеры уже усвоили в полной мере. Театр всегда хочет понравиться публике, актер зависим от её мнения, как пылкий любовник, он жаждет её любви. В архивах Барро хранятся листки, которые сам он никогда не публиковал при жизни. Они, как серная кислота, разъедают все, что потом сам он писал об этом периоде. Между тем эти заметки позволяют понять остроту недовольства Барро, те трудности, против которых он бунтует в двадцать пять:

«Бурде — это запасная любовница¹, это солидно и омерзительно.

Жироду — это идеально для дурного тона. Это дорогой сутенер.

Бати — это порочно (он сводник), он торгует фальшивой любовью.

Питоеф — жертва суки. Это очаровательно, но беззубо.

Дюллен — гениальный учитель, он подобен лафонтеновской крысе, удалившейся от света в голландский сыр. Это самый большой философ из всех. Он единственный, кто несколько раз

¹ Барро имеет в виду, что у парижской публики Бурде — запасная любовница. Далее он рассматривает современных режиссеров в том же ракурсе.

занимается с ней подлинной любовью, потому что умеет дожидаться очереди.

Копо когда-то любил её, но потом ушел в монастырь, потому что она, без сомнения, заставила его страдать. Зато он превратился в понтифика» [3, р. 112]. Вот так наотмашь рассуждали на Чердаке Августинов. Барро, Иткин, Берто, Руло и Сервэ собирались быть иной Картелью! Они мечтали, что создадут Союз Пяти, который соединит лучших режиссеров. На сцене воцарится стиль, дух храма, все будет подчинено созданию произведения на сцене. Наиважнейшим пунктом своего будущего Союза они считали дух коллективизма. Понятие индивидуальной ошибки в театре невозможно, ведь театр создается командой. Все, что создается на сцене, «получается коллективно, и это единственная общность, которую мы можем создать, должны и хотим поддерживать», — писал Барро [3, р. 58]. Каждый свободен в творческих проявлениях, но вместе они сохраняют идеологию команды. Как это, в сущности, похоже на уже открытый в «Комеди Франсез» старинный принцип: «Simul et singulis» — «Быть вместе и быть самим собой». Но в те годы никто их молодых бунтарей не оглядывался назад. В Союзе Пяти Барро заявлял, что его волнует прежде всего мысль автора, актеры и режиссер — это «агенты, связывающие элементы спектакля». Как тут не вспомнить Манифест Дюллена, написанный в 1921 году: «Хозяин театра — это автор, все другие винтики являются всего лишь функцией этой созидательной силы. Автор, публика, актер!» [3, р. 28]. В Ателье всем ученикам Дюллен очень внятно разъяснял, что театр — это мастерская, которая устанавливает контакт между автором и публикой. Актер — часть сложного театрального механизма, и эта часть хорошо должна владеть своим ремеслом.

Пятеро «революционеров» были уверены, что Новая Картель станет неким новейшим плодоносным театральным центром, который будет открывать миру новые перспективы. Вокруг этого театрального центра будет создана группа из 200 друзей! Они будут оказывать моральную поддержку молодым творцам. В помощь Новой Картели будет создан также Центр образования, в котором будут разрабатываться новейшие педагогические методики, в котором, как полагал Барро, главную роль будут играть дисциплины дыхательные и телесные. Этот центр будет открыт для

всех молодых режиссеров Франции, в то же время он объединит иностранцев, которые смогут передавать новейшую театральную информацию миру. Образование должно быть только бесплатным!

Эти идеи не просто сочинялись на улице Святых Августинов. Они носились в самом воздухе Парижа. 14 июля 1935 года, в день взятия Бастилии, была проведена первая совместная антифашистская демонстрация. На трибуне стояли Леон Блюм, Морис Торез и Эдуард Даладьё. В 1936 году правительство Народного фронта возглавил Леон Блюм, которым так восхищался Барро в те годы. Он лично запретил все полувоенные фашистские организации. Была повышена зарплата, введен оплачиваемый отпуск, увеличены пенсии и пособия. Правительство Народного фронта создало Министерство отдыха! Магазин Printemps выпустил новую весеннюю коллекцию цветастых платьев из поплина, а также появилось новейшее чудесное изобретение — сдвоенный велосипед — тандем! Французы были в эйфории от происходящих перемен. Париж собирался жить!

Создатели Новой Картели были уверены, что государство разрешит эту вечную дилемму между поисками художественности и коммерческой основой успеха. Государство, как считал молодой и самоуверенный Барро, должно помочь молодым театральным компаниям расширить их независимость. Все, что происходило в Париже в те годы, обнадеживало создателей Театра Пяти.

Надо отдать должное Барро — при всех его фантазиях и мечтаниях, он умел всегда очень трезво оценить сделанное. Позже он признавался, что играть переделанную Превером пьесу Сервантеса было очень трудно — группа «Октябрь» была любительской. Чтение стихов и разыгрывание скетчей перед продавщицами магазинов и перед рабочими «Рено» не требовало от исполнителей особых профессиональных навыков. Энтузиазм искупал все недостатки исполнения. В заметках тех лет Барро начинает размышлять, что нужно «улучшить себя как автора-актера» [3, p. 112].

Шесть месяцев он провел без индивидуальной работы, участвуя в театрализованной жизни Чердака. Барро хотел быть активным революционером в театре, а не в политике. Но политика и искусство тесно смешались в жизни многих французов в то время. Вершиной этого соединения был в те годы сюрреализм. Андре Массон, который уже начал сотрудничать с Барро (ему Барро был

обязан многими идеями при постановки романа Фолкнера), привел на улицу Августинов на Чердак Барро своего свояка Жоржа Батая. К «банде Превера» «прибились» отцы сюрреализма.

В 1933 году Бретон был уже исключен из Коммунистической партии Франции и уже тогда много общался с Жоржем Батаем. В том самом 1935 году они создают движение «Контратака», которое объединяло всех левых интеллектуалов, в том числе и сюрреалистов. Лозунги выдвигались антикапиталистические, антипарламентские, антинационалистические, даже антидемократические. Участники движения принимали участие в уличных манифестациях, протестуя против фашистской экспансии в Европе.

21 января 1936 года на Чердаке Августинов праздновалась «важная, насыщенная черным юмором церемония по случаю годовщины отсечения головы Людовику XVI. Юмор? Нет — серьезность, не принимающая себя всерьез, дабы не стать слишком серьезной» [5, с. 141]. Барро не возвращается больше нигде к событиям этого вечера 21 января. Тем не менее то январское собрание было совсем не таким случайным и проходным для сюрреализма, как это может показаться из «Воспоминаний» Барро.

Обычай отмечать годовщину казни Людовика XVI во Франции живет давно, жив он и поныне. 21 января роялисты и республиканцы Франции собираются на площади Согласия, там где был гильотинирован «теленек», так прозвали в народе Людовика XVI, а затем устраивают тризну — ужинают блюдом «голова теленка в вине». Но в 1936 году тризну совершала компания художников, поэтов, артистов, «сюрреалистов всех мастей» на Чердаке Барро. Свои «Воспоминания» Барро писал уже из совершенно другого времени, другой эпохи, которая сформировала другие оценки событиям, иначе переставила акценты в событиях. Но те далекие события января 1936 года внесли свой существенный вклад и в развитие теории современного искусства, и в практику самого Барро.

«Анархисты» — сюрреалисты не принимали ничего в этом мире, отправлялись на поиски сокровенного, сакрального. «Сюрреализм, — заявлял Батай, — это не новый или более простой способ выражения, это даже не метафизика поэзии. Это средство полного освобождения духа и всего, что на него похоже» [6]. Возможно, тот самый вечер стал отправной точкой для

Жоржа Батая, который в 1936 году создал тайное общество «Ацефал» и журнал под таким названием.

Рождение образа Ацефала было очень важным не только для теории сюрреалистов, но и для театра Барро. Именно благодаря Массону Барро найдет знак для своего театра, а позже для своей труппы — череп бычьей головы, между рогами которой зажат череп человека. Этот образ впервые появится на страницах журнала «Ацефал», он родится в результате длительной совместной работы Массона и Батая.

Андре Массон, верный друг Барро и художник его первых театральных постановок, так описывал появление Ацефала на свет: «В апреле 1936 года Ж. Батай приехал ко мне в Тосса-де-Мар, где мы жили в красивом, скромном и старинном каталонском доме. Вместе со мной он хотел довести до завершения старый проект — “Ацефал”. <...> Я сразу же увидел его — без головы, как и полагается, но куда же девать эту громоздкую и сомнительную голову? Сама собой она расположилась на месте гениталий (скрывая их), в виде мертвого черепа. А что делать с руками? Автоматически получалось так, что в одной руке (левой) он держит кинжал, а в другой сжимает горящее сердце (не сердце распятого, а сердце нашего учителя Диониса). Опять-таки у людей эта голова всегда находит продолжение в сердце и гениталиях. Сердце и яички — одинаковые формы. Они этого не знают, а как здорово можно это обыграть! На груди по моей прихоти появились звезды. — Так, отлично, но что же делать с животом? — Очень просто, он станет вместилищем Лабиринта, который как раз и явился знаком нашего союза» [цит. по: 9].

Образ монстра Ацефала, созданного Андре Массоном по просьбе Батая изобразить «обезглавленного бога», вероятно, формировался постепенно с того самого дня, когда сюрреалисты «разыгрывали» на Чердаке Августинов казнь Людовика XVI. Для них это был своего рода символический жест, в котором аккумуляровались, с одной стороны, идеи эгалитаризма², с другой — драмы человеческого существования.

² Гильотина была внедрена в повседневную практику казней во времена Великой французской буржуазной революции. Механизм гильотины, по иронии судьбы, разработал и усовершенствовал сам Людовик XVI ещё до революции. До 1789 года казни через отсекновение головы подвергались только

И то, и другое входило в острый резонанс и с жизнью людей, и с жизнью идей Франции 1936 года. Театрализованная казнь короля словно обнаруживала, что в новой «ситуации конкретная смерть теряет свое значение и становится, согласно Бланшо, «событием без конкретной реальности, потерявшим всякое значение личной и внутренней драмы, так как внутреннего больше нет, <...> смерть не имеет глубины. Это исчезновение экзистенциальной глубины смерти — событие исключительной важности и для политической репрезентации статуса тела. Актантов как носителей суверенной воли и психологической глубины больше не существует. Они заменены пустотой по обе стороны эшафота. Существование заменяется зрелищем, чисто внешним и слепящим проявлением чего-то поверхностного. Превращение смерти в событие поверхности находит свое самое непосредственное отражение в изображениях казни. И король, и палач как бы вытеснены на периферию события, авансцену занимает машина казни. Но они встречаются снова, когда голова уже отрублена и подручный палача достает ее из корзины, чтобы продемонстрировать толпе. Не жест казни оказывается центральным, а жест демонстрации. Не казнь оказывается подлинным событием, но следующее за ней “шоу”» [11, с. 22–23]. Эта большая цитата из исследования М. Ямпольского представляется очень важной для уяснения некоторых важных аспектов сюрреалистических теорий и практик. Одновременно с созданием журнала Батай и Массон создают тайное общество «Ацефал», со своей сложно разработанной системой ритуалов и обрядом. Некоторые ритуалы известны. «Мы уже упоминали о двух ритуалах “Ацефала”, — писал Мишель Сюриа, — один — отказ подавать руку антисемитам и празднование на площади Согласия дня казни Людовика XVI. Этот последний ритуал, который Лейрис называл “фарсовым”, остается, несмотря на всю декларативную аполитичность “Ацефала”, многозначительно политическим: “Площадь Согласия предназначена для того, чтобы именно здесь объявили, а точнее, прокричали о

приговоренные к смерти аристократы и высшие государственные чины, простолоудинам полагалась смерть через повешение. Появление механизированной гильотины, по точному замечанию М. Ямпольского [см.: 11, с. 22], превратило казнь в «серийное производство».

смерти Бога, поскольку обелиск является самым безмолвным из ее отрицаний» [10].

Издание Батаем и Массоном журнала «Ацефал» стало своего рода продолжением разработки идеи «обезглавливания короля». Палач показывал народу отрубленную голову короля, а на рисунках Массона Ацефал сам держит её в руках. Эта безглавость Ацефала, как считает один из крупнейших исследователей французской культуры С. Зенкин, почти наглядно выражает идею Ницше: «Мировое бытие, вечно незавершенное и безглавое, мир, похожий на кровоточащую рану, непрестанно творящий и разрушающий конкретных существ: в таком-то смысле истинная всемирность и есть смерть Бога» [9]. Зенкин выделяет проблемы уже не метафизические, а социальные в одном из главных текстов «Ацефала», цитируя Ж. Батая: «Демократия зиждется на нейтрализации относительно слабых и свободных антагонизмов; она исключает любое взрывчатое сгущение. Моноцефальное общество возникает из свободной игры естественных законов человека, но всякий раз, когда это вторичное образование, оно являет собой удручающую атрофию и старческий маразм.

Единственное общество, полное жизни и силы, единственное свободное общество — это би- или полицефальное общество, дающее фундаментальным антагонизмам жизни постоянный, но неограниченный взрывной выход в самых богатых формах.

Двойственность или множественность голов как бы воплощает одновременно безглавость жизни, так как голова основана на сведении всего к единству, сведении мира к Богу» [2]. Моноцефальное общество считалось сюрреалистами подобием общества фашистского. Попытка недавнего фашистского путча 1934 года исследовалась сюрреалистами не как частный факт современной французской политики, а как проявление некоего общего закона. «Возникает трехчленная диалектическая схема, которой выражается общественный прогресс в современную эпоху: на первом этапе демократия довольствуется нейтрализацией “относительно слабых и свободных антагонизмов”; на втором этапе фашизм противопоставляет ей “одноголовую” организацию, сила которой в том, что она учитывает и принимает “свободную игру природных законов”, но которая сама является “вторичным образованием” (возникает лишь на фоне

демократии) и потому в итоге приводит к “атрофии и старческому маразму”; наконец, и на третьем этапе — гипотетическом и утопическом, — наступление которого как раз и пытается приблизить группа “Ацефал”, возникает “би- или полицефальное общество”, одновременно выражающее собой “безглавый характер” частного существования» [9].

Разработка этой идеи и образа на самом деле имеет более глубокие корни в сюрреализме. Ещё в 1934 году Андре Массон делал иллюстрации для журнала «Минотавр», обсуждая многие свои идеи с Батаем. Взаимное влияние образов Массона и идей Батая достигло своего пика в журнале и тайном обществе «Ацефал». Подводя итог этому сотрудничеству, можно считать, что «мифология Ацефала может рассматриваться как синтетический вымысел, соединяющий в одной линии наследования несколько великих мифологических и/или реальных фигур: за вневременным Ацефалом идут Дионис и Минотавр, два жертвенных персонажа, которым посвящены многие тексты журнала и ряд рисунков Массона. На последних изображается Дионис с каменной головой, который вспарывает себе живот кинжалом, а в другой руке держит виноградную кисть вместо горящего сердца, — это вариант Ацефала, и маленький череп также закрывает ему гениталии; или же это Минотавр с бычьей головой, размахивающий кинжалом; или же, наконец, отдельная бычья голова, увенчанная другой маленькой головой — человеческим черепом между рогов³. Все это — промежуточные существа, которые через посредство греческой мифологии связывают фигуру Ацефала с современным человечеством» [9].

Барро было 25 лет, и по его собственному признанию, он не так хорошо вникал во все интеллектуальные тонкости своего времени. Как актера, как человека театра его привлекала личность, энергия действия, исходящая от человека. Возможно, он сам ощущал себя частью сюрреалистического общества, так как и в нем жил «воплъ духа». Это позже, в заметках об Арто, такое определение сюрреализму даст Батай: «Сюрреализм — это вопль духа, который вечно обращается к самому себе и готов отчаянно разрушить всякие преграды на этом пути» [1].

³ Был изображен в Acéphale [1].

Театрализация жизни, игра в реальность — это так естественно воспринималось сюрреалистами. Идеи театра жестокости Арто, не воплощенные им самим на практике и не принятые Барро в мае 1935 года, становились ему теперь, в январе 1936 года, понятными в тесном и почти ежедневном общении с «отцами сюрреализма».

Именно Массон после провала «Театра чудес» посоветовал Барро перечитать «Нумансию» Сервантеса. На улице Одеон в книжном магазине «Друзья книг» на литературные свидания собирались крупнейшие писатели мира, туда отправляется Барро за пьесой. Старый перевод пьесы оказался более похожим на поэму, чем на драматическое произведение. Нужна была адаптация. В это время Андре Массон привозит из Испании жену и детей. Беседы с Батаем, работа с Массоном и Алехо Карпентьером разворачивались уже на совершенно ином историческом фоне.

Испания и испанские события 1936 года оказываются главной темой размышлений интеллектуальной элиты Парижа. Народный фронт, победивший на выборах в Испании в 1936 году, как и во Франции, сформировал левое правительство. Правые в Испании подготовили военный переворот и собирались передать власть в руки военной хунте. Летом 1936 года в испанском Марокко начался военный мятеж. К мятежниками присоединялись все новые и новые части сухопутных войск, и в конце концов армия взяла контроль над частью страны. Главой государства осенью 1936 года стал Франсиско Франко.

Будоражащие умы испанские события разворачивались на фоне французских, менее значительных, но зато жизненно ощутимых для людей театра, в том числе и для компании Барро. В 1936 году министр национального образования Жан Зей вводит в «Комеди Франсез» некоронованного короля бульварных театров Франции Эдуарда Бурде, а позже Жуве, Дюллена, Бати. Одним росчерком пера министра во Франции рухнули существовавшие ранее непоколебимо границы между театрами Бульварными и академической национальной сценой. Эти события, конечно, являются разномасштабными для истории, но для двадцатилетнего Барро эмоциональное потрясение от последнего оказалось сильнее.

Несомненно, главным событием для Барро в 1936 году было объяснение и любовь Мадлен Рено, одной из лучших актрис «Комеди Франсез». Вот как характеризует это время сам Барро: «Последующие три года были светлыми годами и для нас двоих и для всего Парижа. Три радостных, кипучих года. Возрождение Комеди Франсез. Признание “Картеля”. Появление лучших творений Жироуду, Жюля Ромена, Салакру, Кокто. Декорации Кристиана Берара. Вечера с участием интеллигенции — я имею в виду Франсуа Мориака, профессора Мондора, Поля Торана... и да простят мне те, кого я забыл упомянуть. Фильмы Превера и Карне, Жана Ренуара, Гремийона. Живопись, достигшая поры высшего расцвета. Урожай сюрреалистов. Появление Сартра. Общественные свободы. Париж стал духовной столицей мира. Самые разнородные люди общались между собой. Никто не жил своим узким мирком... Похоже, с приближением испытаний войны жизнь разбухала» [5, с. 158–159].

Список литературы

1. *Acéphale*. № 3–4. Paris, 1937.
2. *Bataille G.* Propositions, in *Acéphale*, N2, p.18 // С. Зенкин. Указ.соч.
3. *Lorelle I.* Dullin-Barrault: L'éducation dramatique en mouvement. Paris, 2007.
4. *Touchard Pierre-Aimé.* Le Spectacle de l' A.E.A.R. Esprit, Paris, 1 mars 1936.
5. *Барро Ж. Л.* Воспоминания для будущего. М., 1979.
6. *Батай Ж.* Сюрреализм день за днем. — <http://magazines.russ.ru/inostran/1397/4/arto/6/html>.
7. *Бретон А.* Второй манифест сюрреализма. — www.staratel.com/pictures/surreal/about.htm.
8. *Гальцова Е.Д.* Сюрреализм (Культурология. XX век. Энциклопедия в двух томах / Главный редактор и составитель С. Я. Левит. СПб., 1998). Цит. по: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/674/сюрреализм.
9. *Зенкин С. Н.* Конструирование пустоты: миф об Ацефале. Предельный Батай: Сб. статей. СПб., 2006. С. 118–131.
10. *Сюриа Мишель.* Жорж Батай, или Работа смерти // Иностранная литература. 2004, № 4.
11. *Ямпольский М.* Жест оратора, палача, актера. М., 1994.
12. www.planeta.rambler.ru/users/anatoliuss11/59759929.html.
13. <http://rudocs.exdat.com/docs/index-313400html>.

References

1. Acéphale. № 3—4. Paris, 1937.
2. Bataille G. Propositions, in Acéphale, N2, p.18
3. Lorelle I. Dullin-Barrault: L'éducation dramatique en mouvement. Paris, 2007.
4. Touchard, Pierre-Aimé. Le Spectacle de l' A.E.A.R. Esprit, Paris, 1 mars 1936.
5. Барро Ж. Л. Воспоминания для будущего. М., 1979*.
6. Батай Ж. Сюрреализм день за днем. <http://magazines.russ.ru/inostran/1397/4/arto/6/html>*.
7. Бретон А. Второй манифест сюрреализма. www.staratel.com/pictures/surreal/about.htm*.
8. Gal'cova E.D. *Sjurrealizm (Kul'turologija. XX vek. Jenciklopedija v dvuh tomah / Glavnyj redaktor i sostavitel' S. Levit. SPb., 1998)* [Surrealism (Kulturology. XX century. An encyclopaedia in 2 vols. Ed. by S.Levit.)].
9. Zenkin S. N. *Konstruivovanie pustoty: mif ob Acefale. Predel'nyj Bataj: Sb. statej.* [Constructing the emptiness: the Acephale myth. The ultimate Bataille. A symposium of articles.] SPb., 2006. S. 118-131.
10. Сюриа Мишель. Жорж Батай, или Работа смерти // Иностранная литература. 2004, № 4*.
11. Jampol'skij M. B. *Zhest oratora, palacha, aktera* [The gesture of an orator, hangman and artist]. М., 1994.
12. www.planeta.rambler.ru/users/anatoliuss11/59759929.html.
13. <http://rudocs.exdat.com/docs/index-313400html>.

Данные об авторе:

Дунаева Елена Александровна — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой искусствоведения Театрального института им. Б. В. Шукина. E-mail: celimena@mail.ru.

Data about the author:

Dunaeva E. — D.A., professor, Head of Arts History Department, Boris Shchukin Theatre Institute. E-mail: celimena@mail.ru.

* Здесь и далее (с отметкой *) транслитерация названия публикации на русском языке не переводится, так как первоисточник создан на иностранном языке.

В. Ю. Киселёв

*Институт Современного Искусства,
Москва, Россия*

ПРИРОДНО-АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ И РАЗВИТИЕ ЗРЕЛИЩНОГО (СОБЫТИЙНОГО) ТУРИЗМА В РОССИИ

Аннотация:

Статья рассказывает о проблемах развития зрелищного (событийного) туризма в России и об уникальном жанре в театре массовых зрелищ — художественно-исторических представлениях в природно-архитектурном ландшафте российских городов. В ней даются определения понятий «зрелищный (событийный) туризм» и «художественно-историческое представление», рассматриваются основные творческие методы в работе режиссера над такими проектами и подчеркивается их огромное значение в поиске яркого художественного образа.

Ключевые слова: театр массовых зрелищ, природно-архитектурный ландшафт, зрелищный (событийный) туризм.

V. Kiselev

*Institute of Modern Arts
Moscow, Russia*

LANDSCAPE ARCHITECTURE AND ENTERTAINMENT TOURISM DEVELOPMENT IN RUSSIA

Abstract:

The article touches upon the evolution of entertainment tourism Russia has seen of late in the context of a separate subgenre related to mass entertainment that takes theatrical forms — open air theatres set in the landscapes of Russian towns. The article defines several essential notions such as “entertainment tourism” and “historical architectural landscape” examining basic creative approaches elaborated by stage directing in the field and their importance in creating vivid images.

Key words: mass entertainment in theatre, landscape architecture, entertainment tourism.

В современных условиях развитие зрелищного (событийного) туризма в России в XXI веке определяется рядом факторов, среди которых доминирующими являются следующие:

- изменение теоретической концепции использования свободного времени населением;

- высвобождение части доходов из семейного бюджета на релаксацию и отдых;

- развитие информационных и коммуникационных технологий;

- развитие транспортных сетей, инфраструктуры и т.д.

Отношение человека к своему свободному времени как к богатству привело к тому, что изменились место и роль туризма в структуре потребностей общества. Туризм постепенно становится не привилегией избранных, а реальностью для большинства. Вместе с этим меняется и характер туристских потребностей: от примитивных — к более возвышенным, от средства восстановления физической силы — к способу реализации человеком своих индивидуальных способностей и удовлетворения интеллектуальных запросов.

Все это приводит к развитию новых видов туризма и увеличению спроса на специфические виды услуг в индустрии туристской деятельности и гостеприимства, которая представляет собой межотраслевой комплекс.

В современном мире, когда все больше ухудшается экологическая обстановка, возрастает ритм жизни, наблюдается стрессодинамика, учащаются психические и невротические расстройства, большое значение приобретает не только туризм как таковой, но туризм зрелищный (событийный), связанный с восстановлением не только физических, но и душевных сил человека.

В научной литературе, посвященной развитию культурно-досуговой сферы применительно к туризму, широко используются такие термины, как «рекреационно-досуговая деятельность», «анимационные или развлекательно-игровые программы», «рынок досуговых услуг» и другие, которые в основном отражают традиционные взгляды в этой области туризма. Но они, на наш взгляд, не до конца раскрывают всю специфику зрелищных программ в туризме. Самыми яркими и запоминающимися событиями во время туристских поездок и путешествий, как

правило, становятся масштабные театрализованные представления, которые надолго захватывают внимание туристов и впоследствии становятся «маячками» или «брендами» на туристских маршрутах, именно поэтому ставших наиболее привлекательными для туристов.

К таким грандиозным, ни с чем не сравнимым театрализованным представлениям, относится карнавал в Рио-де-Жанейро в Бразилии, куда, чтобы посмотреть на это зрелище, путевки в туристских агентствах заказывают, как правило, за несколько месяцев. Сотни тысяч туристов со всех уголков земного шара приезжают в Бразилию, чтобы не только увидеть, но и самим по мере возможности принять участие в этом зрелище.

Карнавал — это самая демократическая форма массового праздника. Помимо известного Бразильского карнавала несомненный интерес у туристов вызывает Венецианский карнавал масок и пивной карнавал в Мюнхене — «Октоберфест».

Романтическая мирная Швейцария предлагает туристам действо с жутким названием «Карнавал чудовищ» — средневековый город Люцерн в феврале населяют персонажи фильмов ужасов.

Во всем мире популярны праздники цветов. Самый знаменитый цветочный карнавал — в Ницце, не менее интересен и ежегодный августовский Парад цветов в венгерском Дебрецене, а вот в Новой Зеландии настолько любят нарциссы, что организуют торжество исключительно ради этих цветов.

На юге Франции, в Ментоне, проходит единственный в мире карнавал, посвященный лимону. Солнцелюбивые лимоны цветут в Ментоне круглый год, неудивительно поэтому, что они являются предметом национальной гордости. Из отборных лимонов создаются настоящие шедевры: средневековые замки с башенками и родовыми гербами, старинные корабли, замысловатые фигурки.

В Испании очень привлекательными для туристов являются театрализованные программы, показывающие фрагменты из истории средневековой Испании, рыцарские бои и, конечно же, испанская коррида — зрелище, конечно, не для слабонервных, но, безусловно, способствующее получению туристами массы разнообразных впечатлений.

Есть в Испании еще одно зрелище, которое только условно можно назвать развлекательным, в большей степени его можно отнести к экстремальным видам спорта или туризма — это праздник св. Фермина в Памплоне. В этот день весь город, все, подростки и взрослые, местные и туристы, — все бегут впереди быков, отмахиваясь от них в лучшем случае лишь свернутой в трубочку газетой. Чаще всего быки поднимают на рога иностранцев, но тем не менее желающих принять участие в этом действе всегда очень много.

А на городской площади Кракова в Польше ежегодно в мае проходит Международный межвузовский студенческий праздник «Juvenalia», куда приезжают десятки студентов из разных стран мира, в том числе из России, автор этой статьи в 2007 году был одним из режиссеров этого фестиваля со стороны России.

В канун Нового года множество туристов спешат в Финляндию, чтобы встретить Санта Клауса в самом начале его праздничного пути по всему миру. Это мероприятие обставляется настолько красиво и зрелищно, что всегда привлекает огромное число туристов со всех уголков земного шара.

А что же Россия? Какие мы сейчас, в XXI веке, можем назвать зрелищные события, привлекающие внимание туристов нашей страны и, конечно же, туристов из-за рубежа, готовых потратить немалые деньги, чтобы стать их свидетелями и соучастниками?

Безусловно, это Русская Масленица — своеобразный зимний карнавал с только ему присущими обычаями и традициями — это, например, поедание разнообразных блинов, катание на больших горках, потешные кулачные бои, масленичный столб с призами, сжигание чучела Зимы и т.д. В любом православном городе России этот праздник отмечается широко и ярко, он очень демократичен и понятен всем от мала до велика, в том числе и туристам любой категории.

А вот в мусульманских республиках России, таких, как Башкирия, Татарстан, очень популярен праздник «Сабантуй», на который приезжают не только со всей нашей страны, но и многочисленные зарубежные гости.

В первые выходные июня в селе Михайловское Псковской области в Пушкинских горах проходит ежегодный Всероссийский-

ский Пушкинский праздник поэзии, привлекающий почитателей гения русской литературы со всего света.

В 20-х числах июня, в период белых ночей, в последний день выпускных экзаменов в школах, в Петербурге туристов привлекает фестиваль «Алые паруса», центром которого по традиции становится масштабное светопиротехническое мультимедийное шоу в акватории Невы.

В августе в период созревания плодов проходят замечательные фестивали, такие, как «Суздальский огурец», «Антоновские яблоки» в Коломне, «Сызранский помидор» на Волге, где автор в 2005 году в качестве члена жюри оценивал одну из шоу-программ этого незабываемого праздника, и другие.

В сентябре в Москве вот уже несколько лет туристов может привлечь Международный фестиваль духовой музыки «Спасская башня» на Красной площади и Фестиваль Света, в программе которого — демонстрация разнообразных мультимедийных и лазерных композиций на стенах московских старинных зданий.

Есть и другие места в России, куда туристы с удовольствием приезжают на какое-то событие или зрелищный проект — Всероссийский Грушинский фестиваль авторской песни под Самарой, Царскосельский карнавал в городе Пушкин Ленинградской области, фольклорный фестиваль «Родники Поволжья» в Чебоксарах, резиденция Деда Мороза в Великом Устюге и некоторые другие.

Наверняка, уважаемый читатель может привести и свои примеры подобных программ. И все же для самой большой по территории страны в мире таких зрелищных событий явно недостаточно не только с точки зрения развития духовного потенциала страны, но и с точки зрения экономической — ведь туристы привозят в город деньги, появляются новые рабочие места для обслуживающих туристические потоки, строятся гостиницы, постепенно улучшаются дороги, бытовое обслуживание и многое другое.

Автором статьи в период с 1992 по 2012 год вместе с режиссерско-постановочной группой и при активном участии студентов отделения «продюсер-постановщик культурно-досуговых программ» Московского государственного университета культуры и искусств разных лет было поставлено более двадцати пяти художественно-исторических представлений и праздников в ар-

хитектурном и природном ландшафте старинных российских городов, по которым проходят туристские маршруты.

Наиболее значимые из них:

— в Сергиевом Посаде, на Блинной горе, — театрализованная реконструкция книги «Житие Сергия Радонежского», посвященная 600-летию со дня преставления (т.е. кончины) преподобного Сергия Радонежского (1992);

— в г. Александрове Владимирской области — программа «Легенды и быль Александровой слободы», посвященная 480-летию Кремля (1993);

— в Кашире, на берегу реки Оки, — военно-историческая конная программа «Нам уже не возвратиться», посвященная 500-летию береговой охраны России (1994);

— в Пушкино Московской области — открытие Театральной гостиной к 100-летию общедоступного театра МХТ в парковом ансамбле города (1995);

— в Зарайском кремле — художественно-историческое представление «Сказание о граде Осетре» к 850-летию города Зарайска Московской области (1996);

— в Коломенском кремле — художественно-историческое представление «Трубы трубят на Коломне», посвященное 820-летию города (1997);

— в Звенигороде, на берегу Москвы-реки, — фольклорная программа «Проводы Масленицы» (1998);

— в Яропольце Московской области — парк усадеб Гончаровых и Чернышовых — художественно-историческая фантазия «Любимая муза поэта», посвященная 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина (1999);

— в Москве, в музее-заповеднике «Коломенское», — военно-историческая программа «День Военно-Морского Флота» (2000);

— в Москве, на ВВЦ и МГУ, — праздник «Московская Масленица» (2002);

— в Кашире — исторический праздник «Река времени», посвященный 650-летию города (2006);

— в г. Александров Владимирской области — туристский фестиваль «Богатырские забавы» в Александровском кремле (2007);

— в Москве — Театрализованная программа «Царицынский переполох» в Хлебном Доме музея-усадьбы «Царицыно» в День исторического и культурного наследия (2008);

— в Москве — праздник «День семьи, любви и верности» в Измайловском кремле (2010);

— в Москве, Музей-усадьба «Царицыно», — праздник «Царская Масленица» (2011).

В 2001 году автор статьи защитил кандидатскую диссертацию в Российской международной академии туризма, обобщив свой режиссерский и педагогический опыт по созданию художественно-исторических представлений в природно-архитектурном ландшафте, вводя в научный обиход новое понятие — «зрелищный туризм».

Зрелищный туризм — это специально организуемые туристские маршруты, связанные с массовыми театрализованными представлениями (анимационными программами): фестивалями, карнавалами, народными гуляньями, праздничными шествиями и др., посвященными знаменательным датам и праздничным ситуациям, либо организованными согласно установившимся обычаям и традициям, которые проводятся в различных странах мира.

Но жизнь не стоит на месте, и через несколько лет специалистами-практиками было введено еще одно понятие — «событийный туризм», которое так или иначе пересекается с понятием «зрелищный туризм», поэтому в дальнейшем автор будет пользоваться как одним, так и другим определением.

Художественно-историческая программа, которая выбирает местом проведения естественную природную (или природно-архитектурную) среду, является разновидностью театрализованного представления и относится к зрелищному искусству.

Основным творческим методом при создании художественно-исторических программ является метод театрализации, а также метод игры (или игровой деятельности) и метод иллюстрирования. Особенность метода театрализации состоит в художественно-образном осмыслении того или иного события в жизни государства, общества, личности, а суть этого метода в современных художественно-исторических программах — в соединении с помощью художественного монтажа драматического действия, пластического искусства, трюков (аттракционов), звука,

цвета, мелодии в пространстве и времени. Художественный образ такой программы раскрывается в разных вариациях, пронося его через единое «сквозное действие», которое объединяет и подчиняет себе все используемые компоненты по законам драматургии. Следовательно, метод театрализации предстает как сложный творческий метод, наиболее близко стоящий к театру и имеющий глубокое социально-психологическое обоснование.

Если немного коснуться истории развития театрализованных представлений и праздников — Театра Масс — в нашей стране и взять послевоенный период со второй половины XX века по сегодняшнее время, то можно с уверенностью сказать, какие зрелищные события могли заинтересовать отечественную публику и иностранных туристов в данный исторический период. Безусловно, огромную роль в развитии нашего жанра сыграл Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957 года в Москве, гостями которого стали 34 000 человек из 130 стран мира и где главным режиссером был И. М. Туманов, работавший с творческой командой, куда входили режиссер спортивных сцен Б. Н. Петров, балетмейстер И. А. Моисеев, художник Р. Казачек. Ими были поставлены такие программы, как церемонии открытия и закрытия фестиваля на только что построенном стадионе «Лужники», цирковой фестиваль на стадионе «Динамо», водная феерия на Москве-реке. Можно сказать, что это было первое поколение величайших профессионалов Театра Массовых Зрелищ, куда, безусловно, также входили Д. В. Тихомиров, М. С. Годенко, А. А. Рубб, Ю. Н. Григорович, Л. В. Немчик, И. Г. Шароев, Г. П. Ансимов, Б. Н. Глан, С. А. Каштелян, Э. М. Смольный. Именно это первое поколение работало над созданием театрализованных представлений к 25-летию (1970), а затем и к 30-летию (1975) Великой Победы над фашистской Германией в разных городах СССР и Европы и, конечно, осуществляло грандиозные постановки церемоний открытия и закрытия Олимпиады-80, которое увидели тысячи туристов в Москве и миллионы телезрителей по всему свету.

Второе поколение советских режиссеров, сценаристов, художников-постановщиков, балетмейстеров массовых зрелищ, как правило, приходило в эту профессию с театральных, эстрадных, цирковых подмостков и было в основном сосредоточено в каче-

стве педагогов на открывшихся в институтах культуры (сначала в Ленинграде в 1971 году, а через год и в Москве) кафедр режиссуры массовых представлений, а позднее — и на кафедре эстрадной режиссуры в ГИТИСе. Это Д. М. Генкин, А. А. Конович, В. А. Алексеев, О. Л. Орлов, А. И. Березин и др. из Ленинграда, в Москве это — В. А. Триадский, А. Д. Силин, Е. В. Вандалковский, В. Л. Демин, Н. Ф. Лактионов, И. С. Елагин, А. П. Мальков, В. Н. Ласточкин, А. С. Гримм, С. Г. Андрачников, Г. А. Белов, И. Г. Сляяр, А. Д. Калмыков, Ф. З. Файнштейн, С. М. Комин, В. С. Жак, Е. Е. Шибегутдинов, С. Н. Свенцицкий, А. М. Светлов, а также В. О. Андреев из Калининграда, В. И. Радун из Пскова, Л. Г. Гатов из Краснодара и другие. Именно это поколение деятелей Театра Масс в 1985 году готовило различные постановки к XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве, куда съехалось 26 тысяч человек из 150 стран мира, именно они открыли традицию проведения в нашей стране праздника «День города», и началась она с празднования 840-летия Москвы в 1987 году (а сколько туристов приезжает на такие праздники в города России!), именно оно — это поколение — сделало Красную площадь в Москве площадью праздников, а Тверскую улицу превращало в дни больших событий в улицу народных гуляний и т.д.

Третье поколение режиссеров Театра Масс — это уже выпускники этих кафедр, а также других кафедр этого направления по всей стране — 80-х годов, которые успешно работают в этом жанре, развивая традиции поиска яркого художественного образа в театрализованном представлении — это Е. Глазов и В. Полянина, М. Комарова и С. Можаяев, Т. Давыдова и С. Боков, Г. Белова и Т. Гаврилова, Е. Пинджоян, И. Трофимова, И. Глазунов, М. Высоцкий, В. Азатеева и многие-многие другие, среди которых — и автор этой статьи.

А за нами идут следующие поколения, уже наши ученики, а дальше — и ученики наших учеников...

Но вернемся к теме нашего исследования. Поскольку художественно-историческая программа представляет собой массовое действие, то сценарист и режиссер такой программы — это всегда психолог и педагог, решающий в первую очередь проблему активизации его участников, организации не просто спектакля, а

именно массового действия, в котором художественная образность выступает в качестве эффективного побудительного стимула. По своей художественной природе художественно-историческая программа воплощает идею в яркой образной форме. При этом образное решение, являющееся сутью театрализации и выступающее в качестве сценарно-режиссерского хода, превращает художественно-историческую программу в специфический способ обработки социально-культурной и исторической информации.

Для зрелищных театрализованных программ большое значение имеет привлечение и активизация зрителей, что является средством приобщения их к культурным традициям, к истории страны, к постижению ее своеобразия, то есть к тому, ради чего многие туристы посещают различные страны мира.

Многочисленные опросы участников программ «событийного туризма» показывают, что именно возможность принимать участие в том или ином действе привлекает туристов и влияет на положительную оценку мероприятия.

Художественно-исторические программы в естественном ландшафте имеют свою историческую обусловленность, поскольку, на наш взгляд, они возникли из площадных ярмарок и гуляний, которые занимали в жизни русского городского населения значительное место.

Обращение к русским ярмарочным увеселениям, помимо конкретного знакомства с чрезвычайно специфической и удивительно интересной стороной городской жизни России трех-четырёх прошедших столетий, может решить вопросы, связанные с выявлением художественных принципов пространственно-временной организации крупных театрально-зрелищных форм, со спецификой праздничного поведения и общения людей, с использованием фольклорных традиций при проведении массовых мероприятий, рассчитанных на широкий круг участников.

Данный подход позволяет сопоставить художественно-историческое действо в естественном ландшафте со зрелищным народным искусством, которое представляет интерес для историков, фольклористов, культурологов, театроведов и специалистов социально-культурной сферы.

Анализ художественно-исторических программ в естественном ландшафте требует решения проблем организации про-

странственной среды. Специфика этого вопроса заключена в том, что именно удачный выбор места действия, его органичная связь с историческим или фольклорным содержанием создают необходимую атмосферу и усиливают эмоционально-образное воздействие художественно-исторической программы. При этом реалистическая сценография в таких программах обычно отсутствует, а эпицентр действия оформляется за счет дополняющих местность деталей, усиливающих воображение аудитории.

Изучая феномен художественно-исторической программы в естественном ландшафте, мы убедились, что подобная форма зрелищной программы до сих пор не исследовалась, хотя в социально-культурной практике за рубежом она используется достаточно часто.

Прежде всего необходимо сказать о задачах, которые стоят перед постановщиками художественно-исторических программ:

- создать исторически обусловленное действие;
- вписать программу в естественную природную среду;
- придать художественно-исторической программе целостность и гармоничность;
- добиться необходимого психологического воздействия на зрителя;
- создать искусственную культурную среду, гармонически сочетающуюся с окружающим ландшафтом;
- вплести культурологические, социальные, этические и эстетические идеи времени в ткань художественно-исторического зрелища;
- привлечь туристов на те или иные маршруты посредством данных программ.

Художественно-исторические программы в естественном ландшафте имеют достаточно четкие цели — соединение художественных и культурно-досуговых форм в театрализованном зрелище для создания атмосферы праздника, отдыха, развлечения; для реализации творческой активности зрителей и участников; для усвоения культурно-исторических фактов в свободной форме.

Художественно-исторические программы в естественном ландшафте по своей сути являются многогранными формами зрелищного массового искусства, поскольку включают в себя музыку, литературу, хореографию, театр, изобразительное искус-

ство, пиротехнику, спорт, трюковые элементы (аттракционы) и массовые действия участников.

Реализация художественно-исторических программ в естественной среде (парках, усадьбах, площадях, на природе) рассчитана на эмоциональное воздействие на зрителя, активизацию его восприятия и активное участие этого зрителя в театрализованном действе. Художественно-исторические программы, вызывающие яркие эстетические переживания и влияющие на эмоциональное состояние аудитории, целенаправленно формируют отношения участников к общественно-значимым ценностям. Массовые театрализованные действия объединяют и сплачивают людей вокруг историко-художественного и природосообразного мероприятия.

Зрители программ «событийного туризма» обладают достаточной свободой выбора объектов внимания, поэтому очень важно предоставить им привлекающее внимание действо. Свои требования к художественно-массовым программам предъявляет и пространственная среда естественного ландшафта. Планировка (если она присутствует) аллей и площадей, эстрад и других сценических площадок, архитектурных объектов и историко-культурных памятников должна, с одной стороны, давать зрителям возможность свободного передвижения, с другой стороны, должна организовывать и направлять зрительское внимание для обеспечения разнообразных впечатлений.

При выборе игровых площадок в естественном ландшафте (т.н. пространственная сценография) следует учитывать возможность хорошей видимости и слышимости происходящего действия. Помимо стационарных эстрад и летних театров этим условиям соответствуют парковые площадки, естественные возвышенности, эстакады причалов, плавучие эстрады на воде, спортивные площадки, приусадебные парковые лестницы и др.

К особенностям сценарно-режиссерского замысла художественно-исторических программ в естественном ландшафте относится обыгрывание природных условий, экстерьера местности, архитектурно-художественной среды ландшафта (зданий, фонтанов, скульптур и др.). Разрабатывая мизансцены того или иного представления, творческая группа гармонично включает их в композицию соответствующего объекта. Тем самым естественная

среда приобретает и игровой смысл, становится своеобразной декорацией действия, усиливая художественный эффект, который еще более укрупняется от связи конкретного места проведения программы с реальным событием, произошедшим много лет назад, что обуславливает эффект «погружения» в тот или иной исторический период. Особенно часто этот прием используется в театрализованных программах, реализуемых в дворцово-парковых ансамблях. Исторические представления у дворцов, светомузыкальные шоу около фонтанов, спектакли на воде значительно обогащают выразительность действия, которое может захватить балконы, окна зданий, лестницы каскадов.

Большое место в композиции художественно-исторических программ занимают музыка и хореография. Народные и академические хоры, классический балет и танцевальный фольклор, инструментальные ансамбли и духовые оркестры, оркестры русских народных инструментов — неперемненные составляющие палитры выразительных средств художественно-исторического представления.

Вообще музыка является одним из важнейших компонентов всей программы. Она эмоционально настраивает людей, создает атмосферу действия и общения. И, что важно для открытых площадок в естественной среде, музыка способна охватить большое пространство, зрителей, рассредоточенных по аллеям парка или усадьбы, привлечь их в нужную для организаторов сторону. Точно найденное музыкальное оформление способствует наиболее активному восприятию идейно-тематического содержания художественно-исторической программы в естественном ландшафте.

Столь же важны для театрализованного действия и хореографические (пластические) номера, которые могут полнее показать ту или иную эпоху, придать зрелищность и ритмическую наполненность событиям, отраженным в художественно-исторической программе.

При постановке художественно-исторических программ в естественном ландшафте одной из главных задач художественно-декоративного оформления является создание особой среды действия, своеобразного игрового пространства, гармонически сочетающегося с природным ландшафтом и памятниками куль-

турно-исторического прошлого. Реальность естественного фона диктует свою меру условности оформления. Попытки «правдоподобного» декорирования открытой площадки выглядят нелепо на естественном фоне. В то же время яркие пятна декоративных элементов оформления организуют архитектурно-пространственную среду в единый композиционный образ.

В художественно-исторических программах в естественном ландшафте возможно разнообразное использование световых эффектов, особенно впечатляющих в вечернее время. Очень зрелищно смотрится подсветка водной акватории, световая игра в окнах здания (свечи в сцене бала, красные отблески в сцене пожара). На стенах зданий и крышах можно проецировать различные инсталляции и использовать прием «театра теней», устраивать лазерное шоу и пиротехнические эффекты: дымовые завесы, ракеты, факельные огни, фейерверки, салюты и др.

Специфика художественно-исторических программ в естественном ландшафте состоит в первую очередь в воспроизведении подлинных исторических событий в художественно-образной форме. В историко-мемориальных парках, например, эти события разыгрываются в условиях реального места действия: во дворцах, у памятников, на местах боев и т.д. Эта особая достоверность места действия в сочетании с документальным литературным текстом сценария, использованием исторической и современной атрибутики, создает особую эмоционально насыщенную атмосферу. Такие исторические программы обладают большим воспитательным эффектом благодаря узнаваемости событий.

Помимо этого характерной чертой художественно-исторических программ в естественном ландшафте является объединение, взаимодействие актеров и зрителей, поскольку люди, пришедшие на праздник или на мероприятие, посвященное какому-либо историческому событию, в основном заранее настроены на активное восприятие зрелища и плодотворное духовное общение.

Такой синтез в совокупности с творчеством позволяет подать в контексте художественно-исторической программы конкретный мемориальный комплекс, улицу, памятник архитектуры, дворцово-парковый ансамбль, усадьбу, кремль — эмоционально ярко, исторически правдиво.

Кроме того, художественно-исторические программы в естественном ландшафте очень часто создаются в контексте литературно-исторических праздников, связанных с юбилеями русских и советских поэтов и писателей, художников и музыкантов, по местам жизни и деятельности которых проходит большинство туристско-экскурсионных маршрутов. Как правило, такие программы реализуются там, где жили эти люди, а также и там, где они «поселили» героев своих произведений, то есть в открытой природной среде. При этом история, традиции, память позволяют открывать в сценарно-режиссерском замысле новые яркие грани.

Анализ художественно-исторических программ в естественном ландшафте говорит о том, что возможности их реализации достаточно многообразны, что позволяет значительно расширить диапазон зрителей и участников. Помимо этого художественно-исторические программы, вбирая в себя элементы различных видов театрализованных представлений, своею зрелищностью и эмоциональной насыщенностью, оказывают заметное позитивное влияние на массового зрителя — туриста.

Можно сказать, что художественно-историческая программа в естественном ландшафте — это вид зрелищной программы, синтезирующей в себе элементы театрализации, образности, символизма, историзма, функционирующей в природно-культурном пространстве и несущей духовно-этический и эстетический воспитательный потенциал...

К сожалению, за последние 6–7 лет, особенно с введением Федерального закона №94 в 2005 году, позволяющего любой, даже начинающей организации выиграть тендер на проведение того или иного театрализованного представления, используя на торгах только один официальный аргумент, который в переводе на обычный язык звучит примерно так — «я сделаю этот праздник за меньшую сумму, чем вы», — ситуация в праздничной индустрии, в том числе и в «событийном туризме» резко изменилась в худшую сторону! Действительно, кроме заявленных тобой как подрядчиком суммы денег, за которую ты берешься сделать такую программу, никаких других аргументов тендерной комиссии предоставлять не надо — ни уникальный замысел художественно-исторического представления, ни высо-

чайшая профессиональная репутация постановщиков — сегодня ничего не значат! Только деньги, за которые вы беретесь это сделать — и чем меньше денег, тем лучше!

Вот почему наши театрализованные представления стали похожи одно на другое с примерно одинаковым набором выразительных средств и, как правило, с отсутствием увлекательных художественно-образных решений — тратиться на это многие руководители разных уровней считают совершенно не нужным... Да что говорить, когда в описании тендерных условий на проведение праздника Масленицы-2013 в одном из центральных районов Москвы в предложенной заказчиком (муниципалитетом) смете, которой надо придерживаться нам, исполнителям, — не нашлось места ни режиссеру, ни режиссерско-постановочной группе и, соответственно, денег на эти позиции тоже не нашлось!

Совет по массовым формам театрального искусства при Союзе театральных деятелей России, куда входят многие перечисленные автором представители нашего жанра, давно бьет в тревожные колокола, потому что если даже в столице нашей родины — Москве, с ее-то деньгами! — удивительные празднества и яркие художественно-исторические программы, когда-то привлекавшие в том числе и многочисленных туристов, постепенно сходят на нет, то что же говорить о провинциальных городах России! И неудивительно, что наши выпускники-режиссеры Театра Масс в связи с отсутствием работы по полученной специальности уходят на телевидение или в кино, работают в детской анимации с ростовыми куклами и надувными аттракционами, в свадебных агентствах, в творческих коллективах, ведут банкеты и юбилеи, снимаются в сериалах — все это, конечно, хорошо, но к профессии, которой они обучались — режиссер театрализованных массовых представлений или «продюсер-постановщик культурно-досуговых программ» — это имеет, безусловно, родственное, но все-таки весьма приблизительное отношение.

К сожалению, если не будет развития зрелищного (событийного) туризма, который только-только в последние 15–20 лет начал зарождаться в России — не будет и мощного притока туристов, а это, как выясняется, отражается не только на имидже нашей страны, но и на её экономике.

Список литературы

1. *Генкин Д.М.* Массовые праздники: Учеб. пособие для студентов ин-в культуры. М., 1975.
2. *Жарков А.Д.* Теория и технология культурно-досуговой деятельности: Учебник. М., 2007.
3. *Зорин И.В.* Образование и карьера в туризме: Учебное пособие. М., 2000.
4. *Киселев В.Ю.* Педагогические основы обучения проектированию анимационных программ: Монография. М., 2010. С. 5–22.
5. *Лагушев Ю.М.* Воспитательный процесс в профессиональном туристском образовании. М., 2000.
6. *Маслоу А.Г.* Мотивация и личность / Пер. с англ. СПб., 1999*.

References

1. Genkin D. *Massovyje prazdniki: uchebnoe posobie dlja studentov institutov kul'tury* [Mass entertainment events: a study guide for students in the institutes of arts]. М., 1975.
2. Zharkov A. *Teorija i tehnologija kul'turno-dosugovoj dejatel'nosti* [The theory and technology of cultural and leisure activities and events]. М., 2007.
3. Zorin I. *Obrazovanie i kar'era v turizme* [Education and career in travel industry]. М., 2000.
4. Kiselev V. *Pedagogicheskie osnovy obuchenija proektirovaniju animacionnyh programm* [Pedagogical foundations of project entertainment coaching practice]. М., 2010.
5. Lagusev Ju. *Vospitatel'nyj process v professional'nom turistskom obrazovanii* [Attitude development in tourism education]. М., 2000.
6. Maslow A. H. *Motivation and Personality*. Saint-Petersburg, 1999.

Данные об авторе:

Киселёв Вячеслав Юрьевич — доцент факультета режиссуры шоу-программ Института Современного Искусства. E-mail: mail@isi-vuz.ru.

Data about the author:

Kiselev V. — docent, Faculty of directing theatrical performances and festivals, Institute of Modern Arts. E-mail: mail@isi-vuz.ru.

К. Н. Левшин

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

АКТУАЛИЗАЦИЯ ШКОЛЫ В ЭСТЕТИКЕ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Аннотация:

В статье рассматриваются варианты создания новых инструментов режиссёрского разбора в свете теории, описанной Хансом-Тиссом Леманом в его книге «Постдраматический театр».

Ключевые слова: постдраматический театр, режиссёрский разбор, актуализация школы.

K. Levshin

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

ACTUALISATION OF BASIC TRAINING IN THE AESTHETICS OF POSTDRAMATIC THEATRE

Abstract:

The article explores new apparatus designed to provide for director's analysis in the light of the theory described by Hans — Thies Lehmann in his book «Postdramatic Theatre».

Key words: postdramatic theatre, new apparatus for director's analysis, actualization of basic training.

Театр как эстетическое поведение
немыслим без нарушения предписаний,
без трансгрессии, выхода за пределы.

Ханс-Тис Леман

В книге «Постдраматический театр», которая, по мнению многих авторитетных деятелей российского театра, требует самого пристального внимания и изучения, её автор Ханс-Тис Леман — германский театровед, критик — анализирует сложив-

шуюся в современном театре ситуацию и приходит к выводу, что эпоха драматического театра завершена. Так же как в своё время завершилась эпоха античного театра, драматический театр, являя ещё порой истинные образцы своего искусства, уступает место новым образцам «актуального искусства» от театра. Леман достаточно широко очертил пространство современной режиссуры и предположил обозначить такое пространство как «постдраматический театр», то есть тот, который следует после драматического. Леман основывает свои выводы на наблюдениях за работами европейских режиссёров (в том числе российских), а также некоторых художников и музыкантов. Книга вышла на немецком языке в 1999 году, затем была переведена на английский в 2006-м и по сей день крайне актуальна. На русском языке книга вышла в 2013 году в переводе Н. Исаевой.

Особый интерес вызывает положение автора, вслед за Франсуа Лиотаром, на которого он неоднократно ссылается в своей работе, предлагающее считать теорию о постдраматическом театре *состоянием* актуального искусства театра, подобно тому, как Лиотар в своей книге «Состояние постмодерна» предлагает считать постмодерн не эпохой, а *состоянием современной культуры*. Такое предложение, на взгляд диссертанта, позволяет отмечать тенденции актуального искусства в работах самых разных режиссёров и не отождествлять никого конкретно с термином «постдраматический».

Основные положения теории Ханса-Тиса Лемана звучат так:

— драматический текст не является более единственной возможной основой спектакля и главной его составляющей — текст спектакля понимается шире как «тотальный текст спектакля» и включает в себя музыку, пластику, видеопроекции и прочие средства выразительности современного театра наряду с актёрским существованием. Все эти средства выразительности находятся в «свободной композиции»;

— в отличие от драматического театра, главным признаком которого является создание актёром психологически достоверного образа роли и репрезентация опыта персонажа (здесь и сейчас переживание рассказанной в пьесе истории), в постдраматическом театре актёр представляет зрителю своё существование, называемое Леманом «перформативным», «мгно-

вением абсолютного присутствия» [2, с. 173]. Главной актёрской задачей называется *актуализация роли*;

— поскольку в постдраматическом театре часто не рассказывается конкретная история, а предлагается композиция, основанная на впечатлениях от выбранного материала, в постдраматическом спектакле отсутствует действие (в понимании психологического театра «сквозное действие спектакля»). Действие здесь понимается как протяжённость театрального представления от его начала к финалу, а основным средством соподчинения фрагментов композиции называется «сквозной монтаж». Смысл самого представления часто формируется непосредственно в зрительском сознании, поскольку художник (режиссёр, актёр, перформер) оставляет за собой право не предлагать готовых ответов на поставленные в спектакле вопросы.

Таким образом, постдраматический театр открывает некий новый способ зрительского участия в происходящем на сцене (если таковая присутствует или используется в спектакле).

Однако постдраматический театр в чистом виде, по словам искусствоведа и критика Владимира Фёдоровича Колязина, не существует: «Он естественно сращивается с той национальной театральной почвой, на которой вырос» [3, с. 94], и находится в постоянном диалоге с традиционной школой; следовательно, наряду с новыми понятиями и терминами, которые приносит с собой время, работают и не перестают быть актуальными понятия традиционной театральной школы.

Действительно, невозможно представить себе завершение эпохи драматического театра одномоментно. Попробуем проследить признаки постдраматического театра в России, а также наметить перспективные пути развития театральной школы и предложить некие инструменты практической работы в пространстве, названном Хансом-Тисом Леманом — «постдраматический театр».

Прежде чем говорить о современном театре, необходимо несколько слов (если это возможно в нескольких словах) сказать о современном искусстве.

В лекции «Что такое современное искусство? Приглашение к разговору» [5], искусствовед Алла Вайсбанд говорит о том, что двадцатый век отмечен стремлением искусства разрушить клас-

сические идеалы прекрасного, освободиться от любых канонов и что многие не только зрители, но и художники «тоскуют» по этим канонам прекрасного. Другими словами, современное искусство часто не получает признания у большинства именно в силу своего радикального отрицания определённых культурных традиций. Этот эффект неприятия большинством зрительской аудитории современного искусства определён и описан в «Дегуманизации искусства» Ортегой-и-Гассетом в начале двадцатого века как расслоение искусства на массовое и «искусство для избранных». По мнению Ортега-и-Гассета, искусству, которое априори развивается и постоянно обновляется, невозможно быть направленным одновременно и на красоту художественных форм (именно художественных, а не реалистически достоверных), и на «человечность» восприятия: реализм и истинная художественность — вещи не совместимые. Другими словами можно сказать, что «успех» восприятия произведения искусства большинством зрительской аудитории во многом обусловлен эмоциональным подключением через соотнесения себя, своего жизненного опыта с объектом, представленным художником для обозрения, и часто лишь немногие могут оценить технику или непосредственно способ воплощения — форму, которая в искусстве и есть содержание.

Во второй половине двадцатого века многие художники стали искать способы уйти от воплощения замысла в конкретном объекте — произведении искусства, утверждая мысль, что сам художник есть главный объект искусства. Крах станковой живописи во многом свидетельствует о том, что современный художник вынужден противостоять массовой культуре, которая, тиражируя оригинал множеством копий, увеличивает стоимость оригинала. Художник во второй половине двадцатого века, открыв такую форму выражения, донесения смысла, как перформанс, создал по сути то, что невозможно продать. Художественная акция, которая сродни театральному представлению, предлагает его (художника) самого существование как объект искусства. В отвержении своей личной принадлежности к массовому тиражированию своих работ как законченных произведений современный художник пришёл к такой форме искусства, которая отводит зрителю роль непосредственного участника происходя-

шего: истинный смысл акции, картины или спектакля складывается, завершается в сознании зрителя, поскольку современный художник часто предлагает лишь фрагменты, не связанные единым сюжетом. Предлагая зрителю завершить работу в своём сознании, художник как бы перекладывает часть ответственности на зрителя, придавая ему (зрителю) особый статус и сообщая: *только личность сегодня имеет истинное значение.*

Отчасти такая тенденция сформирована недоверием государству, рекламе, церкви. Массовая культура, повсеместно вторгаясь в нашу жизнь, создаёт виртуальное пространство и обеспечивает каждого гаджетом для персонального пользования — каждый желающий может снять ролик мобильным телефоном и выложить его в общем доступе на одном из популярных интернет-ресурсов, тем самым профанируется идея профессионализма: массовой культурой как бы заявляется, что художником может стать любой желающий, например, каждый пользователь Интернета. Подлинный же художник вынужден постоянно освобождаться из-под навязываемых ему форм и способов коллективного существования. Гений призван создавать то, чего до него ранее никогда не существовало. Освобождаясь — создавая новую форму, он производит жест отрицания, своего рода шок для культуры масс.

Важно сказать о том, что *жест отрицания* канонов связан с такой позицией, при которой художник не считает себя вправе, а также обязанным диктовать зрителю точку зрения, договаривать, объяснять и предлагать выход. Произведение искусства становится шоком, жестом, акцией, вынуждающей зрителя задуматься о собственном месте в матрице, о роли благосостояния и духовной составляющей в его собственной судьбе.

Подобные тенденции «освобождения от канонов» можно наблюдать и в работах студентов в мастерской профессора О. Л. Кудряшова, например, вызвавшая живой интерес у членов кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства — ГИТИС работа «Ромео и Джульетта» (весна 2012 года), где и Ромео, и Джульетта представлены в абсолютно новых, «антиромантических» образах. С них не просто снят налёт традиции, таких влюблённых и «дышащих жизнью» прекрасных молодых людей, но придумана абсолютно новая пластика, сцена на балу решена совершенно неожиданным образом: режиссёром работы

предложено совершенно новое, качественно иное *актёрское содержание*. Можно сказать, что подобные работы открывают и новый тип героя: этих молодых людей мы видим на улице, но проникнуть в их жизнь нет возможности, студенческие же работы дают такую возможность — они приоткрывают тайну внутренней характерности современных молодых людей, их способа мыслить, чувствовать и реагировать. В этой работе, как и во многих других студенческих работах, явственно ощутимо стремление преодоления традиций: любыми способами создать оригинальное, в понимании собственное, произведение. И материалом для такой работы студентов является не современная, а именно классическая драматургия. Здесь, в таком способе организации процесса обучения режиссёров и актёров, реализуется известная мысль: «Сказать своё словами автора». Иначе говоря, материалом для перевоплощения и личного высказывания (что крайне важно особенно в период обучения студентов) является текст пьесы. Актёр создаёт образ, так или иначе описанный автором. В спектаклях, описываемых Леманом, часто образ создаётся на основе чистой фантазии вне заданных заранее речевых и других психологических характеристик. Традиционная школа учит присваивать авторский текст: говорить предложенные автором слова и проживать — воплощать чужую жизнь, при этом повествуя определённую историю жизни. Постдраматический же театр радикально пересматривает театральные знаки: диалог (нарратив), наличие в спектакле конкретной истории (мимесис), репрезентацию опыта персонажа — проживание у нас на глазах «человеческой судьбы», наличие места и времени действия и т.д. Современный театр часто разрабатывает именно новые отношения этих знаков: диалог изображается, но не движет драматического действия — текст в спектакле присутствует, но лишь как знак текста, как театральная традиция, с которой играет сегодня создатель спектакля, электронный образ становится самым настоящим, зримым воплощением человеческой судьбы, и актёр с ним по-настоящему взаимодействует. Эти новые тенденции в театре легко подхватываются студентами, воспринимающими часто игру с театральными знаками как нечто абсолютно новое в искусстве и к традиционной школе не имеющее отношения. Однако игра со смыслом всегда требует косвенного воплощения самого

смысла — первоисточника, его упоминания, цитирования, изображения. Важно понимать, что авангард и традиция находятся не только в постоянном конфликте, но, что наиболее важно и продуктивно, в перманентном диалоге.

По сути, диалог, которого ждут преподаватели театральных институтов от студентов, вполне можно представить как диалог традиционной школы и тенденций современного искусства, адептами которого часто считают себя будущие профессионалы.

Пересмотр традиционных методов обучения, безусловно, необходим. Однако трезвый и методически грамотный. Необходим некий новый инструмент для анализа современного спектакля, необходимо наметить новые способы разговора о таком театре, который часто называется «авторским» — создающим свой спектакль по собственным, изобретённым законам с целью художественного противостояния традиции, массовости с её неотъемлемой коммерциализацией.

Возможно, главным вектором постдраматического театра является прорыв к абсолютному смыслу, возведение вертикали, минуя необходимость рассказывать в спектакле определённую историю. Если бы возможно было представить себе идеальный постдраматический спектакль, то он скорее всего походил бы на коллаж. Драматический же театр силён именно умением создавать предельно реалистическую ситуацию, которая в своей определённости и конкретике размыкает смыслы до общепhilosophических категорий.

Таким образом, необходимостью сегодня становится организация существования человека на сцене, который владел бы навыком перевоплощения, а также умел бы организовать предельно реалистическое своё существование вне конкретной драматической истории.

Театр немыслим без зрительского соучастия, без подлинного эмоционального подключения. В драматическом театре условием такого подключения является достоверно организованная — сыгранная ситуация: взаимодействие персонажей. В постдраматическом скорее сама ситуация театра, сами условия существования одного человека перед другим: ведь часто конкретной истории в таком спектакле нет, зрителю предлагается композиция, составленная из различных выразительных

средств, цитат современного культурного пространства, политических тем, художественных и исторических образов и т.д. При этом артист волен перевоплощаться, создавать образ, а волен и оставаться собой, поскольку спектакль, например, театрального художника, драматурга или критика часто вызывает не меньший зрительский интерес.

Такое положение в российском театре, а следовательно, и театральной педагогике требует отвечать себе и студентам на крайне важные и интересные вопросы. Например, каким образом или по какому принципу организовано действие в спектаклях Дмитрия Крымова «Демон. Вид сверху», «Горки-10», «Как вам это понравится»? Является ли событием (в новом значении этого термина) выход на сцену режиссёра Юрия Бутусова в его спектакле «Чайка» в театре «Сатирикон»? Какие перспективы для молодой режиссуры открывает монтажность эпох и актуализация материала в спектакле Константина Богомолова «Лир. Комедия»? Какова предельная степень такой «деформации» пьесы автора? Каким образом достигается концентрация смыслов при отказе от линейности времени в спектакле Сергея Женовача «Москва — Петушки»?

С новой силой сегодня разгораются споры о том, чему и как нужно учить в театральном институте. В пример приводятся такие режиссёры, как Питер Брук, Ромео Кателлуччи, которые не имеют специального режиссёрского образования. Традиционную школу упрекают в том, что она перестала заниматься личностью студента, оснащая лишь сомнительным сегодня ремеслом. Полемика неустанно возвращается к известному тезису:

«Мы не должны учить студентов театру, которого уже нет!»

Проблема, по мнению диссертанта, заключается в том, что традиционная *школа* как раз призвана учить в первую очередь *ремеслу*: действенному анализу, режиссёрскому разбору, этюдному методу, основам композиции и т.д. — всему тому, что студенты часто желают преодолеть, не осознавая, что любое отрицание всегда требует практического знания предмета и часто косвенного воплощения. Школа справедливо традиционна в своих способах решения классической драматургии путём воплощения *конфликта и действия*.

В свою очередь конфликт и действие есть понятия и инструменты психологического театра, театра, возникшего на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков. Важнейшим достижением психологического театра диссертант считает достоверность существования персонажа. Психологический театр в двадцатом веке научил актёра создавать *образ, артисто-роль*, в терминологии Станиславского. Играя роль и одновременно оставаясь собою, актёр действовал, представляя-репрезентуя чужую жизнь персонажа как свою собственную. Таким образом, режиссёрскими инструментами были и остаются по сей день такие понятия, как *место действия, конфликт, действие и сквозное действие, задача, событие и др.* Режиссёр использовал (и по сей день использует) такие приёмы школы для того, чтобы организовать действие в достижение сверхзадачи, поскольку рассказываемая в спектакле история воспринимается и сопереживается зрителем лишь при условии достоверности воплощения актёром человеческих переживаний персонажа. Словом, актёрская психотехника научилась со стопроцентной точностью создавать в условных обстоятельствах сцены «жизнь человеческого духа». На основе и одновременно являясь следствием развития и совершенствования техники психологического театра, возникали такие направления, как игровой театр, бедный, эпический, тотальный, документальный и другие. При безусловно разных эстетиках, перечисленные театральные направления основывают свои спектакли на литературных или других историях, и основным средством выражения имеют драматическое действие и актёрскую речь, выраженную в форме диалога (в отличие от оперы и балета, с их музыкально-драматической основой и, соответственно, вокалом, музыкой и танцем).

Нет сомнений, что российская театральная школа с её разработанной методикой этюда, способа перевоплощения и режиссёрского разбора есть передовая школа, однако все вышеперечисленные достижения относятся всё же к психологическому театру. Безусловно и то, что в педагогических, а вслед за ними и в студенческих работах кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства – ГИТИС слушаются театральные открытия, но определённой и разработанной (в той степени, в которой разработан режиссёрский разбор и освоен этюдный метод) методики воспитания режиссёров и актё-

ров в свете актуального искусства — нет. Это не значит, что из стен факультета не выходят молодые талантливые режиссёры и актёры. Здесь речь идёт лишь о разработанной методике в области актуального искусства, существование которой трудно себе представить, поскольку в создании принципиально нового произведения художник не пользуется методикой, а скорее следует собственному ощущению современности. В частности, мастерская профессора Кудряшова постоянно осуществляет педагогические экспериментальные работы по таким предметам, как актёрское мастерство, сценическая речь, танец. Безусловно, такие работы необходимы в высшей степени, однако главной задачей по-прежнему остаётся создание собственных режиссёрских работ на основе полученного в работе с педагогом опыта. И именно для того, чтобы студенты успешно синтезировали приобретаемый опыт в собственных работах и необходимо искать пути *актуализации* школы.

Часто признаками постдраматического театра называется разрежённость действия, его замедление, бессобытийность. Павел Руднев — театральный критик и менеджер в лекции «Темы современной пьесы: Европа и Россия — точки пересечения» [6] рассказывает об опыте режиссёра и драматурга Михаила Угарова, который в одной из многочисленных лабораторий в Центре драматургии и режиссуры им. А. Казанцева и М. Рошина проводил такой эксперимент: актёрам предлагалось сыграть этюд продолжительностью около 20 минут на тему «В метро». Подавляющее большинство предложений было основано на событии внутри этюда, например, входил пьяный человек и начал приставать к пассажирам или кто-то, рассматривая «Схему метрополитена», обращался к остальным за справкой и т.д. По мнению организаторов лаборатории, такой результат обусловлен традиционной школой воспитания артиста — артист ищет событие, чтобы его пережить, другими словами, ответить на вопрос: «Что случилось?» В действительности (здесь — реальной жизни), и в этом убеждён М. Ю. Угаров, мы не хотим, чтобы с нами происходило что-либо ни в общественном транспорте, ни где бы то ни было ещё. Мы «избегаем событий», мы напуганы мошенниками и террористами — мы спешим добраться домой и остаться в покое. Однако действительность и искусство всегда были разными реалиями: искусство предполагает художествен-

ный отбор, в отличие от реальной жизни. Именно художественный отбор позволяет в четыре часа рассказать историю, например, Гамлета или Ромео и Джульетты. Более того, нет смысла обвинять актёра, воспитанного в эстетике психологического театра, где не предполагается существования вне определённого действия внутри конфликта. Документальный театр в своём *гиперреализме* находит свою, оригинальную *форму течения времени* в спектакле, и если она не предполагает *действия и события* в понимании психологического театра, то здесь нет ничего сверхъестественного. По-прежнему актуальна мысль о том, что в искусстве форма определяется содержанием. Идея произведения искусства обуславливает и форму существования в ней артиста, и если, например, техника «Вербатим» предполагает хотя бы минимальный отбор текста первоисточника или любую его коррекцию, то документальный театр автоматически попадает в область игры. Игры с реальностью, с её преломлением и деформацией. Сам лозунг — манифест, определяющий эстетику Театра. ДОС: «Театр в котором не играют», — становится игрой с сознанием зрителя.

Безусловно, театр, основывающий спектакль на документе, есть интереснейшая область исследования способов актёрского существования. И здесь кроется интереснейшая возможность личностного высказывания для артиста и для создателей спектакля.

Думаю, неправильно было бы приписывать постдраматическому театру абсолютный отказ от текста, а вслед за этим и отказ от рассказываемой в таком спектакле истории. История неминуемо складывается в так называемый «постановочный сюжет»: части, составляющие композицию постдраматического спектакля (в его условно возможном идеальном воплощении) организуются режиссёром темпо-ритмически различно, в строго определённом порядке, они соподчинены, и этот факт позволяет говорить об определённом принципе такой организации, о своего рода цементе, скрепляющем сценическое действие, представление, перформанс. Мысль, организующая спектакль, тема, ощущение целого, композиционное мышление, темп и ритм дают повод представить себе и разработать некий новый инструмент анализа материала, пусть недраматического, а некоего

исходного, того, который мог бы быть использован в работе над спектаклем. Ощущение целого, оптический центр, монтажность кусков композиции — все эти понятия вполне могли бы быть использованы в новом «композиционном разборе». Возможно, событием (неким обновлённым синонимом термина «драматическое событие»,двигающее сюжет пьесы) в таком спектакле станет именно личное высказывание артиста, его неприкрытое — перформативное, абсолютное присутствие, существование, при котором зритель отчётливо понимает, что перед ним сейчас находится не только и не столько артист, но человек, испытывающий на глазах у всех что-то очень важное в своей жизни. Это высказывание инспирировано именно темой, материалом, ситуацией, организующей спектакль или представление. Оно (событие — высказывание) пережито в процессе работы и вновь переживается на глазах у зрителя, предельно концентрируя «качество момента» (цитата Питера Брука приведена из книги О. Л. Кудряшова [4, с. 149]).

Если быть откровенным, автору статьи трудно отделаться от мысли, что вся пьеса о Гамлете — принце Датском написана ради одного монолога «Быть или не быть». Этот монолог, его зона в спектакле для артиста есть событие, но не драматическое, а скорее такое, где нельзя сегодня оставаться лишь персонажем: всё человеческое содержание артиста, весь его культурный и социальный багаж обнажается в этой точке. Одного ремесла не достаточно, чтобы наполнить такое событие. Здесь театр останавливает время и становится самой сутью, смыслом жизни для артиста и выводит его из-под власти земного существования. Эта великая пьеса позволяет предположить, что такие признаки постдраматического театра, как «бессобытийность» и «субстанциональный конфликт» (который априори заключён внутри субъекта и не разрешим), так же находят своё воплощение здесь, в этом тексте: что бы ни происходило вокруг принца, какие бы изменения ни претерпевал сюжет, вопрос «Быть или не быть» и заложенный в нём конфликт останется главным для Гамлета, а следовательно, главным и требующим каждодневного, протяжённого, можно сказать, вечного решения и для нас. Постдраматический театр по-новому ставит вопрос о том, кто перед нами говорит, кто с нами говорит, кто спрашивает нас и себя: «Быть или не быть?»

«Иллюзорность» как природа театра, о которой пишет доктор искусствоведения Д. В. Трубочкин, постдраматическим театром не отменяется. Художественная реальность создаётся сегодня иными средствами, в том числе иным способом актёрского существования. Не стоит понимать актуализацию театра и школы примитивно, как «установку не играть людей прошлого» [8, с. 8].

В свою очередь режиссёр, воспитанный в школе психологического театра, способен организовать достоверность существования персонажа, а следовательно, сделать и следующий шаг — организовать зоны выхода из образа для личного высказывания артиста. Подготовить событие — организовать течение действия спектакля таким образом, чтобы увлечённый сюжетом зритель воспринял такое высказывание как действительную здесь необходимость. В данном случае личное высказывание нужно понимать как тот самый жест отрицания принадлежности индивидуальности художника к массовой культуре, здесь скорее провозглашается возможность преодолеть традиционную усталость и неверие в изменение мировой культурной и политической ситуации в целом.

Ток психологической идентичности переживаний актёра переживаниям персонажа в своей пиковой точке — «событии», «нулевой точке предстояния», в состоянии «я — есмь» не требует никаких объяснений — ни текста, ни музыки, ни видеопроекции. Скорее всего любое оформление живого человека здесь окажется лишним, специальным. Подобно легендарной паузе длиною в семь минут, описанной Станиславским в «Моей жизни в искусстве», подобно высказыванию Ростислава Плятта: «В театре самое дорогое — это когда одна тишина сменяется другой». У Лемана такое священное соединение актёра и зрительного зала так описано в переводе Натальи Исаевой в журнале «Театр»: «...в этой нулевой точке (внутри абсолютного наслаждения, в неподвижности, стазисе, в молчании взгляда) нечто только ещё может случиться: вот это неуловимое “сейчас”» [2, с. 173]. Анатолий Васильев предполагает развитие театра в сторону «атмосферного театра как более развитой формы психологического» [1, с. 58]. Однако такое открытое актёрское существование необходимо подготовить течением действия спектакля. Материал переживания артиста всегда останется человеческим, иначе в какой-либо другой форме он не

сможет быть воспринят. Меняется скорее способ переживания. Уровень разработанности психофизики современного актёра значительно выше: современные требования моментальной смены состояний, короткая психологическая инерция и полная личная включенность в процесс создания произведения — вот, пожалуй, основные требования к артисту сегодня. Таким образом, мы наглядно видим, что школа психологического театра есть основа любого театрального образовательного класса в России и отменять её было бы в высшей степени неосмотрительно.

Что же касается режиссёрского образования, то способность вызвать в актёре неподдельность переживания, подвести его к зоне личного высказывания и позволить убедительно осуществить такой акт в подавляющем большинстве есть также заслуга школы психологического театра. Однако форма организации существования артиста в современном спектакле, в котором личное высказывание — жест отрицания массовой культуры сопряжён с невозможностью давать однозначные ответы, стала гораздо более сложной. Это связано с тем, что режиссёр вынужден искать способ организовать подлинное существование путём создания сложносочинённой композиции, итоговый смысл которой складывается из множества компонентов — различных средств выражения. Такая композиция часто отводит психологически точному существованию артиста в образе лишь часть значения, наряду с другими составляющими спектакля, а также и другим способам существования самого артиста.

Возможно, перформативность актёрского существования, о которой пишет Леман, в российской традиции можно проследить следующим образом: по мнению Ивана Вырыпаева — актёра, режиссёра и драматурга, именно способ существования артиста на сцене определяет сегодня современность — актуальность спектакля. Вырыпаев назвал Евгения Гришковца первым человеком в России, изменившим коренным образом представление об артисте в новейшем времени. По его словам, Гришковец вышел на сцену и обратился к зрителю со словами: «Я — Женя Гришковец и я сейчас буду с вами говорить» [7]. По мнению Вырыпаева, этот жест разделил традиционное актёрское обращение к залу путём создания сценического образа и современное (актуальное) искусство в котором, подобно перформансу, в котором

художник всегда остаётся собой, артист — есть тот самый человек, который вошёл в пространство перед нами и обращается к нам.

Другими словами, Гришковец полностью исключил из спектакля основное выразительное средство психологического театра — создание образа персонажа.

Особый интерес и ценность подобного шага артиста — оставаться перед зрителем самим собой — заключается, по мнению, Вырыпаева в особой степени ответственности: человек должен знать предмет разговора не понаслышке, а самым достоверным образом — собственной жизнью. Такое представление сценического материала зрителю самым конкретным образом переводит театр в разряд актуального искусства: актёр на площадке говорит о сегодняшнем дне, о том, что сейчас происходит за окнами.

Если предположить, что одним из критериев современности произведения искусства является актуальность темы и способ существования артиста, можно использовать приведённый пример следующим образом: Евгений Гришковец — не актёр в понимании традиционной школы, но артист, поскольку выражает в сценической форме определённую идею посредством представления написанного ранее произведения. Для того, чтобы выразить идею, которую он ранее изложил в виде пьесы (или «текста для театра» — формулировка Клима), Гришковец не находит обязательным перевоплощаться в сценический персонаж, поскольку написанный им материал, по его мнению, сам определяет единственно возможную форму воплощения: человек, который написал текст, должен быть самим собой обращаясь к зрителю для наиболее полного воплощения самой идеи и произведения и самого жеста художника — обращения к миру в лице публики.

В результате работы над текстом (как, впрочем, и любым другим материалом, используемым для обращения к зрителю) рождается особая форма существования одного человека — артиста в нашем случае — перед другим — зрителем. С педагогической точки зрения перформанс во многом сродни этюду, он позволяет, оставаясь собой играть студентам (в том числе режиссёрам), на первых порах обучения не умеющим убедительно создавать образ. Этюд по традиции играется на основе драматургического материала, перформанс же позволяет играть вне определённой истории, но в контексте понятия или докумен-

тального факта. Конечно, разделение на этюд по драматургии и перформанс по документу — условно. В игре чудесным образом теоретические понятия перемешиваются. Основной педагогической задачей, сегодня как никогда, представляется вызвать у студентов-режиссёров живой и неподдельный интерес к человеческим проявлениям их однокурсников-актёров. К их зонам заразительности, к эмоциональной тратности, яркости существования, к совместному смелому сочинительству, к удивительным и непредсказуемым человеческим проявлениям во время игры. Драматическое действие давно понимается не как примитивное достижение цели, выполнение определённой задачи, а как «сложнейший психофизический акт, который исключает примитивную однозначность» [4, с. 119].

«Бытие на сцене» — термин, который использует Владимир Колязин в переводе отрывков из книги Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» (“liveness” — провокативное присутствие человека вместо воплощения образа» [3, с. 93]) — есть ничто иное как сложный психофизический акт или, другими словами, действие в обнаружении смысла происходящего перед зрителем. Сочинённое, возможно от имени артиста, а не персонажа, найденное в процессе работы, но действие.

Трудно переоценить возможности этюда в нахождении необходимого самочувствия, в определении достоверности происходящего. Главное условие этюда — оставаться собой, максимально использовать свой психофизический аппарат. Профессор Вениамин Михайлович Фильштинский осуществил идею «тотального этюда» Станиславского в Венгрии [10, с. 108]), когда режиссер готов репетировать с актёрами, даже не прочитав пьесу, а лишь рассказав им фабулу. Такой опыт открывает широкие возможности в том смысле, что пренебрежение вербальной составляющей текста, а вслед за этим и речевой характеристикой персонажа влечёт за собой «тотальную неизвестность» — сценическое авторство на основе авторского литературного или драматургического произведения.

Схожий принцип в работе над картинами Николая Любарова для спектакля «Деревня Перемилово» в мастерской профессора Кудряшова использовала преподаватель режиссуры и актёрского мастерства Екатерина Гранитова: не выяснять истории создания

картин, когда это возможно, тем самым оставляя гораздо больше пространства для студенческой фантазии, их личной, пусть не всегда глубокой и «начитанной». На данном этапе самостоятельность в придумывании предлагаемых обстоятельств, своего рода «мифа», «легенды» картины и ситуаций вокруг неё является главной, так как позволяет незаметно для самих студентов погрузить их не столько в авторский материал, сколько в этюдное репетирование, где идея проверяется собственным существованием. Существованием отнюдь не бытовым, предельно образным, оригинальным. Главным принципом такой работы я бы назвал «не авторские предлагаемые обстоятельства, а собственные, придуманные на основе авторского произведения». Такие обстоятельства будут личными, а следовательно, понятными.

Работа над картинами — это работа над недраматургическим материалом. Такая работа давно является одним из способов работы в пространстве, обозначенном Хансом-Тисом Леманом как «постдраматический театр». Такие спектакли и наводят мосты между традиционной школой и актуальным искусством. Известно, что многие режиссёры — представители этого «состояния современного театра» — пришли из изобразительного искусства.

Постепенное вовлечение в процесс совместного сочинительства, погружение в культурное пространство, развитие эстетического вкуса — это такие же необходимые профессиональные навыки и методы воспитания российской театральной школы. В театральном вузе давно учат не только ремеслу. Личность формируется из индивидуальности в процессе создания авторских работ студентами. Этот процесс постоянного обновления необходимо поддерживать и развивать. Возможно, вкладом в такой процесс станет «композиционный разбор» — ожидаемый результат диссертационного исследования автора статьи.

В заключение необходимо ещё раз обозначить точки соприкосновения традиционной школы и предполагаемого нового метода анализа «тотального текста» спектакля — всего того, что предлагается сегодня к зрительскому восприятию в состоянии театра «постдраматический».

Спектакль неминуемо движется во времени от своего начала к финалу. Следовательно, можно говорить о характере напряжения этого времени. Именно время, его напряжение в кадре является

основным инструментом режиссёра в понимании Андрея Тарковского (см. его «Лекции по режиссуре»). Поскольку части композиции, из которой состоит спектакль, не имеющий в основе текста или истории, находятся в определённой зависимости друг от друга, возможно говорить о теме сценического сочинения, о некоем диалоге выразительных средств. Части композиции такого произведения расположены в определённом порядке, следовательно, можно проследить их темпо-ритмическую организацию и принцип изменения напряжения времени в течение представления. Точки изменения напряжения времени, возможно, позволят говорить о некоем «событии» в новом значении этого термина. Особый интерес вызывает характер и способ существования артиста в такой зоне. Определение композиционного центра спектакля предположительно даст возможность говорить о принципах монтажности, способе соединения частей в единое целое. Монтаж как способ организации зрительского восприятия описан в книге Сергея Эйзенштейна «О монтаже» и обещает быть очень полезным материалом для выработки нового, принципиально нового инструмента анализа сценических произведений, поскольку не имеет смысла применять понятия школы в традиционном значении в разговоре о новом искусстве. Но на эти понятия опираться необходимо, поскольку, повторимся здесь, в чистом виде примеров постдраматического спектакля не существует, а есть лишь признаки такого театра, обнаруживающиеся в спектаклях различных режиссёров. Необходим новый угол зрения, новая «режиссёрская оптика», новые, заимствованные, в частности, у кино определения и термины. Школа, оставаясь собой, приобретает новый спектр, открывает новые перспективы. Задача школы двойственна: с одной стороны, необходим инструмент для систематизации опыта, для разговора и анализа спектаклей, основанных на ином, нежели драматургический материал, и часто не повествующих вовсе. С другой стороны, такой анализ всегда должен иметь способность быть гибким, применимым «частно» и иметь реальный выход в практическую работу, которая всегда приносит неожиданности, связанные, например, с актёрской пробой, с этюдным существованием, рождающим исключения из правил. Ведь именно исключения из правил, неожиданности привлекают нас более всего как в педагогике, так и в профессиональном театре.

Список литературы

1. *Богданова П. Б.* Логика перемен Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007.
2. *Исаева Н.* Театр // Театр и его сумерки: О книге Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр». М., 2013.
3. *Колязин В.* Вопросы театра // О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене. М., 2011. Вып. 1–2.
4. *Кудряшов О. Л.* Кое-что о живописи, театре и молодых людях, рассматривающих картинку и слушающих музыку. М., 2013.

Материалы из Интернета:

5. Лекция Аллы Вайсбанд «Что такое современное искусство? Приглашение к разговору», 3 апреля 2012 г. // Европейское кафе. Открытые лекции о современном искусстве.
http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/04/23/lektsiya_ally_vaisband
6. Лекция Павла Руднева «Темы современной пьесы: Европа и Россия — точки пересечения», 4 июля 2012 г. // Европейское кафе. Открытые лекции о современном искусстве.
http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/08/20/lektsiya_pavla_rudneva
7. «О современности», выступление Ивана Вырыпаева на Московской Интегральной Конференции, июнь 2011 г.
<http://www.youtube.com/watch?v=mLNW4Vv0ALg>
8. *Трубочкин Д. В.* Вопросы театра // Античность и «актуальность». М., 2011. Вып. 12.
9. *Хосе Ортега-и-Гассет.* Дегуманизация искусства. М., 1991.
10. *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика. СПб., 2006.

References

1. Bogdanova P. *Logika peremen. Anatolij Vasil'ev: mezhdru proshlym i budushhim* [The logic of changes. Anatoly Vasil'ev: between the past and the future]. M., 2007.
2. Isaeva N. *Teatr // Teatr i ego sumerki. O knige Hans-Tisa Lemana «Postdramaticheskij teatr»* [Theatre // The theatre and its twilight. About Hans-Thies Lehmann's book "Postdramatic theatre"], Moscow, 2013.
3. Koljazin V. *Voprosy teatra // O postdramaticheskome teatre i ego meste na sovremennoj evropejskoj scene* [Theatre issues // On postdramatic theatre and

its position on the theatrical agenda in contemporary Europe”]. M., 2011. Vols. 1–2.

4. Kudrjashov O. *Koe-chno o zhivopisi, teatre i molodyh ljudjah, rassmatri-vajushhih kartinki i slushajushhih muzyku* [A glimpse of art, theatre and young people contemplating the pictures and listening to the music], M., 2013.

Internet resources:

5. ”What is contemporary art? An invitation to discussion”, a lecture by Alla Vaisband, 3rd April, 2012. // The European Café. Open lectures on contemporary art.

http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/04/23/lektsiya_ally_vaisband

6. “The subject matter of a contemporary play: Europe and Russia — points of intersection, a lecture by Pavel Rudnev, 4th April, 2012. // The European Café. Open lectures on contemporary art.

http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/08/20/lektsiya_pavla_rudneva.

7. “On contemporaneity”, Ivan Vyrypaev’s appearance at Moscow Integral Conference, June 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=mLNW4Vv0ALg>

8. Trubochkin D. *Voprosy teatra // Antichnost’ i «aktual’nost’»* [Theatre issues // Antiquity and “actuality”]. M., 2011. Vyp. 1 2.

9. José Ortega y Gasset. *The dehumanization of art*. Moscow, 1991*.

10. Fil’shtinskij V. M. *Otkrytaja pedagogika* [The open pedagogy], SPb., 2006.

Данные об авторе:

Кирилл Николаевич Левшин — режиссёр, аспирант кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: Inamura@mail.ru.

Data about the author:

Kirill Levshin — stage director, postgraduate student, Drama Theatre Directing Faculty, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: Inamura@mail.ru.

Норма Алисия де ла Торре (Мексика)

Российский университет театрального искусства — ГИТИС

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ ХОСЕ ЛИМОНА КАК ОСНОВА ЕГО ТВОРЧЕСТВА

Аннотация:

Статья посвящена творчеству Хосе Лимона — одного из лучших артистов «третьего поколения» американского и мексиканского танца, хореографа-новатора, создателя художественно-стилистического направления. Автор рассматривает основные аспекты деятельности Хосе Лимона — исполнительский, учебно-методический и хореографический. Особое внимание уделяется его новаторским идеям и художественным поискам, которые отражали противоречивые отношения между двумя основными тенденциями его творчества — «мексиканской» и «универсальной».

Ключевые слова: Хосе Лимон, хореограф, балет, танец модерн, методика.

Norma Alicia de la Torre (Mexico)

Russian University of Theatre Arts — GITIS

CHOREOGRAPHIC INNOVATIONS INTRODUCED BY JOSÉ LIMÓN

Abstract:

The article is devoted to life and work of Jose Limón, one of the most talented artists among “the third generation” of American and Mexican dance. The author inquires into the main aspects of his professional occupation — performance, instructional support and choreography itself. The article has a special focus on Limón’s supertemporal innovativeness, ingenuity and experimentality that happened to materialise a whimsical set of style oppositions in his work — that is, “Mexican” versus “Universal”.

Key words: José Limón, choreographer, ballet, modern dance, method.

Хосе Лимон (1908—1972) занимает особое место в истории мирового танца XX в. как одаренный танцовщик, хореограф-новатор, создатель целого художественно-стилистического направления, разработавший новую систему технических приемов телесных движений в танце.

Театроведы отмечают, что Хосе Лимон входит в число лучших артистов «третьего поколения» в развитии американского танца XX в. В то же время мексиканские корни его творчества почти не исследованы. В США деятельность Хосе Лимона высоко оценивалась ещё при его жизни. В 1964 г. он был удостоен престижной премии американских театроведов «Сарезио» за танцевальное творчество, при вручении которой жюри подчеркнуло его роль как «самого выдающегося танцовщика третьего поколения артистов американского танца». Начиная с 1958 г. Государственный департамент правительства США стал организовывать гастроли Лимона в Европу и Азию именно в качестве знаменитого деятеля американской культуры.

Основываясь исключительно на фактах биографии Хосе Лимона, который эмигрировал из Мексики в возрасте 10 лет и прожил 54 года, до самой кончины, в США, некоторые исследователи просто причисляют Лимона к иммигрантам, полностью превратившимся в граждан США и относящимся к США как к единственной родине. Даже авторы монографий о Хосе Лимоне, которые дружили с ним (Джьюн Дунбар и Вошон), лишь фрагментарно освещают проблему связей Лимона с Мексикой и мексиканской культурой, ограничиваясь либо отдельными эпизодами жизни, отрывочными воспоминаниями, либо крайне поверхностными обзорами, в которых допускаются даже фактические ошибки.

Аспекты творческого развития Хосе Лимона, связанные с Мексикой, вплоть до настоящего времени остаются на периферии внимания исследователей. Так, например, крайне фрагментарно исследован самый первый балет, поставленный Лимоном для собственного коллектива в 1948 г., «Ла Малинче», сюжет которого основан на ключевом моменте мексиканской истории — завоевании испанскими конкистадорами Мексики в XVI в. Здесь важно отметить, что даже такой крупный специалист по творчеству Лимона, как Эни Вошон, допускает ошибочную ин-

терпретацию, указывая: балет «Ла Малинче» основан не на исторических фактах, а на легенде [6, с. 7]. Ошибочно трактуется и последняя хореографическая работа Лимона, «Карлотта»: Джьон Дунбар указывает, что ее сюжет взят из эпохи испанского вторжения в Мексику, которое состоялось в начале XVI в., в то время как «Карлотта» основана на событиях французского вторжения в Мексику, которое имело место в середине XIX в. [3, с. 30].

Подобные ошибки исследователей заставляют задуматься о том, как сам Хосе Лимон воспринимал и оценивал Мексику, свою историческую родину. Существенно, что в период расцвета своей славы Хосе Лимон совершает гастроли в Мексику в 1951 г., т.е. тогда, когда в мексиканской культуре активно развивается националистическое направление и во главе Национального института изящных искусств стоит самый яркий представитель национализма Мигель Коваррус. Важно и то, что Хосе Лимон начинает самостоятельный творческий путь с мексиканского сюжета и разрабатывает мексиканские мотивы до самого конца жизни. Все это свидетельствует о том, что Хосе Лимон рассматривал свою историческую родину как один из фундаментов плодотворной хореографической работы.

Творчество Хосе Лимона представляет собой особо сложную сопряженность художественной концепции и идейных соображений. В силу этого комплексное исследование работы и творческого вклада Хосе Лимона требует широкого учета всех ключевых сторон его жизни, включая анализ и оценку его истоков, корней и родной культуры.

Необходим целостный и многоаспектный подход к творчеству Хосе Лимона, основанный на понимании того, что исследование жизненного опыта хореографа даст ценную информацию о стилистической эволюции творческой концепции и танцевальных инновациях мастера. Восприятие Хосе Лимоном своей исторической родины, культурных корней, событий мексиканской истории во многом объясняет его художественное развитие.

Хосе Лимон родился в 1908 г. в городе Кульякан, столице северо-западного штата Мексики Синалоа, который находится на побережье Тихого океана. Социокультурная ситуация штата Синалоа отличалась и отличается полиэтничностью. Синалоа

является крайней границей распространения культуры и языка империи ацтеков, об этом, в частности, свидетельствует то, что в топонимике штата много названий на языке ацтеков науатль. Например, главный порт штата Синалоа, город Масатлан, носит название, которое на языке науатль означает «место, где водятся олени» (от масса — олень и тлан — место). На севере Синалоа граничит со штатом Сонора, культурный облик которого формировался под влиянием коренных индейских племен яки и майя.

В отличие от подавляющего большинства регионов Мексики, в Синалоа благоприятный субтропический климат, плодородные почвы, значительные запасы природных ресурсов, в том числе — пресной воды. Эти обстоятельства, безусловно, способствуют активному развитию экономики, прежде всего ее аграрного сектора. Экономическое процветание штата позволяет обеспечивать финансирование различных культурно-образовательных программ и проектов. Штат Синалоа дал Мексике выдающихся артистов, достигших общенационального признания, как, например, Лола Бельтран, Педро Инфанте и др. [2, с. 45].

Важным фактором, определившим особенности культурной жизни штата еще с XIX в., является ассимиляция индейского населения с выходцами из Европы, в то время как в остальных штатах на протяжении долгого времени они пребывали в состоянии конфронтации.

Лимон родился в семье дирижера симфонического оркестра, поэтому с ранних лет он был приобщен к музыкальной культуре. Его рождение совпало с периодом повышенного градуса политического напряжения, кануном мексиканской революции 1910 г. В условиях ожесточенной гражданской войны семья покинула Синалоа и в 1915 г. эмигрировала в Калифорнию, в Лос-Анджелес, где к тому времени уже сформировалась значительная мексиканская община. Жизнь в большой мексиканской диаспоре не способствовала быстрой ассимиляции приезжих, которые не только не испытывали необходимости выучить английский язык, но имели возможность сохранять привычный жизненный уклад, родные мексиканские традиции, семейные и народные обычаи. Приезжий мексиканский музыкант, каким был отец Хосе Лимона, мог построить карьеру в рамках своей диаспоры, развивая исконный мексиканский репертуар, по крайней мере не прене-

брегая им. Таким образом, существовали все необходимые условия для того, чтобы Хосе Лимон мог хорошо узнать и оценить мексиканскую культуру, историю и традиции.

В возрасте двадцати лет Хосе Лимон переезжает из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк с целью получить художественное образование. Художественную жизнь Нью-Йорка конца 1920-х гг. определяют активные инновационные процессы, особенно в области музыки, театра, танцевального искусства.

Под влиянием художественных открытий Айседоры Дункан развивается новая танцевальная концепция, которая привлекает к себе молодые таланты, и в частности, многообещающее юное дарование — Хосе Лимона. В мемуарах Хосе Лимон описывает свою первую встречу с современным танцевальным искусством не просто как метаморфозу, а как рождение в новую жизнь: «В начале 1919 г. я родился в доме по адресу 9, Восточной 59-й улицы в Нью-Йорке. Моими родителями были Айседора Дункан и Гаральд Крейтцберг» [4, с. 1].

Благодаря природным данным — незаурядной экзотической мужской красоте, физической силе и выносливости, гибкости — встреча Лимона с танцевальным искусством очень быстро привела его к профессиональным занятиям балетом. Он буквально влетел на танцевальную сцену: Лимону понадобилось всего несколько недель занятий у хореографов-новаторов Дорис Хамфри и Чарльза Вейдмана, чтобы стать не только ведущим танцором труппы, но и первопроходцем «третьего поколения» американского танцевального искусства.

Совместная работа Лимона с Хамфри и Вейдманом оказалась чрезвычайно плодотворной. В течение четырнадцати лет творческого сотрудничества триада артистов под руководством Лимона создала 30 балетных постановок. В следующие пять лет, с 1943 до 1949 г., Хосе Лимон выступал еще в пятнадцати спектаклях, пока в 1949 г. не организовал собственную труппу: «Театр Хосе Лимона».

За год до создания собственного коллектива Хосе Лимон изложил свою точку зрения на методико-стилистический подход к танцу в статье «Мужской танец», опубликованной в престижном балетном журнале «Dance Magazine». В этой статье Лимон всесторонне обосновал необходимость развития новых направлений в танце, который он трактовал как сугубо мужской вид искусства.

Следует отметить, что с начала работы в труппе Хамфри и Вейдмана в 1929 г. и до образования собственного коллектива в 1949 г. Хосе Лимон создал лишь одну хореографическую постановку по мотивам мексиканского культурного наследия — спектакль «Танцевальные сюиты о Мексике», или «Мексиканские танцы», состоящий из пяти сольных номеров (1939). Вместе с тем хореографические традиции иных культур осваивались им очень активно. За этот же период (с 1929 по 1949 г.) под руководством Лимона были поставлены спектакли, отражающие рецепцию культурного наследия Аргентины («Танго», 1931), Польши («Мазурка», 1931, 1942; «Прелюды по Шопену», 1940), Испании («Танцы смерти», 1937; «Испанский танец», 1944).

После 18 лет плодотворной работы в одной труппе с Хамфри и Вейдманом Хосе Лимон поставил задачу создать новый коллектив, который бы реализовал его собственные художественные поиски. В новом коллективе деятельность Хосе Лимона развивается в трех основных направлениях — исполнительском, учебно-методическом, хореографическом.

По словам ученицы Лимона Бетти Джонс, ключевым моментом в хореографической и учебно-методической деятельности Хосе Лимона является сплетение и развертывание дионисийского и аполлонического начал [1, с. 7–9]. Отличаясь незаурядной экспрессивностью движений, Лимон превратил свое тело в своеобразную лабораторию по поиску и изучению новых средств для выражения человеческих эмоций, которые бы воздействовали на публику с большей художественной силой. Джонс подчеркивает стремления артиста к созданию «голоса тела» посредством сбалансированного взаимодействия противоположностей. Как и его соратники Хамфри, Вейдман и Грэм, Хосе Лимон, отвергая традиционные танцевальные учения, искал новые художественные средства выразительности, разрабатывал новые технические приемы, что впоследствии привело к созданию многосторонней «техники Лимона».

Начиная с 1920-х гг. и до конца жизни Хосе Лимона разрабатывал и развивал собственную концепцию танца модерн, объединяющую индивидуальный стиль и совокупность учебно-методических приемов. Критики единогласно признают оригинальность стиля

Лимона, который характеризуют в первую очередь как сугубо мужской, крайне энергичный и даже атлетический [5, с. 15].

Хосе Лимон стремился найти в хореографии новые пути выражения человеческих эмоций. Он отстаивал мнение, согласно которому танцовщик на сцене не должен противодействовать силе тяжести, а, напротив, стараться взаимодействовать с ней. Исполнителю необходимо «проецировать» вес своего тела таким образом, чтобы оказывать максимальное воздействие на зрителей.

Краеугольным камнем в методике Лимона является то, что Дорис Хамфри называла «аркой между двумя смертями» — промежуток времени от максимальной высоты одного прыжка до начала нового прыжка. Именно в каскаде (комбинации) прыжков в наибольшей степени реализуется как потенциальная, так и кинетическая энергия тела исполнителя. Энергия телодвижений служит основным средством выражения чувств и эмоций на сцене. В этом и заключается принципиальное отличие техники Хосе Лимона от канонической техники классического балета — тело танцора стремится не к легкости и невесомости, а, воплощая силу и энергию, выражает эмоции.

Методическая концепция Лимона, названная им «тело как оркестр», базируется на учении о человеческом теле как инструменте, орудии. Даниэль Льюис, ученик Лимона и его продолжатель, ключевым моментом методики Лимона считает целостную работу всех частей тела [5, с. 110]. Каждая часть тела выступает как своего рода инструмент оркестра, и артист балет должен освоить её правильное использование при каждом движении. А для достижения этого требовалось сознательное изолирование каждой части тела. Освоение техники «изолирования» занимает только первую половину времени урока [1, с. 51]. Далее Хосе Лимон давал упражнения, требующие смещения центра тяжести тела танцора, отклонения от вертикального положения.

Создание собственного танцевального коллектива предоставило Лимону уникальную возможность реализовывать новаторские идеи и продолжать дальнейшие художественные поиски, отражающие противоречивые отношения между двумя основными тенденциями его творчества — мексиканской и универсальной.

Созданием собственного танцевального коллектива Хосе Лимон начинает заниматься с 1947 г. Отчасти это было связано с

тем, что Дорис Хамфри, страдающая артритом, планировала закончить свою сценическую карьеру, в то время как приближающийся к сорокалетнему возрасту Лимон находился в полном расцвете своих физических сил, на пике формы.

Работа с собственным коллективом требует от Хосе Лимона создания своего неповторимого, «фирменного» стиля, новой художественной концепции и ее реализации в новых хореографических постановках. В поисках подходящего материала для воплощения своих идей мастер обращается к мексиканской истории. Его первая постановка в новом коллективе — балет «Ла Малинче», премьера которого состоялась в Бостоне в 1949 г., — посвящена борьбе империи ацтеков с испанскими захватчиками и трагическому падению великой индейской цивилизации.

Ла Малинче — молодая индейская принцесса, дочь вождя племени майя, выучившая в юности испанский язык. Историки утверждают, что индейцы сами отдали молодую принцессу Малинче испанскому капитану Эрнану Кортесу в качестве дани, чтобы предотвратить нападение вооруженных до зубов конквистадоров. Заложница Малинче, выступавшая в качестве переводчицы во время переговоров капитана Кортеса с императором ацтеков Моктесумой, стала незаменимой помощницей испанцев. Впоследствии она стала женой властителя новой империи, капитана Кортеса, и получила испанское имя Донья Мария. Но для мексиканцев имя индейской принцессы, предавшей свой народ, Ла Малинче стало нарицательным, синонимом слова «предатель». В этом значении оно вошло и в современный испанский язык Мексики (*la malinčin* — «предательство родины»).

Конфликт в балете раскрывается в трех дуэтных танцах. Первый дуэт Малинче с конквистадором демонстрирует эволюцию их отношений и зарождение любви. Во втором дуэте Малинче с индейцем друг друга сменяют две эмоциональные доминанты: гнев индейца на предательницу-принцессу, с одной стороны, и страдания от ощущения беспомощности — с другой. Третий дуэт изображает смертельное столкновение конквистадора с индейцем. Финал балета, в котором Малинче, конквистадор и индеец покидают сцену, заключив друг друга в объятия, символизирует образование новой, мексиканской нации.

В уникальной и трагической судьбе индейской героини, ставшей, по сути, матерью новой нации мексиканцев¹, которую соплеменники воспринимали как предательницу, Хосе Лимон увидел идеальный сюжет для выражения на сцене своих эстетических и идеологических убеждений. В образах индейцев воплощена любовь к исторической родине, образ женщины служит олицетворением матери-земли.

В своих мемуарах Лимон неоднократно описывает нежные чувства к матери и пережитые им страдания от ее потери, ставшие фоном его переезда в Нью-Йорк. В этом контексте большое значение имеет творческий взгляд Лимона и на образ матери, и на образ исторической родины. В самой Мексике к сюжету, связанному с Малинче, обращались крайне редко. Лишь художником Дьего Риверой в 1920-е гг. были созданы новаторские и даже шокирующие портреты Доньи Марии и Кортеса. Лимон же, напротив, стремился к наиболее яркому воплощению образа героини. Именно поэтому партию Ла Малинче в его балете исполняла самая знаменитая звезда американского танца модерна Марта Грэм². Поскольку сама история индейской принцессы и ее отношений с Кортесом была почти неизвестна американской публике, сам факт исполнения роли Малинче Мартой Грэм стал настоящей сенсацией.

Постановка первого балета «Ла Малинче» в собственном коллективе стала для Хосе Лимона лишь первой ступенью на пути к созданию обширного авторского репертуара. Сразу же за успешной «Ла Малинче» последовал настоящий шедевр — «Павана Мавра», который по сей день считается одним из наиболее выдающихся балетов XX в. на американской сцене. Лимон создал «Павану Мавра» на основе известнейшего сюжета трагедии Шекспира «Отелло». Таким образом, мастер продемонстрировал свой уникальный творческий диапазон, умение с легкостью ос-

¹ Донья Мария родила от Кортеса первого мексиканца смешанной крови — метиса, которые в современной Мексике составляют более 80% всего населения.

² На премьере «Ла Малинче» партию принцессы исполнила не Марта Грэм, а молодая балерина Полина Кронер (известная в СССР, где она танцевала в 1935 г.). Хотя Малинче признается большим достижением Кронер, Лимон открыто декларировал, что эта партия была специально создана для звезды Марты Грэм.

ваивать самый разный материал: от малоизвестного сюжета из истории ацтеков до классиков мировой литературы. Лимон стремительно меняет ориентиры, его новый балет полностью свободен от какого бы то ни было мексиканского влияния.

Музыку для «Паваны» Лимон подобрал из произведений английского композитора XVII в., представителя стиля барокко Генри Перселла. Исполнителями ведущих партий были самые близкие Лимону артисты: на премьере балета в 1949 г. партию Дездемоны исполняла Бетти, Эмилии — Полина Кронер, Яго — Лукас Говиид, сам же Лимон выступил в роли Мавра.

Глубина и сила шекспировской трагедии облекается Хосе Лимоном в строгую форму размеренных придворных танцев эпохи Возрождения (паваны и ряда других). Исполняя придворные танцы, артисты одновременно излагают историю несчастного мавра, его несправедливо подозреваемой жены и вероломного друга. Эти персонажи носят обобщенный характер: подобная трагедия возможна в жизни любого человека. Несмотря на то, что балет длится всего 20 минут, он предъявляет высокие требования к физической форме артистов, поскольку весь накал страстей и эмоций шекспировской трагедии, весь комплекс отношений, порожденных интригами Яго и ревностью Мавра, должны быть выражены только средствами танца. При этом декорации на сцене отсутствуют. Все внимание зрителей приковано к танцу, каждое движение которого исполнено смысла, выверено и отточено.

В концепции Лимона зрители балета тоже исполняют свою, вполне определенную роль — роль посторонних. Артисты все время смотрят исключительно друг на друга, не обращая внимания на зрительный зал, и тем самым как бы отрицают существование внешнего мира, что усиливает трагический пафос балета.

По оценке современников, именно постановка «Паваны Мавра» навсегда закрепила за Хосе Лимоном статус талантливейшего хореографа на театральной сцене США.

Вновь к разработке мексиканских сюжетов и мотивов Хосе Лимон возвращается во время гастролей своего коллектива в Мексике в 1951 г.

В 1950 г. руководитель отдела танца мексиканского Национального института изящных искусств, археолог Мигель Ковар-

рувиас, обратился к Хосе Лимону с предложением организовать гастролы по Мексике. Коваррувиас, как и глава института, композитор Карлос Чавес, входил в группу деятелей культуры, занимавшихся развитием национального направления в искусстве в духе традиций мексиканской революции. По приезде Лимона в Мексику Коваррувиас становится одним из его ближайших друзей. Творческие убеждения Коваррувиаса, его взгляды на культурное наследие Мексики оказали серьезное воздействие на Хосе Лимона и заложили фундамент для настоящего творческого прорыва балетмейстера, который за 1951 г. создал четыре балета, составивших «мексиканский цикл»: «Четыре Солнца», «Тонанцинтла», «Диалоги» и «Крик».

Балет «Четыре Солнца» на музыку Карлоса Чавеса был поставлен в 1951 г. во Дворце изящных искусств. Балет отражал философские представления древних ацтеков, в частности, особенности восприятия ими диалектики времени. Согласно их воззрениям, вселенная проходит через четыре эпохи, или эры: эпоху воды, эпоху воздуха, эпоху огня и эпоху земли. В нашем мире эти эпохи предстают в виде четырех солнц. Каждая эпоха несет в себе семена как последующего процветания, так и разрушения. Вода, например, создает необходимые условия для земледелия и для самой жизни, в то же время она способна уничтожить цивилизацию мощными наводнениями. Эта смена циклов процветания и распада сформировала образ природы в картине мира древних индейцев, что нашло отражение в их искусстве и фольклоре.

Работа над балетом «Четыре Солнца» осуществлялась Лимонном в тесном сотрудничестве с мексиканскими деятелями искусства: Мигель Коваррувиас и Карлос Чавес написали либретто, Коваррувиас создал костюмы и декорации, а роли исполняли молодые танцовщики из Академии мексиканского танца и из Национального балета. Однако в главных партиях выступили артисты коллектива Хосе Лимона, сам же Лимон исполнил партию Пернатой Змеи Кетцалькоатля. Важно отметить, что трактовка главного вопроса о вечной борьбе между добром и злом в балете «Четыре Солнца» в определенной мере аналогична представленной Лимонном «Паване Мавра». В «Паване Мавра» невинность Эмилии выступает у Лимона как противовес злодеяниям Яго, а в балете «Четыре Солнца» Кетцалькоатль, божественный покровитель ци-

визации, земледелия и солнца, противопоставит богу войны и варварства Тецкатлипоки — «Дымящее (Роковое) Зеркало».

Постановка балета «Четыре Солнца» увенчалась небывалым успехом. Театральная критика в Мексике подчеркивала художественный вклад Лимона в мексиканскую культуру, рассматривалась даже возможность возвращения звезды американского балета на родину.

Во втором балете, созданном Лимоном в Мексике, «Тонанцинтла», отразилось увлечение Лимона эпохой барокко и архитектурой. Миниатюра «Тонанцинтла» не входила в первоначальные планы балетмейстера, однако совершенно неожиданно стала настоящим символом отношения Лимона к культурному наследию родной страны. Важная роль в создании «Тонанцинтлы» принадлежит Мигелю Коваррувиасу, показавшему Лимону старинную церковь в стиле барокко святой Марии Тонанцинтлы в штате Пуэбла, архитектурный облик которой отражает синкретизм католицизма и языческих верований древних индейцев.

Миниатюра «Тонанцинтлы» представляет собой сценическое торжество, которое устраивают ангелы во главе с архангелом. Партию архангела исполнил сам Лимон, однако главная роль в балете отведена сценическим средствам, декорациям, передающим стилистические особенности архитектуры барокко.

Третий балет, поставленный Лимоном в Мексике, — «Диалоги» — основан на реальных событиях мексиканской истории. Центральное место в «Диалогах» занимают образы двух выдающихся государственных деятелей: побежденного императора ацтеков Моктесума и первого президента страны с индейской кровью Бенито Хуареса, освободившего Мексику от французского нашествия в XIX в. То, что в роли Бенито Хуареса выступил сам Хосе Лимон, имело большое символическое значение: в пантеоне исторических героев Мексики Хуарес, безусловно, занимает главенствующее положение и является наиболее почитаемым.

Стремление Хосе Лимона воплотить на сцене дух эпохи мексиканской революции реализовалось в постановке балета «Крик» на музыку композитора-революционера Сильвестре Ревуэльтаса и по либретто его брата, писателя Хосе Ревуэльтаса.

В этой хореографической картине сам Лимон исполнял партию Крика, который пробуждает народ и побуждает его к осознанию реалий собственной жизни и решительным действиям, в то время как его антагонисты — Враги — мечтают оставить людей в состоянии глубокого сна.

Балет «Крик», который в первой постановке назывался «Сети», стал вершиной сотрудничества Лимона не только с крупными деятелями мексиканской культуры (Сильвестре и Хосе Ревуэльтас), но с восходящими звездами танцевальной сцены (молодым танцором Гвильермо Арриага, балеринами Роса Рейна, Валентина Кастро, Нелли Хаппи).

Балет «Крик», премьера которого состоялась в декабре 1951 г., был последней хореографической работой Лимона во время его пребывания в Мексике, завершившей «мексиканский» цикл. В период с 1952 г. по 1969 г. мастер не обращается к мексиканским сюжетам и мотивам.

Помимо балетов, в которых разрабатывалась собственно «мексиканская» тематика, в Мексике Хосе Лимоном была осуществлена постановка балета «Антигона» по одноименной трагедии Софокла на музыку Карлоса Чавеса. Жанр трагедии стал для Лимона в определенной мере уже традиционным: все предшествующие балеты (за исключением «Тонанцинтлы», балансирующей на грани комедии и гротеска) — и «Ла Малинче», и «Павана Мавра», и «Диалоги», и «Четыре Солнца» — являются трагедиями или же содержат элементы трагедии. Лимон в сотрудничестве с Карлосом Чавесом и Коваррувиасом сумел переосмыслить одно из самых известных трагических произведений всемирной литературы, привнеся в «Антигону» дух мексиканского «возрождения» 1940—1950-х гг. В авторской хореографии Хосе Лимона «Антигона» выходит за рамки традиционной трактовки трагедии Софокла: в стилистике эпохи Мексиканской революции в балете «Антигона» изображена справедливая борьба угнетенного народа с тоталитарным режимом. Созданный Лимоном образ отвратительного, отталкивающего царя Креонта поразительно действовал на зрителей балета. Несомненным художественным достижением Лимона является финал: Креонт сохраняет власть, которая теряет для него всякое значение. Все противоречивые чувства и эмоции

героя получают точное и емкое выражение в четких движениях печального одинокого танцора на сцене.

По возвращении в США в течение пяти лет Хосе Лимон интенсивно занимается расширением хореографического репертуара своего коллектива. Им были поставлены балеты, основанные на библейских мотивах, — «Посвящение» (1952), «Изменник» (1954), на испанских мотивах — «Донжуанская фантазия» (1953), «Серенада» (1958); развивающие центральноевропейскую фольклорную традицию — «Полька» (1958), восходящие к произведениям современных американских писателей — «Император Джонс» по роману Юджина О'Нила (1956), «Голубые розы» по пьесе Теннесси Уильямса (1957).

Заметный всплеск творческой активности Хосе Лимона в период 1951—1956 гг. совпал с началом его педагогической работы в Джульярдской школе театральных искусств (Juilliard School) — крупнейшем и престижнейшем в США высшем художественном учебном заведении. В 1951 г. в Джульярдской школе было создано отделение танцевального искусства, куда и был приглашен Хосе Лимон, оказавшийся на редкость талантливым педагогом, и где он проработал до конца жизни — до 1972 г. За годы плодотворной педагогической работы Лимон воспитал целое поколение молодых талантов, как, например, Дженнифер Мюллер, Люй Фалько, Сара Стакхауз, Дэниель Льюйс и др.

Многогранная и успешная деятельность Хосе Лимона как танцовщика, хореографа и педагога была отмечена правительством, и по инициативе президента Эйзенхауэра в 1954 г. Лимона как одного из наиболее выдающихся представителей американской культуры посылают на гастроли в рамках международного тура культурной дипломатии в Бразилию и Уругвай, а в 1957 г. — в Европу.

По возвращении в Америку Хосе Лимон в своем хореографическом творчестве разрабатывает различные мифологические и античные сюжеты, которые были призваны отразить его собственные внутренние переживания. В 1959 г. он ставит балет «Отступник», посвященный его противоречивому и сложному восприятию христианства: Лимон, исповедовавший с детства католицизм, отходит от него в зрелом возрасте. В балете «Мой сын, мой враг» (1965), в основу которого был положен сюжет из рус-

ской истории — конфликт Петра I с царевичем Алексеем, — получили отражение непростые отношения Хосе Лимона с его отцом. В балете «Демон» (1963) Лимон воссоздает образ врубелевского Демона, воплощающего конфликт природы и сознания, стихийного и рационального начал. Античные мотивы были положены в основу балетов «Мойры» (1961) и «Я, Одиссей» (1963), в котором артист исполнял партию скитающегося короля Итаки.

Последним балетом, поставленным Хосе Лимоном для себя как для исполнителя³, стал балет «Крылатые» (1966), в котором центральное место занимает не развитие сюжета и даже не музыкальный фон джаза, а сам танцор и его танец. В «Крылатых» Лимону удалось всесторонне реализовать свой авторский подход к роли танцора как настоящего Творца балета.

Период с 1966 г. по 1971 г., ставший последним этапом хореографического творчества Лимона, был на редкость плодотворным. За пять лет мастером было создано 15 балетов, среди которых такие общепризнанные шедевры, как «Вальдштейновская соната» и «Карлотта». Отказавшись от привычных постановок со специальной партией для самого себя, Хосе Лимон тем не менее продолжает работать с традиционными античными и библейскими сюжетами («Псалом», 1971; «Давид расплакался», 1971; «Орфей», 1972), создавать образы героев и мучеников (Гарсиа Лорка в балете «Йерма», 1971). Художественные инновации Лимона были воплощены в балете на музыку Ф. Шопена «Танцы для Айседоры» (1971), посвященном великой Айседоре Дункан.

В конце жизни Хосе Лимон вновь обращается в своем творчестве к мексиканской культуре, что отчасти было вызвано общим подъемом интереса к Мексике во всем мире в связи с проведением в Мехико в 1968 г. Олимпийских игр. В 1969 г. в Juilliard School Хосе Лимон ставит балет о традиционной мексиканской игре «Ла Пиньята». Практически к любому празднику в Мексике готовится «пиньята» (исп. *picata*) — большая, ярко окрашенная полая игрушка, которую делают из папье-маше или легкой обёрточной бумаги и наполняют различными угоще-

³ Хосе Лимон заболел раком, резкий упадок физических сил лишил его возможности выходить на сцену.

ниями или сюрпризами для детей (конфетами, орехами, фруктами, игрушками, хлопушками, конфетти и т. п.). Пиньяту подвешивают (дома на крюк к потолку, на улице или в саду на дерево), одному из детей дают в руки палку, завязывают глаза и раскручивают на месте, а потом ребёнок пытается отыскать и разбить пиньяту, чтобы достать игрушки и сладости. Дети вокруг поют, танцуют и в любой момент готовы прыгать за угощениями. Эта детская игра и показана в одноактном балете «Ла Пиньята», который представляет собой групповой танец для 30 исполнителей с сольными миниатюрами. На сцене царит радостная атмосфера детского торжества, всеобщего воодушевления и восторга.

Незадолго до смерти, в 1971 г., Хосе Лимон начал работу над балетом по мотивам «Вальдштейновской сонаты» (сонаты № 21) Бетховена, однако завершал постановку уже его ученик Дэниэль Льюйс. Премьера этого балета состоялась спустя три года после кончины мастера — в 1975 г.

Свой последний прижизненный балет «Карлотта» (1972), в котором он вновь возвращается к мексиканской тематике, Хосе Лимон воспринимал как обобщение результатов и подведение итогов всей своей хореографической деятельности.

В этом балете, созданном в форме ансамбля для 9 исполнителей, Лимон использует нестандартный сценический прием — он полностью отказывается от музыкального сопровождения. По его замыслу, этот прием призван подчеркнуть всю парадоксальность и нелепость трагедии главной героини — реального исторического персонажа, бельгийской принцессы Шарлотты. Вместе с мужем, австрийским эрцгерцогом Максимилианом, она участвовала во французском вторжении в Мексику и захватила власть, став лжеимператрицей, а в результате потеряла и империю, и мужа, который был казнен. От выпавших на ее долю страданий Шарлотта сходит с ума и таким образом попадает в еще более страшный плен, нежели индейская принцесса Малинче.

Существенно, что в названии своего балета Лимон использует не французский или же немецкий вариант имени героини, а именно испанский — Карлотта, что, безусловно, было призвано подчеркнуть её близость к Мексике. Таким образом, в бельгийской принцессе Хосе Лимон видит самого трагического персонажа мексиканской истории.

Реальными историческими лицами являются и два других главных героя балета: антагонисты лжеимператор Максимилиан и президент Бенито Хуарес, воевавший с французскими захватчиками и взявший Максимилиана в плен. В балете дана нестандартная для Лимона трактовка образа его любимого персонажа — мексиканского президента с индейской кровью Бенито Хуареса. Лимон, ранее создававший в своих хореографических работах положительный, героический образ Бенито Хуареса, в «Карлотте» изображает его как личность сложную и противоречивую, проявившую жестокость по отношению к австрийскому лжеимператору, который в результате стал восприниматься как мученик.

Драматический пафос произведения — а драма является любимым жанром Лимона — усиливает кордебалет, состоящий из трёх балерин (придворных дам) и трёх танцоров (мексиканских партизан).

Таким образом, в «Карлотте», как и во всех своих балетах «мексиканского направления», Хосе Лимон с помощью хореографических средств создает образы известных исторических персонажей, вскрывает глубинные противоречия как исторического процесса, так и человеческих чувств.

Все вышесказанное позволяет утверждать, что Хосе Лимон воспринимал Мексику, свою историческую родину, как один из фундаментов плодотворной хореографической работы. Свой самостоятельный творческий путь он начинает с мексиканского сюжета («Ла Малинче») и разрабатывает мексиканские мотивы до самого конца жизни («Четыре Солнца», «Тонанцинтла», «Диалоги», «Крик», «Ла Пиньята», «Карлотта»). Восприятие своей родины, своих культурных корней, событий мексиканской истории во многом объясняет художественное развитие Хосе Лимона и стилистическую эволюцию его творческой концепции.

В результате комплексного многоаспектного анализа творческого наследия Хосе Лимона было выделено четыре этапа его хореографической деятельности:

начало самостоятельной хореографической работы (1946—1951); создание собственного танцевального коллектива «Театр

Хосе Лимона»; постановка первого балета «Ла Малинче», основанного на сюжете из истории Мексики;

творческий прорыв и расцвет исполнительских способностей Хосе Лимона во время гастролей по Мексике в 1951 г.; постановка пяти балетов («Тонанцинтла», «Четыре Солнца», «Диалоги», «Крик», «Антигона»); исполнение в них ведущих партий;

период активной творческой деятельности, художественная сопряженность работы хореографа, исполнителя и педагога (1952 — середина 1960-х); постановка восьми балетов: «Отступник», «Посвящение», «Изменник», «Донжуанская фантазия», «Серенада», «Полька», «Император Джонс», «Голубые розы»;

завершение исполнительской карьеры. Обобщение результатов и подведение итогов хореографической и педагогической деятельности (1966—1971); создание 15 балетов, последним из которых стал балет, основанный на сюжете из мексиканской истории, «Карлотта».

Деятельность Хосе Лимона развивалась в трех основных направлениях — исполнительском, учебно-методическом, хореографическом. Отвергая традиционные танцевальные учения, хореограф искал инновационные пути, новые художественные средства выразительности, разрабатывал новые технические приемы, что впоследствии привело к созданию многосторонней «техники Лимона». Хосе Лимон разработал собственную концепцию танца модерн, объединяющую индивидуальный стиль и совокупность учебно-методических приемов. Методическая концепция Лимона, названная им «тело как оркестр», базируется на учении о человеческом теле, каждая часть которого выступает как инструмент оркестра. Ключевым моментом методики Лимона является целостная работа всех частей тела, которая достигается посредством освоения техники «изолирования».

Создание в 1949 г. собственного танцевального коллектива «Театр Хосе Лимона» предоставило хореографу уникальную возможность реализовывать свои новаторские идеи и продолжать дальнейшие художественные поиски, отражающие противоречивые отношения между двумя основными тенденциями его творчества — мексиканской и универсальной.

В своих балетах Хосе Лимон стремился не только к достижению эстетического эффекта, но и к воплощению посредством языка танца своих взглядов на искусство и жизнь во всех ее проявлениях и конфликтах. Именно поэтому излюбленным жанром его творчества была «драматическая трагедия». По своей жанровой принадлежности драматическими трагедиями являются балеты и «мексиканского направления» («Ла Малинче», «Карлотта» и др.), и «универсального», основанные на библейских и мифологических сюжетах и на произведениях мировой классической литературы («Павана Мавра», «Антигона», «Псалмом», «Давид расплакался», «Орфей» и др.). Создавая с помощью хореографических средств образы известных исторических, мифологических, литературных персонажей, Хосе Лимон вскрывает глубинные противоречия человеческих чувств, демонстрирует всеобщий, универсальный характер жизненных трагедий.

После того, как Хосе Лимон достиг несомненной художественной вершины в балете «Павана Мавра», артист видел перед собой открытый путь к развитию авторского стиля и собственной танцевальной концепции на основе разработки сюжетов из мировой культуры, далеких от своего рода провинциализма первой хореографии для авторского коллектива, «Ла Малинче». Инновации Хосе Лимона в сфере танца модерн вполне могли претендовать на широкое проецирование как на американскую сцену, так и за границу. В таких условиях мастер был бы вправе расставаться с мексиканскими корнями и заниматься сюжетами из Шекспира, Лорки, античной литературы, которые были более известными для американских и европейских зрителей.

Список литературы

1. *Jones B.* Teacher's wisdom // *Dance Magazine*. New York, 2005, 79 (4) April 2005.
2. *Gilbert J.* *Fragmento of a Golden Age*. Durham, 2001.
3. *Lewis D.* *The Illustrated Dance Technique of José Limon*. Princeton, 1999.
4. *Limon J.* *An unfinished Memoir*. Middletown, 2001.
5. *Novo S.* *La danza de José Limón* // *Novedades.*, México., 2007.

6. *Vachon A.* Limon in Mexico, Mexico in Limon // José Limón: The Artist Re-viewed., ed, by June Dunbar. N.Y., 2002.

References

1. *Jones B.* Teacher's wisdom // Dance Magazine. New York, 2005, 79 (4) April 2005.
2. *Gilbert J.* Fragmento of a Golden Age. Durham, 2001.
3. *Lewis D.* The Illustrated Dance Technique of José Limon. Princeton, 1999.
4. *Limon J.* An unfinished Memoir. Middletown, 2001.
5. *Novo S.* La danza de José Limón // Novedades., México., 2007.
6. *Vachon A.* Limon in Mexico, Mexico in Limon // José Limón: The Artist Re-viewed., ed, by June Dunbar. N.Y., 2002.

Данные об авторе:

Норма Алисия де ла Торре — аспирантка кафедры хореографии Государственного университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: normadltd@hotmail.com

Data about the author:

Norma Alicia de la Torre — postgraduate student, Choreography Department, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: normadltd@hotmail.com.

 *ЖИВОПИСЬ*

Т. В. Портнова

*Институт русского театра,
Москва, Россия*

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ М. ФОКИНА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.

Аннотация:

В статье рассматриваются не исследованные ранее аспекты творчества М. Фокина, связанные с областью пластических искусств: графикой, живописью, скульптурой, оказавшие большое влияние на создание хореографических образов. Автор анализирует назначение его балетмейстерских зарисовок — экспликаций, графических рисунков, эскизов костюмов, скульптурных работ.

Ключевые слова: взаимодействие искусств, балетмейстерское мышление, творческий метод, спектакль.

T. Portnova

*Institute of Russian Theatre
Moscow, Russia*

M. FOKIN IN THE CULTURAL CONTEXT OF LATE 19th — EARLY 20th CENTURY

Abstract:

The article considers several yet uninvestigated aspects of M. Fokin's life and work, connected with the plastic skills: graphics, painting and sculpture, that exerted substantial influence on his views of choreographical images. The author analyses the essence of his choreographical sketchings — explications, graphic sketches, costume sketches, works in sculpture.

Key words: interaction of arts, choreographical thinking, creative method, performance.

Большой интерес для современного искусствоведения представляет личность балетмейстера М. Фокина. Его искусство — незабываемая и яркая страница не только в истории хореографии, но и всего культурного наследия рубежа XIX — XX вв. Балетмейстер-

реформатор большого интеллекта и неординарного, яркого мышления, М. Фокин всегда стремился к осмыслению новых форм балетного произведения, дающих простор творческой фантазии, максимально раскрывающей идейное содержание спектаклей. Он твердо решил отказаться от балетного трафарета и долго выстраивал собственную концепцию образов. Отсюда постоянное открытие себя и мира, неостановимое стремление к творческому совершенствованию. Постоянное углубление аналитической художественной мысли и одновременное возрастание её обобщающей силы, масштабности исторических сопряжений и вскрывающихся взаимосвязей — такова одна из важнейших тенденций художественного процесса конца XIX — начала XX в. Она отчетливо обнаружила себя в «Русских сезонах» С. Дягилева 1909 — 1929 гг., где была представлена хореография всех тематических пластов и направлений. Недаром многогранный фокинский талант с присущим ему разнообразием идей и жанровых форм, зрелищной пластикой танца вызвал такой глубокий резонанс во всех видах искусства, а изобразительное наследие самого М. Фокина настолько значительно, что заслуживает особого исследования.

Изобразительная область творчества хореографа менее известна, почти не исследована, однако ценна для нас, так как именно она показывает глубину, оригинальность мысли, постоянный поиск путей и вдохновенное мастерство автора. Открытые в архивах документы в музейных, в основном частных зарубежных собраниях зарисовки, живописные и скульптурные работы М. Фокина создавались не ради пополнения общекультурного багажа, но непосредственно были связаны с его личностью и его хореографией. Черты изобразительности в свою очередь выражают себя чрезвычайно многообразно: и во многих внутренних смысловых «сцеплениях», и во взаимообогащении художественных форм. Поэтому принципиально важной позицией нашей статьи является то, что исследование названных проблем выделяется не только на материале изобразительного искусства, что закономерно, но недостаточно; мы подчеркиваем синтезирующую роль хореографии и его значение в художественном процессе. Таким образом, проблематика взаимовлияний искусства в творчестве М. Фокина рассматривается комплексно во всем своем многообразии.

Можно выделить четыре направления в изобразительном творчестве М. Фокина: балетмейстерские зарисовки и экспликации к спектаклям, графические рисунки, связанные с тематикой конкретных хореографических постановок, живописные и скульптурные автопортреты, эскизы костюмов. Причем нет разделяющей линии между собственно трудом балетмейстера-художника и его существованием вообще: работа над той или иной постановкой — это и есть определенный момент изобразительно-выразительного видения и момент переживания, вбирающий в себя множество впечатлений, наблюдений, раздумий.

В изобразительных источниках М. Фокина-балетмейстера видится контрапункт хореографических решений, их идейное и художественное зерно, из которого произрастают любопытные размышления, наблюдения, иногда разбросанные крупными, иногда собранные воедино в некий «алгоритм» образа.

М. Фокин привык мыслить и выражать мысли не только вербально (словами), но и абстрактными изображениями. Мыслить в пределах и по законам визуального ряда, где каждое движение имеет свое очертание, а рисунок в свою очередь становится возбудителем зрительных представлений.

Именно эту функцию выполняют экспликации к балетам: «Сон маркизы», «Жар-птица», «Синий бог», «Египетские ночи». Для балетмейстера здесь важно осуществить процесс рождения композиции новых спектаклей не столько реально, сколько условно, но подробно. Не в яркой художественной форме показать рождение нового художественного плана, а во множестве фигур, выстроенных то диагонально, то парно, то симметрично группировавшихся рядами, с порядковыми номерами, решается одна из главных проблем хореографии — проблема ритма. Подчеркнем: именно ритма, а не темпа. Их часто путают, но и проблема темпа (нарастание, усиление, ослабление) в отдельных листах также читаема.

Рисунки — экспозиции балетмейстера — четко делятся на две группы. Одна из которых представляет собой планы (виды сверху) хореографических построений. Зарисовки носят многосоставный композиционный характер. Лист делится на части (небольшие форматы) подобно тому, как балетный спектакль делится на акты, картины и сцены. В последовательном порядке под цифрами 1, 2,

3 следуют одна за другой зарисовки групп с их композиционным, линейным, круговым, овальным, диагональным, сгруппированным или рассеянным построением. Именно такова экспликация порядка танцев для балета «Жар-птица» (1910, ПТМ).

Другая группа рисунков — это профильные зарисовки одиночных трехфигурных композиций. Рисунки конкретны, каждый есть обозначение определенного движения динамичной или статичной позы. Это не только схема, но и образ движения — зарисовки к балетам «Синий бог» (1914, ПТМ) и «Египетские ночи» (1908, ПТМ). В хронологии рисунков к балету «Синий бог» видна эволюция движения от одиночных фигур к двухфигурным, затем к трехфигурным построениям. Движение идет от динамики к статике. Графическая линия карандаша М. Фокина почти без исправлений улавливает пропорции и жесты мужских и женских фигур, в ней чувствуется рука художника. В набросках танцевальных групп к «Египетским ночам» особенно притягивает стилизованная центральная женская фигура, словно сошедшая со скульптурных оригиналов эрмитажного или каирского музейного собрания.

Это был весьма схематичный, но все-таки выход на то, как М. Фокин пытается организовать структуру будущего спектакля. Он как архитектор складывает из фигур разные строения соответственно поставленной цели, для которого абстракция не мертвая схема, а активная, действенная, преобразующая сила. Поэтому автор считает возможным, опираясь прежде всего на изобразительные приемы, говорить о роли выразительной культуры уже на первых этапах хореографического сочинения.

Образ пышного барочного танца запечатлен в рисунках к балету «Сон маркизы» на музыку Моцарта (1921, ПТМ). Три фигуры: короля, королевы и маленького пажа, поддерживающего шлейф королевы, варьируют направление кругового танца, фронтально движущегося на зрителя и горизонтально-линейного. Эти рисунки, виртуозно выполненные черной тушью, создают образ пышного и помпезного стиля барокко, так ярко проявившего себя в костюмах XVIII в. Тяжелые каркасные юбки, стянутый лиф, высокие прически, напудренные парики, церемониальность движений и замедленная демонстративность поз — все это прослеживается в столь маленьких, но выразительных хореографических зарисовках М. Фокина. В них заклю-

чен сюжетный смысл, они стоят на грани балетмейстерских экспозиций и станковых замыслов.

Отличительной чертой М. Фокина была неутомимость в познании нового, постоянное стремление к самосовершенствованию. Он с завидным упорством пытается освоить новые для него сферы человеческого существования, проникнуть в еще не изведанные им пространства, сложность многозначности бытия.

Согласно документальным источникам, М. Фокин был еще живописцем и скульптором. С юности он тяготел к изобразительному искусству, писал картины и создавал скульптуры в оригинальной, своей манере и, не претендуя на профессиональное признание в художественной среде, все же обрел его. М. Фокин не имел систематического образования, но пристально изучал искусство. Творчество любимых художников не могло не повлиять на собственный художественный стиль хореографа.

В отдельную группу можно отнести автопортреты М. Фокина. Герой оказывается точным, зеркальным отражением определенного душевного состояния собственного «я». Этот момент обуславливает важное значение дистанции между автором и его отражением. Она подчеркивается и эстетически переживается. Крепко, выразительно, обобщенно чеканит форму головы балетмейстер в двух скульптурных «Автопортретах» (гипс тониров. — ГЦТМ, гипс — с.з.). В них правдиво передан не только внешний облик автора, но и характерное для него напряжение мысли, внутренняя сосредоточенность. Фокин, создавая его, думал прежде не только о себе, но и о своих современниках. Его можно назвать интимным, автобиографическим контактом со временем. В каждом из двух живописных автопортретов (оба — с.з.) М. Фокин находит свою доминанту образа. В одном из них, более раннем, он показывает себя во весь рост, в сценическом костюме, стремясь получить прежде всего зрительный эффект от изображения. В портрете есть элемент позирования, даже нарядности, интерес к себе как актерской индивидуальности, как личности танцовщика. Другой, полуфигурный, выполненный уже во время пребывания в Нью-Йорке в 1926 г. в поздний период творчества сродни скульптурному автопортрету. Образ балетмейстера получился самодостаточным прежде всего своей масштабностью, собранностью, психологическим богатством

натуры. Автор рисует свой портрет глубоким, многоплановым, наделенным романтической эмоциональностью и одновременно склонностью к самоанализу. Каждый его портрет несет нам непосредственность и свежесть художественного переживания, дарит радость приближения к удивительно изменчивому и в то же время вечному облику хореографа.

Кроме «Автопортретов» М. Фокина известен его живой и выразительный, исполненный графитным карандашом «Портрет И. Ф. Стравинского» (ГМИИ ФЛК), который был автором музыки многих созданий балетмейстера.

Иную задачу ставит М. Фокин в рисунках к ряду хореографических представлений. Художественный прием здесь не нов, ново его сцепление с материей реальности. На этом моменте в первую очередь и стоит сосредоточить внимание, исследуя вопрос о стилистической выразительности в хореографии М. Фокина. В рисунках «Арлекин и две дамы» и «Приключение Арлекина» на музыку Л. Бетховена — гротеску в духе итальянской комедии, где явно подчеркивается колорит эпохи, к «Ученику чародея» на музыку П. Дюка и «Жар-птице» и к «Русской фантазии» (все — с.з.), где легко замечаются элементы лубка, характерные для стилистики Н. Гончаровой и М. Ларионова с их намеренно упрощенными приемами изображения. Это подлинно жизненный материал, неизбежно возникающий в процессе репетиций и постановок. Он привлекает повышенное внимание зрителя к сценическому действию, к его основному драматическому ходу. Сюжет здесь смысловой, драматургический и эмоциональный двигатель образа. Казалось бы, сюжеты этих станковых графических листов строятся на довольно распространенном художественном приеме. В нашей взрослой памяти при их просмотре рождаются живые ассоциации с русской народной сказкой, волшебством, вымыслом, чудесами. С другой стороны, отмечаем новизну авторского взгляда на сюжет, опирающийся на обобщенные традиции. Так, на листе «Русская фантазия» перед нами появляется деревенский домик с двускатной крышей, волшебный лес, темное небо с блестками звезд. Сюжетом изображения здесь являются не отдельные предметы, а сама атмосфера, общее чувство жизни. Сейчас мы не касаемся вопроса о новаторстве в области стилистики языка, об ориги-

нальном использовании традиционных приемов выразительности, которые можно наблюдать, к примеру, в ряде других работ М. Фокина. Это особая проблема, которая была крайне важна для перспектив развития хореографии в конце XIX — начале XX в. Завершая разговор о графических листах сказочной тематики, подчеркнем значение выразительности, зрелищности, доходчивости в создании художественных образов.

Важным этапом в формировании художественного мышления М. Фокина стал его метод работы над балетом «Египетские ночи». Балетмейстер проявляет себя в этом произведении как художник-декоратор, мастер сценического костюма. Именно его видение костюмных образов стало основой для создания новой современной балетной лексики. Они привлекательны тем, что балетмейстер предпринял в них попытку передать мир древневосточной пластики, дать зримую жизнь героям. Его костюмы, выстроенные в ряд, как на фризах старинных храмов, воссоздают известные лики в профильных позах, ритмично движущиеся друг за другом. Одежда четко обрисовывает фигуры, скрадывая подробности очертаний, выявляя лишь силуэт, основные формы широким ритмом складок. Они не изобилуют богатством цветов, художественный язык сдержан, лаконичен и деликатен. Каждый костюм выдержан в определенной серо-охристой гамме, соответствующей обобщенной сущности раскрываемой идеи. В новом стиле предстали парики, грим, обувь (удлиненные глаза, черные брови, ярко очерченные губы), как на полихромной египетской скульптуре. Вместо балетных туфель ноги были обуты в сандалии.

Именно изобразительная стилистика, идущая от памятников Древнего Египта своим «каноническим» развитием художественной мысли создала идеальную модель образа, стала динамической пружиной и смысловым стержнем спектакля. Вместе с тем балет, созданный на реальных источниках — меньше всего историческая хроника. Скорее — опоэтизированный иконический знак Египта, где важно не фотографическое сходство воспроизводимых черт, а художественный образ, целостная картина, складывающаяся подобно мозаике из фрагментов реального.

Интересны и недостаточно осознаны были в балетном театре возможности стилизации. На рубеже веков решение этой про-

блемы наряду с художниками «Мира искусства» — А. Бенуа, Л. Бакстом, Б. Анисфельдом, Н. Рерихом, А. Головиным, М. Добужинским — стремится дать и М. Фокин. Особенно большую роль в формировании его творческой индивидуальности сыграл Л. Бакст — главный художник, оформивший практически все балеты, поставленные М. Фокиным в «Дягилевской антрепризе». Его эксперименты примечательны не только в русле биографии одного мастера, но и в перспективе развития всего русского балета. Эскизы костюмов к «Клеопатре» иллюстрируют движение мысли М. Фокина от сюжетного изображения к сценическому воплощению. Показателен в этом отношении авторский акцент не на атмосфере, и не на светотеневом состоянии эпизодов, а на пластическом рисунке образов, на графическом поиске жестов, поз и движений танца. Однако в нашем сознании не остается ощущения какой-то недостаточности, так как вербальный строй мышления хореографа подчиняется требованиям современной изобразительной выразительности, то есть прежде всего — визуальной повествовательности.

Этот последний, обозначенный нами стилистический прием дает не менее интересные, во многом неожиданные и неповторимые формы трансформации классических стилей изобразительного искусства в балетных постановках М. Фокина. Его творчество может рассматриваться как итог самоопределения, в котором отразились его художественные симпатии и мировоззренческие установки на рубеже XIX—XX вв. Преклонение перед образцами деревянной скульптуры и живописи, их глубокое изучение оказало влияние на изобразительную стилистику его балетов. «Вряд ли можно оспаривать общее мнение о том, что самую большую силу Фокина составляет стилизация и что лучшие балеты — стилизационные, такие, как “Шехерезада” (Восток), “Клеопатра” (Египет), “Дафнис и Хлоя” (греческая античность) и проч. В этих балетах Фокин проявил такое изумительное знание стиля различных времен и разных народов, такую необыкновенную эрудицию, какой не обладал до него ни один хореограф в России (да, пожалуй, во всем мире)» [5, с. 233—234] — писал С. Лифарь. Балетмейстер обращался к экспозициям известных петербургских музеев, именно на это со всей очевидностью указывает И. Иванов: «С самого раннего возраста обна-

ружив исключительную любовь и способности к рисованию, он был постоянным посетителем Эрмитажа и картинных галерей Русского музея, где вполне овладел кистью, копировал картины русских и иностранных художников. Впоследствии в его хореографических работах так ярко выступает тот многообещающий художественный фон, который сложился в нем под впечатлением разносторонне развитых эстетических склонностей» [3]. Энциклопедические познания в различных областях художественной культуры, а также подлинные исторические материалы обеспечили достоверность зрительного ряда.

В названных балетах привлекает умение автора придать памятникам искусства (рельефам, росписям, станковым произведениям) образные, сценические зрительные эквиваленты, сделать постижение идеи и замысла процессом, волнующим не только ум, но и душу. Работа над каждой хореографической постановкой воспринимается как особая, наполненная удивительным смыслом отдельно прожитая жизнь. В новой работе М. Фокин ставит перед собой все более сложные творческие задачи, поднимаясь еще на одну ступень мастерства. Яркую творческую индивидуальность М. Фокина обуславливает уникальный сплав танца, графики, живописи, скульптуры. Причем каждые из этих составляющих, внутренне многосоставных, доведены в каждой его постановке до новых степеней проявления. По мере охвата явлений, по концентрации оригинальных идей и принципиальных суждений, по ясности мысли, покоряющей образности и свежести ассоциаций хореографические работы М. Фокина занимают уникальное положение и представляют важную часть художественного наследия рубежа XIX—XX вв.

Список литературы

1. *Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Т. 2. Л., 1939.
2. Ballet and Theatre Material in the large Galleries Sotheby. London, 1985.
3. *Иванов И.И.* М.Фокин. П., 1923.
4. *Красовская В.М.* Русский балетный театр начала XX в. Л., 1971. Ч. 1.

5. *Лифарь С.М.* Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939.
6. *Лифарь С.М.* С. Дягилев. СПб., 1993.
7. *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М., 1989.
8. *Тугаль П.* Диалог с Фокиным. Париж. 1934 г. — ГЦТМ. Ф. 383. Ед. хр. 110—111.
9. *Haskell A.L.* Ballet Russe. The age of Diaghilev — London, 1968.
10. *Williams. P.* Mihel Fokine. The choreographer who brought ballet into the zoth Century. Dance Gazette. 1983. № 183. С. 8—11.

Принятые сокращения

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. Бахрушина.

ПМТМК — Петербургский музей театральной и музыкальной культуры.

с.з. — собрание за рубежом.

ГМИИ ФЛК — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Фонд личных коллекций.

References

1. Borisoglebskij M. *Materialy po istorii russkogo baleta. Proshloe baletnogo otdelenija Peterburgskogo teatral'nogo uchilishha* [Materials on the history of Russian ballet. The past of the ballet department of Saint-Petersburg theatre college. Vol. 2]. Т. 2, L., 1939.
2. Ballet and Theatre Material. Auction. Tuesday 28th May in the Large Galleries. Sotheby's. London, 1985.
3. Ivanov I. *M. Fokin* [M. Fokin]. Petrograd, 1923.
4. Krasovskaja V. M. *Russkij baletnyj teatr nachala XX v.* [Russian ballet theatre in the beginning of the XX century] L., 1971. Ch. 1.
5. Lifar' S. *Djagilev i s Djagilevym* [Diaghilev, with Diaghilev]. Parizh, 1939.
6. Lifar' S. S. *Djagilev* [Diaghilev]. SPb., 1993.
7. Sarab'janov D. *Stil' modern. Istoki. Istorija. Problemy* [Art nouveau. Origins. History. Problems]. М., 1989.
8. Tugal' P. *Dialog s Fokinym. Parizh. 1934 g.* [Dialogue with Fokin. Paris] GCTM. F. 383, ed. hr. 110—111.
9. Haskell A.L. Ballet Russe. The age of Diaghilev. London., 1968.

10. Williams P. Michel Fokine. The choreographer who brought ballet into the 20th century // Dance Gazette, 1983. № 183. P. 8-11.

Данные об авторе:

Портнова Татьяна Васильевна — доктор искусствоведения, профессор Института русского театра, Москва. E-mail: info@mosirt.ru.

Data about the author:

Portnova T. — D.A., professor, The Institute of Russian Theatre, Moscow. E-mail: info@mosirt.ru.

 *KUHO*

В. В. Марусенков

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

**ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ
КОЛЛИЗИЙ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ОБ-
РАЗАХ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ**

(на примере пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”»
и одноименного фильма Элиа Казана)

Аннотация:

Работа посвящена особенностям и закономерностям воплощения драматургического сочинения в художественных экранных образах на примере анализа пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”» и фильма Э. Казана. В статье рассматриваются характерные принципы «перевода» художественных образов драматургии на язык кинематографа.

Ключевые слова: драматургическая коллизия, кинематографическая интерпретация, «Трамвай “Желание”», Теннесси Уильямс, Элиа Казан, сюжетная схема, фабула, сюжет.

V. Marusenkov

*Gerasimov Institute of cinematography
Moscow, Russia*

**PECULIARITIES OF DRAMATIC COLLISIONS
IN DERIVATIVE SCREENPLAY**

(Tennessee Williams, “A Streetcar Named Desire”
and the film directed by Elia Kazan)

Abstract:

The article centers around the existing trends and special features in screen interpretation of drama works analyzing the play “A streetcar Named Desire” by T. Williams and its film version directed by Elia Kazan. The article examines the generic methods of a certain “transformation” the visual images of dramaturgy undergo when being adapted to the cinematic language.

Key words: dramatic collisions, cinema interpretation, A Streetcar Named Desire, Tennessee Williams, Elia Kazan, storyline, story, plot.

На результат воплощения на экране произведений литературы, будь то эпика, лирика или драма, существенным образом влияет нахождение системы адекватным средств передачи в аудиовизуальных образах смыслов, заложенных автором, тем и идей литературных произведений. Одним из существенных препятствий на этом пути является существование литературы и кинематографа в различных эстетических рамках. Это обусловлено прежде всего наличием отличных друг от друга наборов языковых средств и методов выражения художественных образов. Литература как вид искусства оперирует понятием «слова», вызывающего устойчивые — константные и синтезируемые, — бесконечные художественные образы, которые возникают в сознании читателя. Напротив, в произведениях кинематографа, не «слово» является основным средством языка, а совокупный набор образов, запечатленных в кадре.

Придание словесному образу конкретной формы, с одной стороны, ограничивает восприятие его зрителем из-за существенных препятствий при интеграции в сознание, обусловленных конкретностью осязания предмета, понятия и действия, с другой стороны, значительно расширяет возможность сочетания зрительных образов в бесконечно малом отрезке времени за счет способности кинематографа концентрироваться на нескольких образах одновременно.

Произведения драмы на первый взгляд являются наиболее близкими по своей природе к произведениям кинематографа, поскольку помимо «слова» имеют значительно больший набор средств воплощения образа перед зрителями. Помимо «звучащего слова» театральное искусство располагает таким инструментарием, как образы героев, созданные актерами; образы характеров, реализующиеся посредством развития действия; музыкальное, сценическое, художественное решение пространства сцены. Наконец, самое существенное, что роднит оба этих вида искусства, заключается в наличии зрителя как конечного пользователя, в отличие от читателя в эпике и лирике.

Театральное представление, как и кинематограф, исключает из цепи общения посредника в виде текста произведения. С другой стороны, спектакль или кинофильм невозможно прервать и вернуться к произведению вновь через некоторое время, как с

книгой поступает читатель. Это позволяет зрителю видеть конечное художественное пространство на основе визуализации художественных образов, заложенных авторами. Соответственно достигается более глубокое воздействие на восприятие художественного произведения за счет возможности непрерывного повествования. Отсутствие разрыва изначально заложенных связей между различными частями способствует созданию целостного образа в целом. Это дает возможность прямого осмысления темы и идеи художественного поля драматического произведения.

Однако на деле при, казалось бы, минимальных различиях языковых особенностей театрального и кинематографического искусств происходит серьезное изменение смысловых, художественных аспектов исходного произведения и его экранного воплощения. Показателен в данном случае пример снятого в 1951 году фильма «Трамвай “Желание”» режиссера Э. Казана по пьесе 1947 года Т. Уильямса. Тщательный анализ двух произведений позволяет выявить общие особенности и закономерности воплощения произведения драматургии в художественных экранных образах. Данный пример осложняется тем, что Элиа Казан был не только режиссером экранной интерпретации фильма, но и режиссером бродвейской постановки пьесы. Это, в частности, может говорить о глубоком понимании особенностей реализации одних и тех же художественных образов в условиях разных эстетических принципов существования произведения в различных видах искусства.

Действие пьесы Теннесси Уильямса разворачивается в промышленном Нью-Орлеане, куда к своей сестре приезжает Бланш Дюбуа. Чтобы попасть на улицу Елисейские поля, ей нужно проехать на трамвае «Желание», а потом еще шесть кварталов на трамвае «Кладбище». Чрезвычайно символический набор названий, особенно после того, когда зрителям становятся известны все обстоятельства ее жизни. Сейчас же за этой последовательностью названий транспортных средств чувствуется лишь то, что пьеса ничем хорошим не кончится, это не будет ни мелодрамой, ни уж тем более комедией.

Бланш Дюбуа предстает перед зрителями в элегантном белом жакете в талию, белой шляпе и белых перчатках, таким образом, будто рабочую окраину городка проездом посещает великосветская

дива. С пренебрежением она осматривает квартиру своей сестры, с ужасом и содроганием видит окружающую ее действительность. Уильямс, как может, сгущает краски, описывая трущобы, в которых вынуждена существовать сестра Бланш Стелла и ее муж Стенли Ковальски. Шаг за шагом перед зрителем вырисовывается реальная расстановка сил. С одной стороны, отпрыски элиты южных плантаторов, с другой стороны, рабочие местного завода. Гражданская война Севера и Юга, не прекратившаяся ни на мгновение. Стенли и Бланш предстоит в который раз схлестнуться на поле брани, отстаивая свои кровные интересы. А полем брани станет маленькая квартирка на окраине Нью-Орлеана.

Бланш Дюбуа — аристократка крови, воспитания, морали и нравственности. К сожалению, усадьба «Мечта» потеряна для нее. Бланш винит в этом те смерти, которые пронесли над усадьбой, обескровив и опустошив ее. Однако это та причина, которая удовлетворяет Стеллу, да и Стенли в какой-то мере. Зритель, поднимающийся над ситуацией, видит ее куда более широко. Один господствующий уклад замещается другим. На смену хозяевам плантаций идут рабочие промышленных предприятий — такие, как Стенли Ковальски. Циничный, уверенный в себе, его честолюбивые устремления не простираются дальше игры в покер, бросания шаров да вкусной выпивки и еды. Его животные инстинкты вполне удовлетворяет жена, ставшая заложницей его сильных рук. Характерно, что ни разу за все время действия пьесы он ничего не говорит о своей мечте. Его задача — это ребенок, которого родит Стелла. Вполне достойное желание, но никак не мечта.

Название усадьбы, принадлежавшей Дюбуа, идет метафорой через всю пьесу. «Мечта» как материальное физическое воплощение безбедного существования, позволяющее ее обитателям достойно существовать в рамках принятого в их среде образа жизни, и Мечта как состояние души, когда ощущение духовного богатства обманчиво надеется быть превращено в звонкую личность. Стенли же и его окружение ориентированы жить на те средства, которые есть в их распоряжении. Амбициозность Бланш, подкрепленная лишь уверенностью в своей исключительности, выводит Стенли из себя каждый раз, когда ее реакция соотносится с далеким прошлым. Наполненная паром ванная или поэтичное сравнение огоньков свечи с глазами буду-

шего ребенка действуют на Стенли таким образом, что он не в силах сдержаться от крайней степени раздражения, однако каждый раз их стычки находятся в рамках совместного существования. Уильямс снижает пафос гражданской войны до уровня межличностных отношений, понятных на бытовом уровне.

Пьеса выстроена таким образом, что главными героями являются Бланш и Стенли. Стелла и Митч выводятся автором на второй план, и их главная функция заключается в правильном оттенении основных персонажей. Впервые Стенли появляется на сцене в образе харизматичного самца, принося с «охоты» кусок свежего мяса и милостиво разрешающего Стелле понаблюдать за их играми. Спустя мгновение явление на этом же месте Бланш — недоразумение, подчеркнутое самим автором в ремарке. Пройдет еще несколько минут, и они впервые встретятся друг с другом, однако за это время драматург выстраивает симпатии зрителей сообразно нравственно-ценностной оси «Север» — «Юг». Положительно-брутальный образ Стенли соседствует экзальтированной Бланш, похоже, алкоголичке. Зрители, исповедующие догмы северян, воспринимают ее с позиции наделения характерными чертами своего сообщества оппозиционного к представителям элиты первой волны иммигрантов. Страстный, полный обиды на Стеллу импульсивный монолог о смертях в «Мечте» становится основой идентификации образа Бланш той частью публики, кому близка ее ностальгия и вера, кто находится на близком с ней уровне интеллектуально-духовного развития, кто в ее алкоголизме видит спасительное лекарство от неврастения. Уильямс раскалывает зрительный зал на два лагеря, однако до той поры, пока зрители находятся в состоянии невозможности социально обозначить свою позицию, они объединены в своем согласном состоянии восприятия пьесы с позиции близкой им системы мироощущения.

По мере развития действия драматург наделяет образы персонажей отрицательными чертами, однако каждый новый штрих является логичным продолжением обозначенного характера героя. Образы Стенли и Бланш в равной мере трансформируются, оставаясь в рамках, намеченных в начале произведения. Уильямс из сцены в сцену открывает перед зрителями вторую сторону медали образов своих героев. Ежесекундно заботящийся

о благосостоянии своей семьи Стенли превращается в деспота, который склонен не только к рукоприкладству, об этом по ряду косвенных обстоятельств можно было догадаться и до пьяного дебоша покерной ночи. В последующих картинах мы видим, что он может целенаправленно, с садистской методичностью доводить Бланш, нащупав ее слабые стороны. Он не останавливается ни перед сбором сплетен, ни перед распространением слухов, он, унижая, уничтожает ее человеческое достоинство, веру в людей, надежду на лучшее, пользуясь тем, что ее «Мечта» уже потеряна навсегда. С другой стороны, и Бланш выглядит не только рафинированной барышней, которая воспринимает этот мир как жестокую данность, с которой ей предстоит мириться, но по мере развития сюжета в ее поступках все отчетливее проявляется стремление подчинить окружающих своему влиянию. Она бесцеремонно вмешивается во взаимоотношения Стеллы и Стенли. Пользуясь авторитетом и влиянием старшей сестры, настраивает Стеллу против мужа, и это не выглядит обоснованным, поскольку Бланш в первой же своей сцене со Стеллой пытается упрекнуть ее в несоответствии друг другу их семейной пары, еще до знакомства со Стенли, до событий покерной ночи. Что уж говорить о спонтанном плане, когда мимолетно виденный ею бывший одноклассник Шеп Хантли становится вдруг центральной фигурой ее будущего финансового благополучия. Бланш давит на Стеллу с целью заставить ее бросить мужа, уехать из Нью-Орлеана, словно тот уже перечислил определенные средства на ее банковский счет. Потом во время развития отношений с Митчем, зритель видит, как одна ложь накладывается на другую. Чего только стоит сцена, когда она, поджидая Митча, жадно набрасывается на юношу, собирающего пожертвования. Ее сексуальная распущенность становится известна зрителям сцена за сценой, складываясь в шокирующую картину, резко контрастирующую с романтикой возникающей любви двух одиноких сердец. Выдвинутое Уильямсом робкое оправдание ее образа жизни сильнейшей психологической травмой, чувством вины, которое она пытается задавить в себе, — расколотый зрительный зал трактует в зависимости от своего изначального отношения к ней. Для какой-то его части неосторожное слово, брошенное ею в адрес легкоранимого поэта нетрадиционной сексуальной ориен-

тации, по недоразумению ставшего ее мужем, — своего рода тяжкий крест и изломанная судьба. Для другой же части публики — это известная сказка дамы полусвета, оправдывающейся перед очередным клиентом в том, что не он у нее, увы, первый.

Наконец, в кульминационной сцене пьесы, когда Стенли возвращается из роддома, оба героя, шедшие к ней все время спектакля, остаются наедине. И Бланш, и Стенли назначили это свидание еще во время своего первого диалога. Сексуальное напряжение, установившееся между ними, чувствовалось в каждом их действии и поступке, будь то скрытая ревность со стороны Стенли, либо прикрываемое шуткой кокетство Бланш. Недоразумения, возникающие в результате необходимости скрывать от себя и окружающих истинные мотивы своего отношения друг к другу, приводят к тому, что они вступают в эту сцену в состоянии жесточайшей конфронтации. Пожалуй, лишь возможность высказать все свои претензии без обиняков могла бы помочь им разрешить создавшееся положение войны, однако, что один, что другая из всех сил стараются усугубить и без того взрывоопасную ситуацию. Пренебрежение мнением другого и накопившаяся за время совместного проживания злоба в конце концов приводит к развязке пьесы, когда насилие, совершаемое Стенли, становится доминантным актом победившей доктрины нового общества.

Своего рода нравственная смерть Бланш в следующей финальной сцене реализуется Уильямсом в виде ее сумасшествия. Уильямс выводит на сцену всех действующих лиц. Характерно, что покерная ночь происходит теперь днем. Стенли и Митч играют в карты, и процесс их участия в игре отражает не только их душевное состояние, но и реакцию самого Уильямса на произошедшее. Участники жестокой драмы разделены автором занавеской, которая весь спектакль разделяла два противоборствующих мира. Соседка Ковальских Юнис, находящаяся рядом со Стеллой, вопреки женской солидарности становится на позицию примирения Стеллы с поступком Стенли. В то же время в напряжении Митча во время игры чувствуется его сочувствие Бланш и крайняя степень осуждения Стенли. Его душевное напряжение резко контрастирует с поведением Стенли, который ни на секунду не выдает своего волнения. Система выдвинутых Уильямсом обвинений в адрес главных героев доводит зрителя до состояния шекспиров-

ского «чума на оба ваши дома». Сочувствия к Бланш, несмотря на обстоятельства насилия, практически невозможно добиться вследствие дискредитации образа. Идентичность ее как представителя гибнущего класса отторгается ввиду несоответствия нравственному идеалу, сформированному предыдущими поколениями. Также обстоят дела и с образом Стенли, поскольку совершенные за время спектакля действия выходят за рамки формируемого эталона человека нового общества.

Для разрешения конфликта Уильямс вынужден ввести в действие третью силу, на которую возлагается функция реализации беспристрастного исполнителя воли обстоятельств. Состояние непримиримой вражды героев возможно разрешить двумя путями. Путь первый — сознательный отказ от части претензий в обмен на реализацию своих прав на комфортное существование, либо второй путь — устранение препятствия для осуществления жизненных принципов. Поскольку подобный конфликт не разрешим в рамках бытовых обстоятельств, а созданные образы не подразумевают наличия у них стремления решить ситуацию в рамках социально-нравственного поля, Уильямс вынужден пойти на физическое устранение из среды обитания силы, которая несет в себе угрозу катастрофы для сложившегося миропорядка. Подчеркнутый в авторских ремарках безличный вид врача и надзирательницы говорит о том, что эта третья сила является какой-то надконфронтационной структурой, реализующей функцию обеспечения внешнего воздействия на конфликтующие стороны. Сломленный дух Бланш — речь не идет о ее сумасшествии, поскольку она достаточно адекватно реагирует на все внешние воздействия, — вынуждает ее подчиняться воле этой третьей силы. Уильямс обеспечивает ее физическое устранение, но, к сожалению, в финале пьесы нет необходимых условий для разрешения конфликта гражданской войны. Победа одной из сторон не говорит о создании необходимых условий для сосуществования двух разнополярных сил общества. Финальная сцена пьесы оставляет конфликт неразрешенным, позволяя консолидировать публику по принципу неприятия несправедливости. Драматург обеспечивает прекращение раскола зрительской идентификации героев за счет снижения уровня восприятия происходящего с гражданской позиции до реакции эмоциональ-

ного всплеска. Зрители, находящиеся в зале, воспринимают разворачивающиеся события с точки зрения переживания за судьбу героини, исходя из гуманистических представлений о категориях добра и зла. В их памяти остается незаслуженное препровождение Бланш в сумасшедший дом и горький плач Стеллы, оплакивающей уже не существующую для нее сестру. Однако Стенли стоит возле нее на коленях, и его рука ласкает ее эрогенные зоны, проникнув под блузку. Авторская ремарка гласит, что «ее плач уже сладкие слезы». Значит, участники драмы, в отличие от зрителей, уже забыли те события, которые развернулись здесь мгновение тому назад, и в их судьбе ничто не изменилось. Практически герои находятся в том же самом состоянии, что и в начале пьесы. Все перипетии, через которые они прошли, остались внутри пьесы. Если рассматривать авторскую позицию на основании квалификации отношения к героям по оси «преступление — наказание», то приходится признать, что Уильямс становится на позицию Стенли, наказывая Бланш. Однако в то же время он делает все возможное для того, чтобы симпатии зрителей были на ее стороне. Неразрешимость конфликта требует от автора подобного рода неоднозначности в разрешении противостояния, когда ни одна из сторон не способна одержать убедительной победы.

Режиссер Элиа Казан снял фильм «Трамвай “Желание”» по пьесе и сценарию Теннесси Уильямса. В фильме были заняты актеры, игравшие в бродвейском спектакле, за исключением звезды мирового кинематографа Вивьен Ли. Для нее роль Бланш Дюбуа также была знакома, поскольку она играла в спектакле, поставленном по этой пьесе в Лондоне Лоренсом Оливье. Ее участие в фильме обеспечивало повышение сборов, и режиссером были предприняты меры для увеличения значимости роли Бланш по отношению к другим персонажам. Кинематографическое воплощение литературной основы потребовало от режиссера целого ряда изменений исходного источника. В отличие от пьесы, в фильме Бланш Дюбуа появляется в кадре сразу же после титров, это обеспечивает ее доминирующее положение. Стенли в исполнении Марлона Брандо явственно появляется лишь в момент встречи их после своего возвращения из боулинга. Во время потасовки в боулинге практически невозможно разглядеть, кто

из дерущихся мужчин Стенли, настолько далеко находится камера и так кратковременен кадр. Все это время на экране властвует Вивьен Ли. Она уже не в белом костюме, не в жемчугах, одна-единственная деталь сохранена автором — перчатки, которые подчеркивают характерный жест Бланш, прописанный Уильямсом в ремарках, когда сжатая в кулак рука прикасается костяшками пальцев к губам. Этот жест Бланш появляется в пьесе ближе к концу, когда Уильямсу становится важно показать крайнюю степень ее психического расстройства. В фильме же, как можно видеть, этот жест становится характерной чертой образа с самого начала картины. Появление Бланш на вокзале во втором кадре фильма из клубов паровозного пара выглядит очень эффектно с точки зрения ее представления, но внесенное дополнение в виде расширения пространственного поля фильма и распространение его на весь Нью-Орлеан, несколько раз подчеркнутого панорамой города, вносит существенное переосмысление событий, которым предстоит произойти. В фильме путь до дома сестры Бланш называет молодому моряку, в то время как в пьесе названия трамваев звучат уже возле дома на Елисейских полях. Таким образом, пьеса разворачивается в условиях неизбежности, поскольку она уже прошла путь «желание»-«кладбище», в фильме же ей только предстоит его пройти, и это — выбор героини, которая сознательно осуществляет движение по метафорической траектории. Введенный эпизодический персонаж, моряк, аналог юноши, собирающего пожертвования, поцелуй с которым является подтверждением ее небыстрого — по словам Стенли — поведения, что в его устах может показаться ложью, и в то же время намекает на причины ее скандального ухода из школы.

Средства кинематографа предоставляют авторам возможность перенесения действия из одного места в другое. Так важный первый диалог Бланш и Стеллы начинается в боулинге и заканчивается в квартире Ковальски. В результате в фильме образ Бланш выглядит несколько иначе. Если в пьесе, оставшись одна в комнате, Бланш рыщет по полкам в поисках выпивки, то в фильме этого нет, остается лишь иллюстрация диалога о том, что она не стала пьяницей. При маркировке образа это становится существенной разницей. С одной стороны, целенаправ-

ленные поиски спиртного, с другой — естественный процесс, сопровождающий разговор в баре. Режиссер, в отличие от драматурга, снимает с Бланш подозрения в алкоголизме, облагораживает образ. Таким же образом действует и факт, что в квартире сестры оказались одновременно во время разговора. Если в пьесе Бланш, попадая в квартиру, испытывает состояние шока от условий, в которых та проживает, то в фильме ее оценка обстановки звучит вскользь, просто как замечание. В пьесе резкий диссонанс, вызванный ее комментариями по поводу квартиры сначала Юнис, а потом Стелле, становится основой идентификации ее как представителя совершенно другого класса, в фильме это выглядит так, словно она страдает легкой неадекватностью оценки окружающих обстоятельств. Возникает ощущение, подчеркнутое словами героини о ее нервном расстройстве, что она существует в иной реальности, созданной ее воображением. Авторы фильма изначально закладывают тем самым совершенно иные мотивировки возникновения драматической коллизии, оставаясь потом в рамках фабулы, определенной пьесой. Происходящее на экране уже не создает ощущения разворачивающейся гражданской войны, а напоминает экзистенциальные исследования человеческой личности.

Квартира Ковальски, как и в пьесе, представляет собой двухэтажный дом, верхний этаж которого занимают Юнис и Стив. Однако сценическая функциональность квартиры, описываемой Уильямсом, приобретает в фильме зримые черты вполне конкретной жизненной цитадели — строение из потемневшего камня, защищенное внутренним двориком с массивной оградой. Во время разговора Стеллы и Бланш возникает ощущение абсолютной незащищенности из-за того, что в проемах дверей появляются случайные прохожие. Чем напряженнее становится разговор, тем явственнее проявляется желание героев обеспечить себе защиту. Визуализация этого достигается тем, что происходит закрывание ставень и жалюзи на дверях и окнах. Герои стремятся оградить себя от окружающего мира, закрыться и уйти в себя, но в силу определенных привычек сделать им это не удастся, поскольку жизнь в Нью-Орлеане выстроена таким образом, что все происходит на виду у всех. Это в конечном итоге и становится причиной того, что слухи о жизни Бланш доходят и сюда. Бланш стремится как можно

сильнее уйти в полутьму, в надежде, с одной стороны, скрыть следы времени на своем лице, с другой же, оставшись наедине с собой, избежать жестокости окружающего мира.

Сценарий фильма выстроен вокруг образа, создаваемого Вивьен Ли, и весь остальной актерский ансамбль вынужден на время уйти в тень. От этого страдает образ Стенли, поскольку продолжительное отсутствие его на экране делает невозможной реализацию их паритетности, заложенной в пьесе. Когда Марлон Брандо впервые появляется на экране, благодаря присущей актеру сексуальности часть заложенной драматургом харизматичности образа ему удается передать, но напроочь ускользает от внимания тот факт, что в этой семье он является доминантой. Появление Бланш и Стеллы, их общие воспоминания, воспитание и система ценностей делают их образы схожими между собой. Поэтому зависимость Стеллы от Стенли выглядит в фильме своего рода несправедливостью, несмотря на подчеркнутые несколько раз сильные чувства, которые она питает к нему. В пьесе независимое положение Стенли, его привычка брать ответственность на себя, материальное обеспечение жены и дома ясны с первых его реплик, в фильме об этом заявляется вскользь и не становится основой идентификации образа.

Таким образом, за счет расширения художественного пространства фильма по сравнению с пьесой меняется гражданско-философский ракурс осмысления описываемых авторами событий. Пьеса, созданная на материале внутриамериканской действительности, при кинематографическом воплощении подразумевает необходимость восхождения до синтеза общемировых проблем на понятном и доступном в мировом прокате киноязыке. Исходя из этого, становится понятно желание авторов при создании кинофильма сместить акцент с наследия гражданской войны на проблематику, понятную не только в Новом, но и в Старом Свете.

Стремительное изменение после Второй мировой войны системы ценностей в Америке и Европе нашло свое отражение в фильме. Центральной фигурой действия становится Бланш и ее существование в этом меняющемся мире. Она не выдерживает динамики происходящих процессов и вынуждена искать спасения там, где его в принципе не может существовать. Ее сознание

раскалывается, и часть его существует в ином мире, где находят себе место отголоски прежнего миропорядка и некоторые новые тенденции, трансформированные в соответствии с ее системой восприятия действительности. Бланш осознает, что она стоит на краю гибели, именно поэтому приезжает к сестре, в надежде обрести здесь покой и счастье. Однако Стелла, в отличие от нее, оказалась более способной к адаптации в новых реалиях. Связано ли это с разницей в возрасте или же с фактом отъезда ее из усадьбы и утратой связи с корнями, в рамках осмысления фильма становится неважно. Для Бланш видеть свою сестру в инородном пространстве — один из факторов развития душевного расстройства. Чем больше происходит ее интеграция в семью Ковальски, тем сильнее происходит раскол сознания. В конечном итоге она абсолютно теряет способность правильно ориентироваться в окружающей действительности, путая ее с созданной иллюзией. В первой трети картины авторы стараются выстроить восприятие ее публикой по большей части на основании вызываемой к образу Бланш жалости. Но чем дальше они уходят по пути разворачивающихся событий, тем труднее им сохранить создаваемое отношение к главной героине. Фабула пьесы и выстраиваемая Вивьен Ли роль входят в состояние конфронтации, поскольку дискредитация ее моральных качеств, заложенная Уильямсом, подразумевает угасание симпатии к ней со стороны зрителей, несмотря на весь ореол, который старательно привносит в образ актриса. Таким образом, в случае дальнейшей дискредитации образа Бланш авторам фильма грозит потеря идентификации зрителями персонажа, а вследствие этого и потеря публики.

Для предотвращения нежелательных последствий они предпринимают ряд шагов для изменения складывающегося положения. Они не имеют возможности возложить зрительскую идентификацию на образ Стенли, поскольку и он в дальнейшем будет совершать действия, не соотносящиеся с представлениями зрителей о чертах характера положительного персонажа. Из числа персонажей данную функцию возможно возложить на персонажей второго плана — Стеллу или Митча. По ряду причин Митч в развитии отношений с Бланш оказывается легковесен, поэтому его образ не является выигрышным с этой точки зрения. Что касается Стеллы, то трудно найти более подходя-

ший вариант. Реализация этого принципа происходит в тот момент, когда образ Бланш в исполнении Вивьен Ли еще не до конца дискредитирован. Переключение объекта внимания зрительской идентификации происходит на образ Стеллы, которой в пьесе отводится явно статичная роль. Бланш Дюбуа в сцене покерной ночи выглядит все еще положительной героиней, в результате снятия авторами фильма подозрения в алкоголизме, а иные обстоятельства ее прошлой жизни зрителям пока неизвестны. Таким образом, переключение идентичности персонажа осуществляется в самый подходящий момент. Через несколько сцен начнутся ее романтические отношения с Митчем, а вместе с ними и ложь, с помощью которой она будет соблазнять товарища Стенли. С другой стороны, зрители привыкли видеть Стеллу в кадре. Она принимает участие в каждой сцене фильма, за исключением лишь первоначальных кадров. Ее внешность, манера поведения, разительно отличающиеся от сестры, беременность и зависимое положение от Стенли, являются достаточными основаниями для вызывания по отношению к ней чувства жалости. Однако жалость, как и любая другая эмоция, ведущая к идентификации зрителя с персонажем, действует ограниченное время и постоянно требует совершения по отношению к герою актов, вызывающих эмоциональную реакцию зрителей. Находясь в жестких фабульных рамках пьесы, авторы фильма применяют кинематографические методы переключения зрительской идентификации. Возможности кинематографа позволили авторам снять сцену покерной ночи, значительно отличающуюся от того, как она выглядит при постановке в театре. Возможность локализовать пространство, где происходит развитие события первой встречи Бланш и Митча, от участников покерной игры, куда лишь время от времени врывается взбешённый Стенли, дало возможность внести в начало их отношений большей доли романтизма. Соответственно более тщательная проработка сцены внесла и большую долю замотивированности в эмоциональный взрыв Стенли. Если в спектакле он видит, что происходит за перегородкой, то здесь его незнание того, почему пропал Митч, включаемое радио, смех Бланш выводит его из себя. Сцена, разворачивающаяся после обстоятельств покерной ночи, решает задачу переноса идентификации зрителями персонажа с одного на

другого. Важным представляется применение в этой связи метода обеспечения зрительского соучастия в судьбе персонажа. Покерная ночь завершается тем, что Стенли приходит в себя и обнаруживает, что Стеллы нет. Остается неизвестно, были ли в прошлом подобные инциденты, но он звонит именно Юнис. Затем следует его знаменитый крик под окнами: «Эй! Стелла...» Помимо ощущения здорового эротизма эта и следующая сцена несет в себе большую нагрузку кинематографического воплощения: зрители видят их глазами одного персонажа. Изменение визуализации между объективной картинкой и субъективным взглядом персонажа позволяет зрителям прочувствовать ощущение героя так, как будто они находятся на его месте. Дальнейшее действие фильма разворачивается в соответствии с этим ощущением, происходящее на экране зритель наблюдает глазами этого конкретного героя, то есть Стеллы, которая становится проводником зрителя в ткань картины. Таким образом обеспечивается прямое участие зрителя в предлагаемых автором обстоятельствах. В дальнейшем фильм, повторяя фабульные события пьесы, в результате смещения точки зрения приобретает иное сюжетное наполнение. Разворачивающиеся между Бланш и Митчем отношения воспринимаются зрителями с позиции разрешения обстоятельств Стеллы. Она становится ориентирующим персонажем, на которого зритель возлагает свои ожидания, связанные с разрешением конфликтных отношений между Стенли и Бланш, а также вероятную возможность переезда Бланш к Митчу и освобождения Стеллы от соседства сестры, поскольку перенесенное из пьесы сексуальное напряжение существует и в фильме между Стенли и Бланш. Образ Стеллы приобретает ярко выраженные положительные черты ввиду акцентирования авторами фильма желания Стеллы примирить родственников между собой и обеспечить счастливую семейную жизнь сестры и Митча. Авторы обеспечивают доминирование Вивьен Ли на экране и на протяжении последних двух третей картины, отдавая должное зрительскому ожиданию видеть на экране звезду, однако на деле смещают систему ориентиров. Несмотря на то, что образ Бланш из плоскости восприятия негативных аспектов ее социального поведения доведен авторами до состояния страдания и подсознательной самозащиты от окру-

жающего мира, восприятие ее образа происходит с позиции Стеллы, для которой сестра — близкий человек. Следовательно, взгляд зрителя на нее глазами Стеллы позволяет оценивать происходящее на основе отраженного восприятия, через преломление в ракурсе анализа падения и нравственной смерти не просто персонажа художественного произведения, а зримой конкретной личности, связанной со зрителем родственными узами, возводя персонафикацию образа до уровня семейных отношений, а в некоторых случаях бессознательной интеграции себя в обстоятельства фильма. Восприятие образов Бланш и Стенли, обострение их конфликта трактуются так, словно любой вариант его разрешения напрямую касается личного состояния счастья либо несчастья сидящего в зале зрителя. Вносимые по ходу развертывания сюжета осложнения, дискредитирующие образ Бланш или Стенли, вызывают более чувства боли и огорчения, нежели осуждения со стороны. Желание ли Бланш разрушить мир Стеллы, звучащий ли мотив польки, останавливаемый лишь после звука выстрела, методичное ли унижение Бланш или поцелуй ее с мальчиком — все это становится критерием, на основе которого вырабатывается отношение к героям через соотнесение происходящего с теми случаями, которые происходили в жизни самого зрителя.

В отличие от пьесы, авторы фильма разделяют места действия следующих сцен, в которых происходит развитие взаимоотношений Бланш и Митча. Их свидание происходит на веранде танцевального клуба. Полная томной неги и одухотворенная страданием Бланш достаточно легко одерживает победу над Митчем. Однако она удерживается от близких с ним отношений. Зрителю становится известна ее печальная судьба, и ее рассказ не может не вызвать сочувствия. Видимо, авторы фильма сознательно не идут на такой выигрышный вариант в данном случае, как возможность посредством параллельного монтажа внести контрапунктурно элементы расследования, производимого Стенли. Для них важно, что зритель, как и в пьесе, узнает тайны ее прошлой жизни сначала из уст Бланш, а уже потом ту правду, которую считает нужным озвучить Стенли. Съемки этой сцены осуществлены в открытом пространстве, это привносит в визуальную составляющую фильма определенную легкость и воздушность атмосферы, недостающие фильму в других сценах.

Сцена же их объяснения, как и в пьесе, происходит в квартире Ковальски. В пьесе само место действия обеспечивает определенную корреляцию этих сцен между собой, позволяя соотнести весь трагизм происходящего сейчас, с ощущением эфемерно-возможного счастья двух одиноких сердец. Авторы фильма воспользовались для восстановления утраченной связи смысловой нагрузкой задействованной детали. Китайский фонарик, галантно повешенный Митчем во время их первой встречи на голую лампочку, был им же безжалостно сорван. В свете использованного приема идентификации образа посредством работы субъективной камеры по отношению к Стелле, было бы уместно ожидать этого и здесь, по отношению Митча. Однако этого не происходит, в каждом кадре этой сцены оба персонажа присутствуют. Даже когда камера концентрируется на лице Бланш, в кадре есть хотя бы часть плеча Митча, что говорит об объективности представляемой картинки. Это объясняется тем, что, во-первых, Митч не является к этому времени однозначно положительным персонажем, во-вторых, объект идентификации — Стелла — не утерян, и, в-третьих, он не способен интегрировать интересы всех зрителей через себя на происходящее. Прозвучавшее из уст Бланш подтверждение слов Стенли ставит крест на продолжении их отношений. В сердцах зрителей есть определенная жалость к Митчу, но она сознательно обрывается Уильямсом в тот момент, когда Митч хочет воспользоваться репутацией Бланш в своих целях. Поднятый ею крик заставляет его ретироваться, оставив китайский фонарик там, куда он им был отброшен. Помимо китайского фонарика, несущего в себе определенную смысловую нагрузку при реализации линии Бланш — Митч, еще одна деталь, существующая на протяжении всего фильма, соотносится с линией самой Бланш, вплоть до разрешения ее в кульминационной точке, когда остатки ее индивидуальности уподобляются рассыпающимся осколкам. Речь идет о зеркале в массивной бронзовой раме. Практически все напряженные моменты в ее отношениях с героями решаются режиссером таким образом, что в кадре присутствует это зеркало, и очень часто не она, а ее отражение участвует в сцене. Подобный взгляд из зазеркалья олицетворяет практически полный уход Бланш в систему ее личностных персонификаций окружающей

действительности, вплоть до состояния растворения ее социальных связей в пространстве выстроенной сознанием акоммуникативной среды. В пьесе Уильямса ее крик: «Пожар... Пожар...» — растворяется в окружающей пустоте, в фильме же введенный авторами образ Нью-Орлеана принуждает их проявиться в облике полицейского, который, с одной стороны, является подготовительным шагом к появлению третьей силы в лице врача и надзирателя, а с другой — становится катализатором необратимости процесса ее окончательного ухода из реальности. Уже упоминалось, что жест Бланш, когда она прижимает к губам костяшки сжатого кулака, соотносимый Уильямсом с финальной частью структуры пьесы, введен авторами фильма в самое начало для осуществления характеристики душевного состояния Бланш. В кульминационной сцене фильма используются стилистические изменения визуального изображения, подчеркивающие прогрессирующее развитие ее болезненного состояния. Перед возвратившимся из роддома Стенли она предстает в образе царицы, появляющейся в дымке некоего ореола, достигнутого едва уловимым ощущением зыбкости окружающей ее атмосферы от сверкающих алмазов величественной диадемы, на деле являющихся рейнскими камушками. Она существует во вполне определенном сказочном пространстве, которое уже само диктует ей правила поведения. На разворачивающиеся события зритель смотрит глазами отсутствующего персонажа, поскольку разыгрываемая сцена является логичным продолжением той ситуации, которая сформировалась во время праздничного ужина. Бланш по-прежнему воспринимает Стенли как объект сексуального вожделения, но взятая ею на себя роль подразумевает восхищение окружающих. Своим прямым действием, являющимся следствием душевного расстройства, она провоцирует Стенли к акту насилия. Авторы фильма находят адекватный кинематографический образ в виде разбитого зеркала, чтобы с его помощью заменить сцену насилия на более емкое изображение происходящей с Бланш катастрофы. Уильямс использует метафору изнасилования как акт победы жизненных ценностей Стенли на животном уровне. В фильме же расколотое зеркало олицетворяет собой уничтожение Бланш не только в физическом плане, но свидетельствует о крахе того мира, который сформировало ее со-

знание, подменяя реальность, констатируя, с одной стороны, невозможность существовать в подобных обстоятельствах, а с другой стороны, неспособность выжить без этого такому типу людей. Последняя сцена фильма начинается с жизнеутверждающего кадра, который, монтируясь с предыдущим, когда осколки бутылки и зеркала знаменуют собой конец жизненного цикла, ребенок в колыбели не просто умиляет и вызывает долгожданный вздох облегчения, но и подчеркивает начало нового витка жизни. Благодаря этому все, что происходит дальше, становится констатацией происходящего с позиции продолжения жизни, когда усыхает бесплодная смоковница. Бланш представляется ненужной ветвью, которую срезает безжалостная рука садовника. Герои фильма ведут себя таким образом, будто Бланш уже не существует. Стелла и Юнис, собирая Бланш в дорогу, словно совершают ритуальные действия. Оглядываясь на сестру, а следовательно, вместе с ними и зрители, видят сгорбленное существо. Это то, что представляет собой Бланш без прикрас. Истинную ее сущность. Потом, когда она слышит комплименты в свой адрес от Юнис, когда до мелочей продумывает костюм, к ней возвращаются красота и шарм. Виртуозность Вивьен Ли, с которой она соткала роль Бланш, позволяет авторам фильма добиться того, что перед зрителями предстает человеческая личность, на которую слой за слоем накладывается отпечаток культурного пласта, превращаясь в застывшую безжизненную маску, за которой скрывается единая для всех основа. Между тем наличие маски приводит к тому, что она препятствует адекватному восприятию окружающей реальности, провоцируя процесс интегрирования внешней маски во внутренние слои человеческого сознания, становясь причиной расслоения психики. Развязка пьесы и фильма, происходящая в момент, когда становится ясно, что Бланш окончит свои дни в сумасшедшем доме, для зрителей фильма, остающихся на позиции Стеллы, становится точкой, с которой начинается кульминация, поскольку они, как и она, стоят между выбором в пользу мужа или сестры. Подобного рода смещения кульминационной точки сюжета и точки зрительской кульминации позволяют авторам через интеграцию зрителей в сюжет значительно повысить внимание аудитории к затронутым в произведении темам.

Идентификация зрителей с героем второго плана вынуждает авторов изменить финальную точку фильма по сравнению с пьесой. Если в пьесе Стелла, под воздействием ласк Стенли, практически забывает о том, что только что ее сестра навеки отправилась в сумасшедший дом, то в фильме все происходит иначе. Взяв ребенка на руки, она убегает вверх по лестнице со словами, что никогда больше не вернется к Стенли. Конечно, зрители уверены в обратном, тем более что она раз уже величественно спустилась вниз, и нет оснований полагать, что она разлюбила Стенли. Однако сейчас очень важно показать, что она, как и зрители, в сложившейся ситуации принимает решение. Поскольку две трети картины она была неким судьей происходящего, важно, что она выносит окончательный вердикт. Ее приговором становится наказание Стенли и жалость к сестре. Авторы фильма, взяв изначально иной уровень повествования, доводят заложенный экзистенциализм до логического завершения, удовлетворяя взыскательный вкус публики, самостоятельно принимающей, посредством Стеллы, окончательное решение.

Таким образом, можно прийти к выводу о том, что кинематографическая интерпретация драматургического произведения вносит определенные изменения, необходимые для более адекватного восприятия зрительской киноаудиторией. В результате этого художественный фильм приобретает наднациональные черты, что делает его произведением мировой культуры и обеспечивает интеграцию в культурные пространства различных стран мира.

Список литературы

Уильямс Т. Трамвай «Желание»: Пьесы. М., 2010.

Фильмография

Трамвай «Желание» (реж. Элиа Казан, 1951 г.).

References

Williams T. A Streetcar Named Desire. Plays. Moscow, 2010*.

Filmography

A Streetcar Named Desire (dir. by Elia Kazan)*

Данные об авторе:

Марусенков Вячеслав Валентинович — аспирант сценарно-киноведческого факультета Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова. E-mail: mar-in@yandex.ru.

Data about the author:

Marusenkov V. — Faculty of Screenwriting, Gerasimov Institute of cinematography. E-mail: mar-in@yandex.ru.

 *музыка*

Д. Р. Биккулова

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

И. М. ЛАПИЦКИЙ НА ПУТИ К СОЗДАНИЮ ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Аннотация:

Статья посвящена творческому становлению и началу деятельности И. М. Лапицкого — актера, режиссера, создателя и руководителя Театра музыкальной драмы. В начале XX века в артистических кругах зарождается идея «Художественной оперы» — частного театра, способного занять в опере то же положение, что и Московский Художественный театр в драме. И. М. Лапицкий поставил себе целью воплотить эту идею в жизнь.

Ключевые слова: И. М. Лапицкий, оперный театр, идея Художественной оперы, Театр музыкальной драмы, реформа оперной сцены.

D. Bikkulova

*Russian university of theatre arts — GITIS,
Moscow, Russia*

I. LAPITSKY AND THE FOUNDATION OF THE THEATRE OF MUSICAL DRAMA

Abstract:

The article deals with the beginnings of I. M. Lapitsky's work and career within the realm of the theatre — as an actor, stage director, founder and head of the Theatre of Musical Drama. The beginning of the XX century was marked by the idea of creation of the “Art opera”, a private theatre that would be able to reach leading positions in the opera genre just as Moscow Art Theatre had previously secured its predominance in the field of drama. I. M. Lapitsky was determined to bring the ambitious idea to life.

Key words: I. Lapitsky, opera theatre, “Art opera” project, Theatre of Musical Drama, opera reform.

В начале XX века высшим ориентиром для людей театра становятся постановки МХТ. «Все волновало — и артисты, и обстановка, и, главное, режиссерская часть, репертуар, исполнение:

во всем захват, интерес новизны, еще нами не виданной, не осознанной», — вспоминал впоследствии Василий Шкафер, ученик и ассистент Мамонтова. «Это был целый огромный мир, к которому мы прикоснулись; как тут было не закружиться нашим бедным головушкам! На оперной сцене ничего подобного никогда не бывало. Мамонтовская опера, правда, в некоторой части своих постановок отошла от старых, обветшалых форм и показала художника-декоратора, поставив его в план режиссуры, и это был сдвиг правильный и симптоматичный, но оставались еще и огромные стороны художественного механизма, которые надлежало исследовать, осветить, вскрыть и направить, утвердить, дабы явить “законченное целое”» [12, с. 138].

Приобщиться к Художественному театру, попасть в его ряды стремились многие. В 1902 году с письмом к К. С. Станиславскому обращается И. М. Лапицкий. На сцену он пришел сложившимся человеком «с большим культурным багажом и очень определенными взглядами» [6].

Иосиф Михайлович Лапицкий родился в 1876 году в имении отца в Борисовском уезде Минской губернии. В автобиографии он позднее вспоминал, что театром увлекся в 10 лет, играя в детских спектаклях (это происходит уже после переезда в Петербург). Его живо интересовала и музыка — в двенадцать лет начинает петь в хоре, в четырнадцать — играть на трубе в оркестре. В семнадцать лет, стремясь улучшить постановки, в которых принимал участие как актер, Лапицкий начинает по необходимости режиссировать в школьном театре и на любительских спектаклях. Параллельно идет и другая жизнь — обучение в Императорском училище правоведения (которое, к слову, подарило русскому искусству также В. Стасова, П. и М. Чайковских, Н. Евреинова и многих других).

Окончив училище в 1897 году, Лапицкий едет в Сибирь (Иркутск), где в ту пору начинается судебная реформа. И снова своеобразное раздвоение — он последовательно проходит судебный стаж (от младшего кандидата на должность до судебного следователя) и в то же время в течение трех сезонов играет в антрепризе известной провинциальной актрисы М. А. Саблиной-Дольской. В Иркутске происходит судьбоносное знакомство с будущей женой, оперной певицей Марией Ве-

селовской. В 1900—1901 годах Лапицкий состоит в труппе Придворного — и Национального театра в Мюнхене (в то время его возглавляет знаменитый трагик Эрнст фон Поссарт).

Как и многим до него, Лапицкому в конечном итоге пришлось выбирать: с одной стороны, успешная карьера юриста, упорядоченность жизни, стабильный доход, с другой — полная неопределенность и вместе с тем ощущение призвания, которое влекло его в область искусства. Призвание оказалось сильнее.

У Станиславского он просит совета и дебюта — и получает и то, и другое. «...Я благодарю Вас за доверие ко мне в трудном и щекотливом деле: определении артистических способностей и данных. ...Из своего опыта я вывел следующее. В моем и в Вашем положении стоит идти на сцену, когда убедишься в непоборимой любви к ней, доходящей до страсти. В этом положении не рассуждаешь: есть талант или нет, а исполняешь свою природную потребность. Такие, зараженные люди должны кончить театром, и чем скорее они решат свою будущую деятельность — тем лучше, так как они больше успеют сделать в ней. ...Вне сцены эти люди никогда не сделают многого и, конечно, не найдут счастья. Если Вы убедились после достаточной проверки, что Вы принадлежите к числу таких людей, советую не долго думать и бросаться, куда толкает призвание» (из письма Станиславского — Лапицкому, Любимовка, 1902 г.).

Уже осенью 1902 года Лапицкий поступает в Художественный театр, проводит там полсезона, играет в массовках. Пользуясь возможностью, он жадно изучает жизнь театра, дабы «понять причины ...того большого сдвига, который он производил в работе тех, кто его в корне отрицал, а все же невольно шел по его следам, хотя и окольными путями» [цит по: 2, с. 18]. Весной 1903 года в МХТ состоялся закрытый дебют Лапицкого в заглавных ролях в пьесах «Михаэль Крамер» и «Федор Иоаннович». Это были «любимейшие» роли Станиславского и Москвина соответственно, и сравнение оказывается не в пользу Лапицкого. Именно Станиславский предлагает Лапицкому всерьез подумать о режиссуре, а вскоре представляется и возможность: Н. Н. Арбатов, с которым Лапицкий сдружился в стенах Художественного, приглашает его ассистентом в Московскую частную оперу (антреприза М. Кожевникова). Спустя год Арбатов покидает театр

Солодовникова (и, к слову сказать, оперную режиссуру), и Лапицкий сменяет его в качестве главного режиссера антрепризы. Его первые шаги в этой должности скромны — он поддерживает в репертуаре поставленные Арбатовым спектакли, делая вводы новых исполнителей и корректируя некоторые мизансцены.

Осенью 1906 года по приглашению В. Теляковского И. Лапицкий приступает к работе в Большом театре (он ставит тогда под псевдонимом Михайлов). Его первой самостоятельной режиссерской работой становится «Каменный гость» Даргомыжского. Выбор «Каменного гостя» раскрывает и предугадывает многое в творческой судьбе Лапицкого. Не случайно его внимание привлекла новаторская опера, в музыкальных речитативах целиком и без изменений воплотившая пушкинский текст, опера, которую в полном смысле можно назвать музыкальной драмой. Лапицкий вполне мог бы повторить вслед за Даргомыжским его знаменитое «Хочу правды».

Этот выбор неожиданно привел к столкновению Лапицкого и Шаляпина — режиссера-новичка, не обладавшего на тот момент большим авторитетом, и маститого, признанного певца. В дневниках Теляковского за 1906 год зафиксировано недовольство Шаляпина, с которым не посоветовались, взяв к постановке одну из его любимых опер. Певец захотел исполнить в новой постановке партию Лепорелло и, разумеется, тут же получил на это согласие дирекции. Но контакт с Лапицким не заладился. Шаляпин и слышать ничего не желал о новых постановочных методах, которые пытался вводить на императорской сцене начинающий режиссер. В конечном итоге он с раздражением покинул одну из репетиций, отказавшись участвовать в спектакле («Пойду я, господа, в баню. Никакого “Каменного гостя” мы с вами петь не будем» [11, с. 134]).

Стремясь насколько возможно избежать привычных штампов, оперной условности, Лапицкий настаивал на конкретизации места и времени действия (отнеся легенду о Дон Жуане к XII веку), на стилевом единстве и точности деталей в оформлении. Для него это был способ, позволявший передать дух эпохи. Непривычным для труппы стало не только это, но и попытка привнести в императорский театр репетиционную культуру

Московского Художественного. В разделе хроники «Новостей сезона» сообщалось, что «новый режиссер Большого театра г. Михайлов, которому поручена постановка оперы “Каменный гость”, на днях собрал артистов, участвующих в опере, и читал содержание оперы, знакомя каждого с положением, занимаемым им в опере. Артисты были поражены этим новшеством, так как до сих пор сцена Большого театра этого не знала» [10]. Немало трудностей необходимо было преодолеть режиссеру-дебютанту. Камерную оперу Даргомыжского Лапицкий хотел было ставить на сцене Малого театра, более скромной по размеру, но дирекция попросту отмахнулась от подобных намерений, и пришлось заполнять, осваивать большую сцену.

Премьера оперы в новой оркестровой редакции Н. А. Римского-Корсакова состоялась 19 декабря 1906 года. Дирижировал В. Сук, роли исполняли: Дон Жуана — А. Боначич, Анну — Е. Хренникова, Лауру — Е. Азерская, Лепорелло — В. Лосский. Художником спектакля был К. Коровин. По отзыву одного из рецензентов, спектакль этот опроверг мнение самого Даргомыжского, что опера его написана «не для публики, а для немногих»: хотя «Каменный гость» и не имел «видного успеха», но он «безусловно производит и на публику большое впечатление» [7, с. 70]. Отметил критик и то, что в ряде сцен режиссер отступил от ремарок автора, и «отступления эти были сделаны более, чем кстати и чрезвычайно удачно» [там же]. Так или иначе, несмотря на сдержанные похвалы, «Каменный гость» прошел на сцене Большого всего семь раз. (Лапицкий вновь обратится к опере Даргомыжского в 1915 году, уже обладая возможностями, предоставляемыми наличием собственного театра.)

В следующем, 1907 году Лапицкому поручают постановку «Нерона» А. Рубинштейна. Большая, помпезная опера на сюжет из жизни Древнего Рима незадолго до этого была не слишком удачно поставлена в Мариинке, в режиссуре Тартакова — наспех, со сборными (из разных спектаклей) костюмами и декорациями, переделанными из «Калигулы». Но так как опера нравилась публике, то, согласно установленной в то время практике, должна была появиться и в Москве. 9 ноября 1907 года состоялась премьера в Большом. Рецензент отмечал в спектакле «красивые декорации, роскошные богатые костюмы» и в то же время —

ограниченность той художественной инициативы, что могла быть заложена в оперу постановщиком [8]. Впрочем, Теляковский, посетив «Нерона» в один из своих приездов в Москву, остался им доволен, отметив, что постановка шла «весьма удовлетворительно» и хорошо принималась публикой [9, с. 503].

Похожая история повторилась спустя год со «Сказанием о граде Китеже и деде Февронии» Н. Римского-Корсакова. Недавний успех Мариинки (где «Сказание» шло в режиссуре В. Шкафера) должен был повторить Большой театр. Режиссеру пришлось иметь дело с готовыми декорациями (написанными по эскизам Коровина и Васнецова) и переданными из Петербурга в Москву.

В императорском театре «не было живых людей, а было только всесильное начальство и послушные чиновники... не было реализма, то есть правды жизни, а только — уродливые условности, пересыпанные натуралистическими деталями и не было, наконец, главного в опере — слияния музыки с действием, т.е. координации слуховых и зрительных впечатлений» [цит. по: 2, с. 18]. Отсутствие возможности хоть как-то изменить установленное на казенной сцене положение дел для Лапицкого — человека деятельного, обладающего кроме режиссерских амбиций еще и явным организаторским талантом, — было непереносимо. Он подготовил проект «по поводу управления оперной сценой», но в дирекции его с ходу отвергли, сочтя трудноприменимым. Театральные интриги довершали мрачную картину. В 1908 году, по окончании двухлетнего контракта, Лапицкий без малейшего сожаления покидает Большой театр, который впоследствии назовет «склепом казенного искусства».

К этому моменту он уже отчетливо осознает, что реформировать оперу в условиях императорской сцены невозможно: «Никакие новые мысли в старом театре неосуществимы и нужно строить новый, с новыми людьми, по новым вехам и в новой атмосфере взаимоотношений между всеми работниками коллектива» [цит. по: 2, с. 18]. Несколько лет уходит на «основательную подготовку к задуманному» (1908—1912). Стремясь получить необходимый опыт в области ведения дела, Лапицкий участвует в нескольких частных антрепризах, как правило, недолговечных (из поражений он извлекает уроки, в том числе и экономического свойства: театру для успешного существования необходимо ре-

шать не только задачи художественные, но и финансовые). В это же время он преподает в оперном классе театральной школы Н. Н. Арбатова в Петербурге.

А в конце 1908 — начале 1909 года в газете «Биржевые ведомости» выходит (за подписью Михайлов) ряд статей, озаглавленных «Письма о театре». Бескомпромиссная, деятельная натура Лапицкого проявилась и в «Письмах», где ярко, полемично и в то же время с ясной интеллектуальной отчетливостью приводятся рассуждения об искусстве, его высоком предназначении и о нынешнем положении дел, от этого предназначения далеком. Пламенная речь максималиста, возвышенная риторика человека, влюбленного в театр, перемежаются с прагматичными выводами — ощущение театрального кризиса в конечном итоге становится для Лапицкого поводом, призывом к действию.

Первое «Письмо» посвящено критике современного состояния театра — в основном с этических позиций. В глазах Лапицкого, совсем недавно покинувшего императорскую сцену, театр предстает как организм, каждый элемент которого (драматурги, актеры, рецензенты, публика, театральные школы) является частью «разваливающегося храма». «Когда смотришь на современных знаменитых, известных, заслуженных и прочих патентованных служителей искусства, видишь их помятые праздной жизнью лица, руки, украшенные, как у женщин, бриллиантами, бьющие в нос туалеты, тогда становится понятным, почему недавние храмы искусства превратились в места увеселений и вместо чуткой, живущей искусством публики наполняются скучающей, брюжжащей, зевающей толпой, среди которой даже гимназисты имеют вид присланных в театр в наказание» [3].

Образно и с литературной сочностью Лапицкий дает собирательный образ популярного актера, «современного барда», который «тщетно пытается затянуть свою вещую песнь». («Голос хрипит после вчерашнего ужина, глаза нервно бегают по театру, отыскивая друзей, недругов и рецензентов, а выхоленные руки бренчат по костяшкам счетов, учитывая прихода-расходную книгу карьеры. Не такая песня нужна людям, пришедшим в театр, и глухо звучит она без отзвука и смысла» [там же].) Вслед за героем Гауптмана Лапицкий настойчиво утверждает: «Искусство — не праздная забава». Превратившись в «места увеселе-

ний», эксплуатируя скудный и не отвечающий времени репертуар, театры постепенно теряют свою публику (которая все же более чутка, чем принято думать), интерес к ним падает. В то же время «далека от должного» и театральная критика, которой недостает живой связи с театром, понимания реальных закономерностей его существования.

Во втором «Письме» Лапицкий переходит от бичевания существующих «на театре» форм к размышлениям о том, каким должен быть художник, каким должно быть искусство. Его отталкивают крайности «нового искусства», «модная волна» посредственных произведений-однодневок, эксплуатирующих остроактуальные и пикантные темы, поднявших «муть жизни на ее поверхность» [4].

Полемика с «новыми варварами» становится для Лапицкого поводом обозначить свои художественные воззрения. В противовес «вопиющей субъективности» декадентов и туманной многозначительности символистов, он выдвигает требование «ясного разума», осмысленности и логической последовательности, способности всегда ответить в отношении своей работы на вопросы «что и почему». Для него стремление художника быть понятым, наладить контакт со зрителями — естественное условие существования в профессии. «Я отрицаю аристократизм в искусстве. Нельзя требовать от публики, чтобы она изучала художественные произведения со словарем в руках, нельзя признавать за художником права творить только для избранных» [там же]. Подобный аристократизм сводится в конечном итоге к «гастрономии», нездоровому изыску, поиску «острых ощущений для ощущений».

В третьем письме он размышляет о недостатках современного театрального дела — и отсюда уже недалеко до мыслей о театральном предприятии на новых началах. Главной проблемой современных ему театров — исключая МХТ — он считает их безыдейность, отсутствие единой художественной направляющей воли. Тщательно изучив работу существующих театральных предприятий, Лапицкий приходит к неутешительным выводам относительно их возможностей. В то время как частные антрепризы слишком зависят от кассовых сборов (отсюда — постановки в условиях спешки и недостатка репетиций, развлекательность и пестрота репертуара), театры императорские обладают материальной независимостью, имеют возможность приглашать луч-

ших артистов, но в их работу активно вмешивается «вечное казенное “НО”», тормозящее любые преобразования.

Лапицкий, конечно, был не одинок в своих призывах. В то время сквозь голоса, фиксирующие кризис оперы, все чаще доносятся голоса, требующие ее решительного обновления. «Заговорили о реформе, о возможности и необходимости создать Художественный оперный театр по образцу Художественного драматического театра [13]. Идея создания «Художественной оперы» — частного театра, способного занять в опере то же положение, что и Московский Художественный в драме — витала в воздухе, но до поры до времени оставалась в пространстве ожиданий, проектов и теорий. Лапицкий стал единственным, кто попытался осуществить ее на практике.

Для открытия театра прежде всего необходимо было решить финансовые вопросы. В феврале 1910 года Лапицкий выступает с рефератом «О художественной опере» перед «целевой аудиторией»: коммерсантами-меценатами, критиками, всеми теми, кто способен был деятельно поддержать его инициативу. Вслед за многими современниками Лапицкий отчетливо ощущает наступление времени перелома, перехода, рубежа. Свое выступление он начинает с тезиса: «В дни морального упадочничества и духовного шатания, когда все прежнее переоценено до нуля, а ценность нового не установлена, на долю искусства должна выпасть крупная общественная роль двигателя духовной культуры» [1]. Пока в разных областях искусства — литературе, драме, скульптуре, живописи — идут по сути схожие процессы: «лихорадочная работа по исканию новых путей» в стремлении откликнуться на запросы времени, отразить «истинную сущность момента» — отставание оперы, накрепко застывшей в установленных формах, становится все более очевидно. Требования публики (видевшей достижения драматического театра) к опере возросли. Современный зритель не может больше довольствоваться «старыми оперными приемами», далекими от художественной правды (доказательством этому служит успех Шаляпина, «большого мастера сценической техники»).

Лапицкий красочно живописует проявления «вампуки» на современной оперной сцене: упоминает и отсутствие дисцип-

лины, и «разгильдяйство» в оркестре (где считается положительным качеством дирижера «способность его ставить оперы с одной, двух, а часто совсем без репетиций»), и «посредственную декорацию», не сообразную с общей планировкой сцены и состоящую из 2—3 рядов боковых кулис и задника, и неподвижный хор, не обученный петь без дирижера, в процессе игры. «Можно заранее сказать: как бы и когда бы хор ни вышел на сцену, он очень скоро разделится на четыре группы: слева сопрано и за ними тенора, справа альты и басы. При особой энергии режиссера кое-кто похрабрее из мужчин с флангов заходит в ряды женщин, но его эти последние очень быстро водворяют “на место”. ...При появлении же процессии наступает всегда некоторое замешательство в хоре, так как процессии всегда и всюду идут не кратчайшим путем к цели, а по-балетному — вроде как на конкурсах конькобежцев “по фигурному бегу”. ...Но вот появился “солист”. Он твердо идет к рампе и в красивой позе ждет указания дирижера, чтобы начать петь. ...Казалось, просто и ясно: если артист действует под аккомпанемент музыки, то естественно действие его должно соответствовать и ритму и содержанию этой музыки. Но на это и намек не встретим на оперной сцене» [там же].

Необходима «новая форма оперного дела», которая «заключается прежде всего в осуждении рутины, в оригинальности и осмысленности постановок, в стремлении к внутренней и внешней правде, — то есть к детальной разработке как психологии действующих лиц, так и внешнего стиля, требования от артиста индивидуального и верного освещения изображаемых характеров, а от режиссера верного толкования общих настроений» [там же].

Лапицкий провозглашает решительный отход от гастрольной системы и главенства одного-двух солистов, подчиняющих себе весь ход представления. Опера будущего — опера ансамбля, а не отдельных голосов. Она требует выровненности состава и слаженности исполнителей. «С художественной точки зрения, — утверждает Лапицкий, — присутствие выдающегося таланта при низком уровне труппы скорее вредно» [там же].

Его художественная платформа основывалась на необходимости гармонии между музыкальной и сценической составляющими оперы, на координации слуховых и зрительных

впечатлений. Опера должна предстать публике как «цельное художественное произведение, а не как предлог для исполнения певцами и певицами арий, ансамблей и проч. среди кое-как собранных декораций, в более или менее подходящих костюмах и при достаточно слабом оркестровом аккомпанементе» [там же].

Выстраивают все элементы спектакля и управляют репетиционным процессом «два главнокомандующих», «два единомышленника» — дирижер и режиссер. Впервые в истории русского оперного театра Лапицкий ставит вопрос о тесной творческой взаимосвязи дирижера и режиссера как о неотъемлемом условии постановочной работы. «Опера вся обсуждается ими и только после того, как они вместе согласятся о ходе представления, можно привлекать декоратора, костюмера и приступать к репетициям» [там же]. При этом функции дирижера не сводятся лишь к проработке партитуры с оркестром, хором и солистами — он должен быть в полной мере соавтором спектакля и разделять режиссерскую концепцию (Лапицкий утверждает далее, что ни одна декорация не должна быть утверждена без ведома дирижера). В то время как дирижер присутствует на всех режиссерских репетициях, режиссер — на всех общих музыкальных. Лишь совместными усилиями (этот тандем сравнивается в реферате с «двуликим Янусом») они смогут полно и всесторонне воплотить авторский замысел.

Реферат был, разумеется, прежде всего направлен на привлечение в театр потенциальных пайщиков. Идеалист и прагматик в одном лице, Лапицкий сопроводил изложение художественной платформы будущего театра подробными финансовыми выкладками и подсчетом бюджета. Основной его (и весьма смелый!) экономический тезис был сформулирован так: «Образцовые театры и субсидия понятия несовместимые». При разумном и рачительном руководстве оперный театр, став востребованным, вполне сможет обойтись без дотаций. Согласно расчетам Лапицкого, Художественная опера должна была выйти на самоокупаемость в течении нескольких лет (забегая вперед, можно сказать, что так оно и произошло). Критик В. Коломийцев, присутствовавший на собрании, свидетельствовал: «Цифры его убедительны, а практическое знание дела — несомненно» [5].

Благодаря воле, твердой убежденности и деловой хватке Лапицкому удалось собрать достаточные для открытия «художествен-

ственной оперы» средства. В декабре 1912 года в Большом зале Петербургской консерватории состоялся первый спектакль Театра музыкальной драмы (на таком названии в конечном итоге решено было остановиться), который Лапицкий возглавил и как художественный руководитель, и как директор, и как режиссер. Теперь ему предстояло перейти от теорий к практике — время покажет шероховатость подобного перехода. Не все удалось осуществить, не все оказалось жизнеспособным. Тем не менее на тот момент его усилия увенчались долгожданным успехом — и тем самым ознаменовали собой новую страницу как в творческой судьбе самого Лапицкого, так и в истории отечественного оперного искусства.

Список литературы

1. *Лапицкий И.М.* Записка о «Художественной опере»// Архив Лапицкого в РГБИ
2. *Мессман В.Л.* Театр музыкальной драмы. Воспоминания и документы //ГЦТМ. Ф. 384. № 132.
3. *Михайлов И.* Письмо о театре// Биржевые ведомости. 1908. 1—4 ноября.
4. *Михайлов И.* Письмо о театре// Биржевые ведомости. 1909. 1 января.
5. Новая Русь. 1910. № 53. 23 февр.
6. Письмо Лапицкого И. М. — Луначарскому А. В. // Архив Лапицкого в РГБИ.
7. *Г. П-чъ.* Каменный гость// Русская музыкальная газета. 1907. № 2.
8. Театр. 1907. № 98. 9 ноября.
9. *Теляковский В.А.* Дневники Директора Императорских театров. 1906—1909. М., 2011.
10. Хроника// Новости сезона. 1906. 12 сентября.
11. *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. М., 2005.
12. *Шкаффер В.П.* Сорок лет на сцене русской оперы. Л., 1936.
13. *Энгель Ю.Д.* Письма о московской опере //РМГ. 1907. № 39.

References

1. Lapickij I. *Zapiska o «Hudozhestvennoj opere» // Arhiv Lapickogo v RGBI* [A note on “Khudozhestvennaya opera” // Lapitsky’s archive in RGBI (Russian State Library of Arts)].
2. Messman V. *Teatr muzykal’noj dramy. Vospominanija i dokumenty* [Musical drama theatre. Memoirs and documents] // GCTM, f. 384, No 132.
3. Mihajlov I. *Pis'mo o teatre // Birzhevyje vedomosti* [A letter about theatre // Birzhevyje vedomosti], 1908, 1–4 nojabrja.
4. Mihajlov I. *Pis'mo o teatre // Birzhevyje vedomosti* [A letter about theatre // Birzhevyje vedomosti], 1909, 1 janvarja.
5. Novaja Rus’ [Novaya Rus], 1910, No 53, 23 fevralja.
6. *Pis'mo Lapickogo I. M. — Lunacharskomu A. V. // Arhiv Lapickogo v RGBI* [A letter from I. Lapitsky to A. Lunacharsky // Lapnitsky’s archive in RGBI (Russian State Library of Arts)].
7. G. P-ch" *Kamennyj gost' // Russkaja muzykal'naja gazeta* [The Stone Guest // Russkaya muzikal’naya gazeta], 1907, No 2.
8. *Teatr* [Theatre], 1907, No 98, ot 9 nojabrja.
9. Teljakovskij V. *Dnevniki Direktora Imperatorskih teatrov* [The diaries of the Emperor Theatres’s Director]. 1906—1909. M., 2011.
10. *Hronika // Novosti sezona* [Chronicle // Novosti sezona], 1906, ot 12 sentjabrja.
11. Shaljapin F. *Maska i dusha* [Mask and soul], M., 2005.
12. Shkafer V. *Sorok let na scene russoj opery* [Forty years on the Russian opera stage]. L., 1936.
13. Jengel' Ju. *Pis'ma o moskovskoj opere* [Letters on Moscow opera] // RMG, 1907, No 39.

Данные об авторе:

Биккулова Диана Ракиповна — аспирантка Российского университета театрального искусства — ГИТИС (кафедра истории театра России). E-mail: dia-87@yandex.ru.

Data about the author:

Bikkulova Diana — postgraduate student, History of Russian Theatre Department, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: dia-87@yandex.ru.

А. Б. Тимашова

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия*

«ПРОРАСТАЮТ ЛИЦА...»

Д. ШОСТАКОВИЧ «КАЗНЬ СТЕПАНА РАЗИНА»

Аннотация:

Статья посвящена анализу вокально-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина», написанной Д. Шостаковичем в 1964 году на слова Е. Евтушенко (фрагмент из поэмы «Братская ГЭС»). В данной работе автор показывает, что структурные и интонационные особенности мелодии свидетельствуют об использовании композитором варианта именной монограммы DSCH. Это способствует раскрытию индивидуального композиторского прочтения поэтического первоисточника, созданию многоплановости драматургии.

Ключевые слова: Шостакович, «Казнь Степана Разина», монограмма DSCH.

A. Timashova

*Gnessin Russian academy of music
Moscow, Russia*

«FACES SPROUT ...»

D. SHOSTAKOVICH, «THE EXECUTION OF STEPAN RAZIN»

Abstract:

The article presents an analysis of a vocal-symphonic poem «The Execution of Stepan Razin» composed by D. Shostakovich in 1964 and set to a fragment of the poem “Bratsk Station” written by Ye. Yevtushenko. The musical composition and its evaluation caused split opinions in Russian musicology. The article focuses on the outline of the defining characteristics of Shostakovich’s style. In view of inconsistency in approach, the author of this article attempts to give a new perspective to the analysis of the poem. The author’s approach is based on the assumption that both structural and intonational features of melody afford ground for presuming that Shostakovich was using a variation of DEsCH monogram. An analysis of the composer’s interpretation of poetry opens up its multifaceted dramaturgy and gives ground to revealing further semantic accents in the musical composition.

Key words: Shostakovich, The Execution of Stepan Razin, monogram DSCH, semantic accent.

Настоящая статья посвящена вокально-симфонической поэме Д. Шостаковича «Казнь Степана Разина» (далее — «Казнь»), написанной в 1964 году на стихи Е.Евтушенко (фрагмент из поэмы «Братская ГЭС»).

«Казнь» — одно из тех сочинений, какое, подобно многим другим хоровым сочинениям, написанным в советский период, сегодня особенно нуждается во внимательном анализе, свободном от штампов и идеологической предвзятости.

Об этом сочинении музыковеды спорят с тех пор, как оно было написано. Высказываемые суждения не просто многообразны — порой они кардинально противоположны. Даже те процессы, какие происходят в науке последних десятилетий, не привели к однозначным оценкам поэмы, продолжающей оставаться одним из самых дискуссионных в хоровом наследии Шостаковича.

Однако какие аспекты становятся объектом внимания в первую очередь?

Приведем лишь некоторые высказывания. Так, в монографии М. Сабининой (1976) отмечается, что «"Казнь Степана Разина", будучи кульминацией эпической линии в творчестве Шостаковича <...>, значительно оплодотворила мышление композитора» [9, с. 399]. В. Валькова (2000) пишет о воплощении в поэме сюжетно-смыслового мотива, значимого для творчества Шостаковича в целом. Это, по мнению исследователя, сюжет о Голгофе и смерти Христа [3, с. 686]. Л. Акопян (2004) считает, что композитор, «обратившись к "стилю рюсс" и тем самым дав бой Г. Свиридову на его поле, терпит явное поражение» [1, с. 364]. Ряд суждений и оценок может быть продолжен и далее. Как видим, суждения музыковедов об этом сочинении весьма различны.

Однако высказывались и такие мнения, которые акцентируют иные аспекты произведения — прежде всего те, что связаны с проявлением личностной, авторской позиции. Именно они, на наш взгляд, представляют наибольший интерес, так как опровергают стойкое убеждение, будто в хоровом творчестве Шоста-

ковича присутствие индивидуально-авторского стиля наименее ощутимо [3, 6, 10].

В связи с этим приведем примечательное высказывание. Оно принадлежит музыковеду Г. Орлову. По мнению исследователя, мотив надежды на пробуждение сознания людей «становится ключевым в последующих сочинениях, возвращаясь во множестве обличий, приобретая отчетливый автобиографический смысл»¹. Примечательно, что именно это мнение наиболее близко Шостаковичу: более того, существует свидетельство, что композитор лично попросил Орлова подчеркнуть значение слов о преображении толпы в статье, посвященной его юбилею [6].

Вспомним, что писал о «Казни» сам композитор. Приведем цитату из его письма И. Гликману [7, с. 197]: «Поэма написана мною в стиле рюсс. Для доброжелательной и суровой критики есть материал. Например, — часто я впадаю в грубый натурализм. <...> Не говорю уже об общей порочной концепции»². Что же имел в виду композитор, говоря о «порочной концепции»? И почему близкий друг композитора Гликман, описывая «домашнюю» премьеру «Казни», особенно подчеркивал чрезвычайно странную на первый взгляд эмоциональную взволнованность, какую испытывал в эти моменты сам композитор? («Обильные слезы текли из его глаз. Я невольно вспомнил Чайковского, плакавшего над участью созданного им Германа. Складывалось впечатление, что Шостакович слушал не свою, а чужую, чрезвычайно взволновавшую его музыку»³.)

Противоречивость суждений, характеризующая практически весь корпус исследований, посвященных этому сочинению, позволяет предположить, что «Казнь», подобно многим другим произведениям Шостаковича, таит некие скрытые смыслы, не-

¹ Статья Орлова неоднократно переиздавалась. В 1968 году она была опубликована в третьем номере журнале «Страна и мир» (ФРГ), в 1989 году в «Советской культуре». В данной работе цитируется: *Орлов Г.* «При дворе торжествующей лжи». Размышления над биографией Дмитрия Шостаковича // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С. 8–28.

² Письмо было написано 15 сентября 1964 года.

³ Комментарии И. Гликмана к письму от 15 сентября 1964 года.

разгаданные загадки. Задача данной статьи — подтвердить это предположение.

Установлено, что одним из знаков присутствия индивидуального начала в композиторском опусе является его именная монограмма. Шостакович не раз использовал монограмму в своих сочинениях, правда, преимущественно симфонических. Этот аспект творчества композитора изучен достаточно хорошо; в ряде музыковедческих исследований (среди авторов — Сабина, А. Климовицкий, Н. Найко и др.) выявлены даже устойчивые признаки монограммы. В частности, в ряде работ подчеркивается, что монограмма DSCN требует соблюдения следующих параметров: соответствия высотного положения звуков буквенным обозначениям нот, равной длительности всех элементов и последовательности тонов. Отступление от данных критериев, по мнению исследователей, не способствует появлению автономных единиц музыкального языка, редуцируя автобиографический подтекст. Лишь немногие музыковеды (например, Климовицкий) отмечают, что вариативное использование мотива все же способствует усилению коммуникативного потенциала музыкальной речи композитора за счет его преобразований, связанных с драматургической ролью и композиционным расположением [4].

В одной из последних статей, посвященных монограмме DSCN (2011) [5], проанализированы фрагменты сочинений, в которых нарушена последовательность введения тонов *d-es-c-h* и равнозначность их длительностей. Исследователь предполагает, что «необходимо признать возможность функционирования в качестве авторских знаков ... мотивов, основанных на различных комбинациях тонов монограммы», так как они занимают «особое положение в художественном пространстве каждого сочинения» [5, с. 85–86].

Таким образом, в современном музыковедении допускаются более свободные условия использования монограммы DSCN. Следовательно, признается, что композитор отступает от точного воспроизведения мотива ради общего замысла, чтобы подчеркнуть значение данного элемента в композиции.

Здесь хотелось бы отметить, что Шостакович был мастером развития, обладающим монодийным типом музыкального

Он создал скачкообразную, порывистую и ритмически разнообразную партию Разина, организованную «по... принципу <...> сквозного, непрерывного развития, развитие продолжающего типа (определение В. Бобровского)», и ритмически стабильную, развивающуюся по принципу «вариантных преобразований» темы вступления — партию Сказителя [9, с. 295]. В кульминационных частях музыкальных фраз в партии солиста (т. 26–78) выделяются звуки *c, h, d, es*. Такого рода разработка мотива, состоящая из четырех звуков, входящих в автограф композитора, встречается только в партии баса, когда он символизирует Сказителя.

Зародившись в оркестровом вступлении и, таким образом, имея с ним интонационное родство, тема Сказителя все же развивается самостоятельно. Она имеет узкий диапазон (*d – es1*) и ограниченное число звуков (*as-a-h-c-d-es*). Это звуки, из которых можно составить монограмму DSC \bar{H} . Отметим, что *as* появляется два раза в тт. 39 и 77. Использование монограммы с данным звуком можно встретить и в других сочинениях композитора. В Первом скрипичном (1948) и Втором виолончельном (1966) концертах встречается монограмма *d-s-c-h-a-s-c-h* (полная фамилия композитора на немецком языке), где сочетание *a-s* можно рассматривать и как ля — ми-бемоль (*a – es*), и как ля-бемоль (*as*) [8].

Вернемся к нашим наблюдениям. Первоначальный мотив содержит четыре основных тона *a, h, c, d* (указаны в порядке появления). В 78 такте появляется *es*, и уже с 100 такта основными тонами становятся *h, c, d, es*. С 123 т. по 138 т. выделяются два тона *es* и *d*, на которых построены не только соло баса, но и хоровые реплики, хотя это единичный случай. С 38-й цифры происходит аналогичное развитие темы Сказителя: от *a, h, c, d* к *h, c, es, d*. Вся фраза построена на звуках монограммы DSC \bar{H} , но за счет повтора и увеличения длительности *es*, выделяются звуки *h, c, (d, c, h) es, d*, то есть зеркальное отражение монограммы.

Начиная с 38-й цифры, в оркестровой партии появляется группа инструментов, которая дублирует соло баса. Это первый и единственный случай на протяжении всей партитуры. Фактура оркестра кардинально меняется. Переменный метр обостряет восприятие текста, благодаря чему композитор выделяет ключевые слова. В 7-й цифре на слова «как за бочкой бокастой бочо-

ночек за боярыней катит боярчоночек» в партии солиста используется мелодия, по интонационному составу аналогичная рассматриваемому нами фрагменту. Однако отметим, что первоначальное появление звуков монограммы можно рассматривать как момент проходящий, так как мелодическая линия сольной партии сопровождается танцевальным аккомпанементом оркестра с неизменным метром.

С 486 по 491 такты в партии баса звучит фраза «словно блики среди хмари, Стенька лица увидал». Метроритмическая структура основного мотива Сказителя изменена, и общий объем звучания расширяется на один такт. Композитор выделяет слово «лица» за счет увеличения длительностей и штриха. Более того, именно это слово звучит на звуках *dd*. Известно, что композитор подписывал свои работы по-разному: Д. Ш., Д. Шостакович, Д. Д. Шостакович. В мемуарах современников его также часто называют Д. Д. Следовательно, *dd* можно трактовать как D(митрий) D(митриевич). Разумеется, мы далеки от мысли, что всякое двойное *d* в творчестве композитора несет автобиографический подтекст. Однако в данном контексте это не кажется нам случайным. Таким образом, в кульминационный момент сочинения композитор использует звуки, соответствующие автографу DSCH. В интонационной драматургии сочинения роль монограммы становится основной.

Мелодическая линия на слова «если рано или поздно/прорастают лица грозно/у безликих на лице» состоит из следующих звуков: *h-c-d-(d-d)-c-h-es-d-h-c-d-(d)-c-h-es-d-a-h-c-h-a-d-c-a*. При помощи смены метра и ритмических изменений композитор объединяет девять тактов музыкального материала в одну фразу. В ней также выделен мотив уменьшенной кварты *h-es*, повторенный дважды (тт. 520, 522), и первый такт нового размера 3/2 содержит мотив *es-d-h-c*. Он состоит из m_2 - m_3 - m_2 , что соответствует интервальной структуре монограммы, содержит характерную уменьшенную кварту и по составу соответствует звукам музыкального автографа Шостаковича. С точки зрения организации длительностей этот мотив содержит две половинные *d-es* и две четвертные ноты *c-h*. Здесь можно высказать предположение, что это заглавные (DS) и строчные (*ch*) буквы. Рассматривая мотив, состоящий из двух сегментов *d-s* и *c-h*, отметим, что в целом, сохранив структуру и высотное положение, композитор

меняет очередность используемых в монограмме тонов. Тем самым автограф проявляется в зеркальном отображении.

На основании сказанного можно утверждать, что в поэме проявляется неповторимое, индивидуальное композиторское видение поэтического первоисточника. Хотя музыкального автографа DSCN в исходном виде в этом сочинении нет, сохраняется высотное положение тонов монограммы, ее интервальная структура и характерная интонация ум 4. Это позволяет предположить, что проанализированный нами фрагмент становится ключевым.

Таким образом, главный смысловой акцент действительно, как этого хотел и сам композитор, может быть переставлен с темы бессмертия мифологизированного народного героя на тему преобразования, перерождения «народной массы» в истинно многоликий русский народ. Вероятно, эта тема особенно волновала Шостаковича. И, возможно, этим объясняется то особое, «странное» и «непонятное» состояние во время «домашней» премьеры, удивившее даже близкого друга композитора. В «Казни» было спрятано нечто потайное, глубоко волнующее композитора. Высказываясь в партии Сказителя буквально от первого лица, Шостакович сам становится одним из действующих лиц поэмы.

Список литературы

1. *Акопян Л. Д.* Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.
2. *Бершадская Т.* О монодийных принципах музыкального мышления Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 1996.
3. *Валькова В.* Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи. СПб., 2000.
4. *Климовицкий А.* Еще раз о теме-монограмме D E S C H // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения.
5. *Найко Н.* О некоторых комбинациях тонов монограммы «D E S C H» в сочинениях Дмитрия Шостаковича // Музыкальная жизнь. 2011. №7/8.

6. Орлов Г. «При дворе торжествующей лжи». Размышления над биографией Дмитрия Шостаковича // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения.

7. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. М., 1993.

8. Реченко М. Многообразие истоков, проблема синтеза и принципы развития тематизма в инструментальных концертах Д. Шостаковича / Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве / Международная интернет-конференция. [URL: http://www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_rechenko.htm.]

9. Сабина М. Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль. М., 1976.

10. Федосова Э. Диатоника как основа тематизма поэмы Д. Шостаковича «Казнь Степана Разина» // Проблемы музыкальной науки. М., 1972. Вып. 1. С. 138–168.

11. Финкельштейн Э. О мастере в личном тоне // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 104.

References

1. Akopjan L. *Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Shostakovich: the experience of phenomenology in creativity]. SPb., 2004.

2. Bershadsckaja T. *O monodijnyh principah muzykal'nogo myshlenija Shostakovicha* // D. D. Shostakovich. *Sbornik statej k 90-letiju so dnja rozhdenija / Sost. L. G. Kovnackaja* [On monadic principles of Shostakovich's musical thinking // D. Shostakovich. A collection of articles on the occasion of the 90th anniversary of D. Shostakovich's birth / Ed. by L. Kovnatskaya]. SPb., 1996.

3. BVal'kova V.B. *Sjuzhet Golgofy v tvorchestve Shostakovicha* // *Shostakovich: mezhdru mgnovaniem i vechnost'ju. Dokumenty. Materialy. Stat'i* [Golgotha theme in the works of Shostakovich // Shostakovich: between the instant and eternity. Documents. Materials. Articles]. SPb., 2000.

4. Klimovickij A. *Eshhe raz o teme-monogramme DEsCH* // D. D. Shostakovich. *Sbornik statej k 90-letiju so dnja rozhdenija* [Once more about DEsCH theme-monogram // D. Shostakovich. A collection of articles on the occasion of the 90th anniversary of D. Shostakovich's birth]. SPb., 1996.

5. Najko N.M. *O nekotoryh kombinacijah tonov monogrammy «DEsCH» v sochinenijah Dmitrija Shostakovicha* // *Muzykal'naja zhizn'* [On several tone combinations of the monogram "DEsCH" in works of Dmitry Shostakovich // *Muzikal'kaya zhizn'*], 2011. No 7/8.

6. Orlov G. «Pri dvore torzhestvujushhej lzhi». *Razmyshlenija nad biografiej Dmitrija Shostakovicha // D. D. Shostakovich: sbornik statej k 90-letiju so dnja rozhdenija* [At the court of triumphant lies. Reflections on the biography of D. Shostakovitch. // D.D. Shostakovitch: a collection of articles on the occasion of the 90th anniversary]. SPb., 1996.

7. *Pis'ma k drugu: Pis'ma D. D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu / Sost. i kommentarii I. D. Glikmana* [Letters to a friend: letters of D.D Shostakovitch to I.D. Glikman / Edited and commented by I. Glikman]. M., 1993

8. Rechenko M. *Mnogoobrazie istokov, problema sinteza i principy razvitija tematizma v instrumental'nyh koncertah D. Shostakovicha / Sovremennye aspekty hudozhestvennogo sinteza v muzykal'nom iskusstve / Mezhdunarodnaja internet-konferencija* [Manifoldness of origins, the issue of synthesis and thematism development in the instrumental concerts by Shostaakovitch / Modern aspects of artistic synthesis in music / International web-conference]. Jelektronnyj re-surs: http://www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_rechenko.htm.

9. Sabinina M. *Shostakovich-simfonist: dramaturgija, jestetika, stil'* [Shostakovitch as a symphonist: musical dramaturgy, aesthetics, style]. M., 1976.

10. Fedosova Je. *Diatonika kak osnova tematizma pojemy D.Shostakovicha Kazn' Stepana Razina // Problemy muzykal'noj nauki* [Diatonicism as a basis for thematism in Shostakovitch's poem "The Execution of Stepan Razin" // Issues of musical science]. M., 1972. Vyp.1. S.138–168.

11. Finkelstein E. About the master off the record // Musical academy. 1997. No. 4. C. 104*.

Данные об авторе:

Тимашова Анна Борисовна — аспирантка Российской академии музыки им. Гнесиных. E-mail: atimaschova@gmail.com

Data about the author:

Timashova A. — postgraduate student. Gnessin Russian academy of music. E-mail: atimaschova@gmail.com.

И. С. Захарбекова

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия*

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР МОРИСА РАВЕЛЯ:
«ВАЛЬС» И «БОЛЕРО»**

Аннотация:

Статья посвящена балетным спектаклям «Вальс» и «Болеро», созданным на музыку Мориса Равеля. Эти спектакли рассматриваются в двух аспектах: хореографическом и симфоническом. В статье автор анализирует сюжет, жанровое своеобразие, музыкальный язык и сценическую интерпретацию спектаклей. Суть «Вальса» и «Болеро» состоит в нагнетании интенсивного движения, достигающего напряженной кульминации, где отточенная механистичность движений сочетается с завораживающим обаянием мелодии танца.

Ключевые слова: Равель, балет, «Вальс», «Болеро».

I. Zakharekova

*Gnessin Russian academy of music,
Moscow, Russia*

**MAURICE RAVEL'S MUSICAL THEATRE:
MECHANICAL DANCE IN «LA VALSE» AND «LE BOLÉRO»**

Abstract:

The article is dedicated to the analysis of two ballets by M. Ravel — «La Valse» and «Le Boléro» in choreographic and symphonic aspects, which allows for anatomising the plot, the genre itself, musical language and stage versions set in a certain cultural context, unfolding the artistic purposes and details belonging to the composer's biography. Both works are made as «memories about dance» or «dances about dance», in juxtaposition to a certain simplicity and clarity which is more convenient for the choreographic genre as such. In Ravel's view the ballet should be perceived as a mobile genre of many meanings with a symbolical plot and a clear idea. In case of «La Valse» and «Le Boléro» this idea is embedded in the mechanics of the movement and its algorithmic character added to a spellbound fascination produced by the melody of dance.

Key words: Ravel, ballet, “La Valse”, “Le Boléro”.

Среди балетных спектаклей начала XX века произведения Мориса Равеля сияют, словно редкие драгоценные камни. Их не затмевает мощная традиция классического европейского балета. Они всегда уловимы в пестроте репертуара «Русского балета» Сергея Дягилева и его конкурента «Шведского балета» Рольфа де Маре. И даже на фоне модного Игоря Стравинского и авангардной «шестерки» равелевские балетные спектакли не теряются, а сотрудничество с ведущими танцовщиками и хореографами своего времени — Михаилом Фокиным, Брониславой Нижинской, Иваном Клюстиным, Идой Рубинштейн — подчеркивает особый статус этих сочинений.

Балетное творчество Равеля мобильно и пластично: жанра балета в его классическом понимании мы здесь не найдем, зато встретим «хореографическую симфонию» («Дафнис и Хлоя») или «хореографическую поэму» («Вальс»), или «балет для оркестра» («Болеро»), или спектакли на основе фортепианных пьес и сюит («Моя Матушка Гусыня», «Аделаида, или Язык цветов», «Альборада», «Павана почившей инфанте», пьесы из «Гробницы Куперена»). Разнообразные сюжеты, парадоксальные жанры и неожиданная сценическая судьба — вот лишь некоторые особенности равелевских балетных спектаклей. В данной статье мы хотели бы добавить некоторые штрихи к пониманию таких хореографических произведений, как «Вальс» (1919—1920) и «Болеро» (1928).

«Вальс»

«Сквозь кружащиеся облака различимы вальсирующие пары. Облака понемногу рассеиваются: заметен огромный зал с кружащейся толпой. Сцена постепенно освещается. На фортиссимо свет канделябров достигает предела. Императорский дворец, около 1855 года»¹ [4, с. 511].

Судьба «хореографической поэмы» «Вена», ставшей впоследствии «Вальсом», весьма примечательна. Сочинение изначально задумывалось как балет, заказчиком которого стал Сергей Дягилев. Услышав четырехручное исполнение самого Равеля в

¹ Текст М. Равеля.

дуэте с пианистом Марселем Мейером, импресарио вынес бескомпромиссный вердикт: «Это шедевр, но это не балет. Это портрет балета. Изображение балета» [11, с. 173]. Заказ не был принят, однако это не помешало прозвучать «Вальсу» в концертном исполнении оркестра Ламурё в декабре 1920 года под управлением Камиля Шевичара. Оценка со стороны критиков и публики была двойкой. Критик Анри Пруньер хвалил как «неистощимую энергию», так и «ослепительную оркестровку» партитуры [17, с. 80]. Друг и ученик Равеля Алексис Ролан-Манюэль считал, что «“Вальс” далек от того, чтобы быть одним из лучших равелевских сочинений» [16, с. 210]. Музыковед Андре Шеффнер был среди тех, кто аплодировал на премьере, однако он отмечал, что «большинство публики было ошеломлено и не демонстрировало ничего, кроме немного осуждения» [16, с. 210].

Балетной постановки пришлось ждать девять лет, когда в мае 1929 года «Вальс» был исполнен в Парижской Опере труппой Иды Рубинштейн, с хореографией Брониславы Нижинской, декорациями Александра Бенуа, оркестром под управлением Густава Клоэ. Однако, как отмечает Дебора Майер, «Рубинштейн и Нижинская серьезно дискредитировали равелевский сценарий в угоду характерной облегченной трактовке: “Мы на берегу Дуная в мраморном бассейне, окруженном высокими, массивными колоннами”, где “мадам Ида Рубинштейн в серебряном корсете и шапочке с соломенными перьями появляется в роли некой водяной богини вальса”!» [14, с. 151]. В переделанной постановке 1931 года был восстановлен антураж бальной залы с зеркалами и канделябрами, где танцующие пары двигались на заднем плане в отдалении, а солирующая пара Иды Рубинштейн и Анатоля Вийзака танцевала на авансцене [ibid., с. 152].

Итак, вынужденный сценический дебют «Вальса» — четырехручное фортепианное исполнение, концертное исполнение и только потом балет — определил дальнейшую судьбу этого сочинения: «Вальс» стал популярен прежде всего как концертное произведение.

Идея балета, посвященного вальсу, не столь неожиданна и вполне закономерна. Вальс уже давно обосновался в классическом балете. «Коппелия», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда», «Времена года» и многие другие балеты опираются на

жанр вальса как одну из важных составляющих танцевальности. Хореографическая версия инструментального сочинения тоже объяснима: Михаил Фокин не раз ставил для труппы Дягилева сочинения вроде «Шопенианы» на музыку Ф. Шопена, «Карнавала» на музыку Р. Шумана, «Видения розы» на музыку К. М. Вебера — во всех этих сочинениях вальс играет важную роль.

Питал особую любовь к танцу и Морис Равель: в его творчестве найдется немало вальсов, быстрых и медленных. Непосредственными предшественниками хореографического «Вальса» можно считать фортепианный (а позже и оркестровый) цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» (1911). Родство и близость двух равелевских сочинений точно угадал в свое время Джордж Баланчин, создав в 1951 году спектакль, первую часть которого составляла музыка «Благородных и сентиментальных вальсов», а вторую — «Вальс».

В обоих случаях Равель ориентировался на танец очень конкретной музыкальной традиции: для цикла это были вальсы Франца Шуберта, а для хореографической поэмы вальсы Иоганна Штрауса — австро-немецкая традиция и подвижный, скользящий, кружащийся венский вальс. «Вы знаете, как мне нравятся эти чудесные ритмы», — рассказывал композитор Жану Марно [11, с. 169].

Определение, данное Дягилевым, и его отказ от постановки знаменательны. Равелевский «Вальс» никогда не был простой танцевальной пьесой, легкой, четкой и ясной для балетного понимания. В чем же нестандартность этого, казалось бы, стандартного бального танца?

При всей ожидаемой от вальса трехдольности в некоторых разделах равелевского сочинения она довольно размыта. Подчеркивание слабых второй и третьей долей метра часто отвлекает от первой, сильной. Перечат трехдольности и частые гемиолы в мелодии, двухдольность (2/2) и октоли в аккомпанементе, наконец, заключительная квартоль, уничтожающая вальс за один такт. Некоторые дирижеры (например, Пьер Булез) намеренно оттягивают начала музыкальных фраз, создавая томное замедление, что еще больше расшатывает метрическую четкость. И если для солирующей пары такую динамику ловить легче, то для всей труппы это труднее. Тем сильнее эффект, производи-

мый чутким исполнением всех танцоров, эффект зависимости танцующего от танца.

При всем «дыхании» мелодических фраз «Вальса» рубато в партитуре не указывается, сам композитор советовал быть с ним осторожнее. В письме к Эрнесту Ансерме от 20 октября 1921 года Равель пишет: «Ваше понимание “Вальса” совершенно. Я бы никогда не смог получить такую ритмическую гибкость в Париже» [4, с. 212]. Так, одной из задач дирижера при исполнении становится умелый баланс «ритмической гибкости», метрической заданности и темповой логики произведения. Скажем несколько слов о последней.

Данное композитором изначально обозначение «*movement de Valse viennoise*» практически без изменений проходит на протяжении всего произведения. Однако отклонения все же есть: это более спокойное движение в цифре 46 и ускорения на кульминациях в цифрах 53, 82–85 и начиная с цифры 88 вплоть до самого конца. Танец словно теряет над собой контроль, поддаваясь скрытой в нем энергии, и, чтобы вернуться в прежний темп, нужно приложить усилия. Показательно в этом смысле финальное ускорение, где сопротивление вихрю особенно сильно, напряженно и фактически насильственно. Пожалуй, лучше всего его иллюстрируют исполнения Эрнеста Ансерме и оркестра Концертного общества консерватории или Леонарда Бернстайна и Национального оркестра Франции. Именно темп и непрерывная увлеченность (если не одержимость) танцем создают эффект «фантастического и фатального кружения», о котором говорил сам композитор [17, с. 188].

«Фантастическое и фатальное кружение» отсылает нас не только к «Скарбо» самого Равеля, но и к романтической традиции дьявольского танца, вроде «Мефисто-вальсов» Ференца Листа. Фолькер Хельбинг называет и другие возможные аналогии: «Концепция вальса как постепенного усиления, в кульминации превращающегося в дикий вихрь, — это не изобретение Равеля. В оперном и концертном репертуаре второй половины XIX века есть, по крайней мере, три балльных сцены, которые стремятся реализовать точно такую же концепцию. Две из них связаны с “Фаустом” Гете: финальный вальс из 2 акта “Фауста” Гуно (1859) и “Танец в сельской школе” Листа (*Tanz in der Do-*

schule, 1860). Третий — это польский праздник (*fete polonaise*) из “Короля поневоле” (*Le roi malgré lui*, 1887) Шабрие» [7, с. 181].

Равелевский «Вальс», хотя и ориентируется на композиции Иоганна Штрауса, по настроению сильно от них отличается. Прислушаемся к его мрачному вступлению: на фоне гулкого тремоло контрабасов и виолончелей проглядывают короткие мотивы фаготов, подсвеченные тремоло засурдиненных альтов и скрипок *divisi*. Вальс еще не оформлен, он рождается из полумрака и клубящегося тумана. При всей важности оркестровки, напоминающей частично вступление к Шестой симфонии Чайковского (соло фаготов на фоне контрабасов), отметим особую роль тремолирующего сопровождения на протяжении всего «Вальса». Танец беспокоен, тревожен с самого начала. Обрывки тем, появляющиеся во вступлении, обозначают и всю логику появления музыкального материала: самостоятельная тема вальса, не только делающая его неповторимым и запоминающимся, но и дающая потенциал для дальнейшего развития, так и не появляется. Вспомним характеристику Дягилева: это действительно, «портрет вальса» — набор основных признаков, не столько подчеркивающий индивидуальность, сколько дающий обобщенное описание. Калейдоскоп тем, которые появятся после вступления, напомнит нам о многих знакомых мелодиях, «штампах», которые встречались и у Иоганна Штрауса (вроде «На прекрасном голубом Дунае» или «Сказки венского леса»), и у Чайковского (вальс цветов из «Щелкунчика»), и у Шуберта («Сентиментальные вальсы», «Благородные вальсы»), и у самого Равеля («Благородные и сентиментальные вальсы»). Однако типичность этих мелодий и монтажность их появления все время скрывает истинное лицо вальса, мелькающее в кружащемся потоке и прячущееся за разными масками. Отсюда тревога и одновременно любопытство, очарование и обман.

Темную сторону танца описал в свое время Флобер в «Госпоже Бовари»: «Начали они медленно, потом стали двигаться быстрее. Они сами вертелись, и все вертелось вокруг них, словно диск на оси: лампы, мебель, панель, паркет. У дверей край платья Эммы порхнул по его панталонам; они касались друг друга коленями; он смотрел на нее сверху вниз, она поднимала на него глаза; на нее вдруг нашел столбняк, она остановилась. Потом они начали

снова; все ускоряя темп, виконт увлек ее в самый конец залы, и там она, запыхавшись и чуть не упав, на мгновение склонила голову ему на грудь. А затем, все еще кружа ее, но уже не так быстро, он доставил ее на место; она запрокинула голову, прислонилась к стене и прикрыла рукой глаза². Равель вслед за Флобером тонко уловил скрытую силу вальса: кружащийся вихрь не только откровенно увлекает танцующих, но и подчиняет их своей воле.

Через музыкальных фрагментов приводит к нескольким кульминациям, таким образом выстраивая серию волн нагнетания-спада или витков кружащейся спирали вальса. При этом в партитуре четко выделяются два больших раздела, где темы первой части, повторяясь во второй, словно рассматриваются под иным углом зрения. И если первая часть (до цифры 54) оканчивается блестящей кульминацией полноценного *tutti* с мощным звучанием меди и ударных, то вторая часть (все с той же медью и ударными) приводит к крушению вальса, ужасающему по своей откровенности.

Зловещую сторону равелевского «Вальса» заметили уже современники. Критик Теодор Линдебауб называл его «мрачным танцем» [6, с. 68], а Пьер Капдевье говорил о том «изнеможении головокружения, которое вводит исполнителей и слушателей в оргийный и дьявольский мир» [ibidem]. Позднее Теодор Адорно напишет: «Равелевский “Вальс” утверждает смерть вальсов» [3, с. 14]. Сам Равель говорил: «В то время как одни найдут здесь попытку пародии, даже карикатуры, другие однозначно увидят трагическую аллюзию — конец Второй империи, положение Вены после войны и т.д. Этот танец может казаться трагическим, как и любая другая эмоция — сладострастие, удовольствие, — доведенная до предельной точки. Но следует видеть только то, что музыка выражает: возрастающую последовательность звучания, к которой на сцене прибавятся свет и движение» [4, с. 230]. Обратим внимание и на другие слова композитора: «Это танцевальный, кружащийся, почти галлюцинирующий экстаз, в большей степени страстный и изнурительный вихрь танцующих, которые охвачены и воодушевлены ничем, кроме вальса» [ibid., с. 423].

² Цит. по <http://lib.ru/INPROZ/FLOBER/bovary.txt> [дата обращения 10.5.2013].

«Возрастающая последовательность звучания», «галлюцинирующий экстаз» — Равель видит танец под определенным, близким ему самому углом зрения. Каким? Любой танец очень схематичен. Логика движения при всей непрерывности очень четко выстроена и должна быть доведена до автоматизма. Танцевальные движения вальса в этом смысле еще больше запрограммированы (если не шаблонны), поскольку связаны с идеей кружения внутри кружения. Механическая сторона танца вы является постепенно, когда «Вальс» все больше и больше раскручивается. Обратимся к инструментальному составу, выбранному композитором для этого произведения: ударная группа большого симфонического оркестра, ответственная за главную механику танца — ритм, весьма расширена за счет введения колокольчиков, большого и малого барабанов, треугольника, там-тама, кроталий, тарелок и, самое главное, бубна и кастаньет. Барабаны и тарелки ожидаемы в духовом парадном оркестре, который может играть на балу. Но треугольник, колокольчики и кроталии — инструменты не первой необходимости. То же можно сказать и о там-таме, чей не вполне вяжущийся с вальсом звук еще сыграет свою роль в музыкальном развитии. И самые, пожалуй, неожиданные инструменты — это кастаньеты и бубен. Мы ведь говорим о венском вальсе, а не об арагонской хоте. Когда же появляются в партитуре эти странные участники? Ударная группа активно действует в кульминациях, что вполне логично. В первой кульминации (цифра 17) звучат литавры, малый и большой барабаны, тарелки и треугольник — мощное звучание торжественного танца, хоть ненадолго, но расцветшего во всей своей полноте. Вторая кульминация (цифра 26) — литавры, малый и большой барабаны, тарелки и, впервые, бубен — сопровождают блестящее звучание меди, перекрывающей и фактически подавляющей на фортиссимо звучание всех струнных (два такта перед цифрой 27, обвальное струнное глissандо). Как неумолимо ритмично звучат малый барабан и бубен! Полноценно и довольно долго (цифры 36–38) будет звучать ударная группа, подготавливая эпизод, когда впервые появляются щелкающие кастаньеты с треугольником (цифра 38). Тихий, но четкий «звоночек» треугольника на фоне хроматического пассажа флейты и гобоя и «тикающие» на вторую и третью долю ка-

станьеты — внутри вальса стучит механическое сердце или это вальс заставляет сердце биться механически? Кастаньеты будут шелкать всего одну цифру, и «эффект “Испанского часа”» как будто забывается, тем более что все новые и новые вальсовые темы отвлекают внимание, а музыка немного переводит дух (первое замедление темпа — цифра 46). И вдруг — словно кто-то открыл музыкальную шкатулку — механическое звучание возвращается вместе с первоначальным темпом и игрушечными музыкальными мотивами высоких деревянных духовых, статичными трелями у струнных и ударами опять на вторую и третью доли колокольчиков (цифра 50). Невидимый механизм вновь подает свой голос. Этот эпизод играет очень важную роль во всей драматургии «Вальса». Доведенная до кульминации механика (подключаются еще и бубен с треугольником) срывается, и начинается второй раздел произведения (цифра 54), когда танец заново проходит перед нами, но будто увиден другими глазами.

Второй раздел «Вальса» (с цифры 54 и до самого конца) идет на одном дыхании до финальной катастрофической кульминации. При сохранении темпа (ускорение начнется только с 82 цифры) учащается смена уже знакомого тематического материала. Темы первой части мелькают перед слушателем, звуча то и дело у разных инструментов. «Вальс» будто заикливается на отдельных мотивах, но неумолимость ритмического механизма продолжает делать свое дело. Отметим цифру 76 — пять тактов фактического соло ударных: «раз» — литавры (стаккато — контрафагот и контрабасы пиццикато), «два» — тарелки (фаготы — выдержанный акцент), «три» — малый барабан (стаккато — контрафагот, контрабасы и виолончели — пиццикато). Как тяжело после этого фрагмента вступают затактом струнные (цифра 77). Их теплое живое звучание будто не успевает за ритмическим автоматизмом и механикой — танец изматывает, вытягивает последние силы. Тем напряженнее движение к развязке. Изможденной звучат темы вальса, спотыкающиеся и «путающие ноги» (цифра 93 и далее), ярче пульсирует механический ритм ударных (цифра 95 и далее). И наконец, с цифры 98, когда звучание еле выбирается из хроматических пассажей на фоне чудовищных ударов там-тама, теряющий контроль танец застревает (цифра 101) и падает окончательно в финальной квартоли.

Итак, Равель акцентирует механическую сторону танца фактически в духе Гофмана. Вспомним описание танца влюбленного Натанаэля и куклы Олимпии в «Песочном человеке» Гофмана: «До сих пор он [Натанаэль] полагал, что всегда танцует в такт, но своеобразная ритмическая твердость, с какой танцевала Олимпия, порядком сбивала его, и он скоро заметил, как мало держится такта»³. Механичность и жизнь сталкиваются в танце, и первая постепенно подавляет последнюю. Безумный галлюцинирующий экстаз овладевает танцующими, как он овладел Натанаэлем в трагическом финале гофмановской сказки: «И тут безумие впустило в него [Натанаэля] огненные свои когти и проникло в его душу, раздирая его мысли и чувства. “Живей-живей-живей, — кружись, огненный круг, кружись, — веселей-веселей, куколка, прекрасная куколка, — живей, — кружись-кружись!”»⁴. Эффект танцующих, превращающихся в марионеток, блестяще создан труппой Танцевального театра Торонто и хореографом Дэвидом Ирлем: начинаясь стандартным бальным танцем (женщины в платьях, мужчины во фраках, все элегантно и собранно), вальс постепенно превращается почти что в неистовое фламенко. Мужчины снимают фраки, женщины распускают волосы, движения танцующих все больше напоминают движения кукол, управляемых скрытой таинственной силой. Девушка-кукла (а также Смерть) действует и в постановке «Вальса» Джорджем Баланчиным. Кукле — красивой, капризной и могущественной Мизии Годабской (по первому мужу — Натансон, по второму — Эдвардс, по третьему — Серт), «пожирательнице влюбленных в нее гениев», по определению Поля Морана, — Равель посвятил свой «Вальс».

Трагичность вальса острее еще и потому, что за этим танцем тянется шлейф романтической традиции любовных романов и часто невозможности счастья. Недаром Роджер Николс называет «Вальс» «равелевским “Тристаном”» [16, с. 212] и ссылается на слова дирижера Элиау Инбала, что «[Равель] крайне близко подходит к Малеру и даже Бергу в гармоническом языке, оркестро-

³ Цит. по <http://www.lib.ru/GOFMAN/koppelius.txt> [дата обращения 8.5.2013].

⁴ Цит. по <http://www.lib.ru/GOFMAN/koppelius.txt> [дата обращения 8.5.2013].

вых эффектах и иронии. «Вальс» — это абсолютно экспрессионистское сочинение» [ibid., с. 214].

«Болеро»

«Балет для оркестра», написанный почти через десять лет после «Вальса», продолжает и доводит до апогея идею танцевальной механики. «Болеро», первоначально озаглавленное как «Фанданго», было заказано Идой Рубинштейн. Ей же принадлежало либретто, согласно которому «она должна была быть центральной фигурой, танцовщицей фламенко, возбуждающей восторг и страсть пьяниц в таверне, когда она впадает в неистовство, танцуя на столе» [11, с. 203]. Идею танца, возбуждающего сексуальное желание, в дальнейшем подхватил и блестяще передал Морис Бежар в своих постановках «Болеро» с солирующей танцовщицей (премьера 1961 года с Душкой Сифниос) или танцовщиком (1979, с Хорхе Донном). Впрочем, как отмечает Роджер Николс, «31 декабря 1941 года в театре Опера “Болеро” было поставлено в хореографии Сержа Лифаря, с декорациями друга Равеля Леона Лейрица; “испанскость” была приглушена в угоду арабским и мавританским элементам, включая фабрику, которая, согласно Лейрицу, “нужна, чтобы подчеркнуть механическую сторону музыкальной конструкции”» [ibid., 270].

Вне зависимости от хореографии «Болеро» зажило и самостоятельной концертной жизнью. Первое исполнение состоялось спустя два года после балетной премьеры 11 января 1930 года, дирижировал сам композитор. Австрийский критик Вилли Райх вспоминал: «Равель сам стоял за пюпитром, подчеркивая короткими точными жестами автоматический элемент сценического действия, жестами, не особенно соответствующими дирижерским, чтобы выразить бесконечное внутреннее напряжение сочинения. Никогда я не видел человека, живущего музыкой столь сильно, под таким же невозмутимым обликом, какой был в тот вечер у Равеля, дирижирующего “Болеро”» [8, с. 107].

«Болеро» в своем концертном виде стало фантастически популярно с первых исполнений. И почти сразу же начались дирижерские поиски. Сохранять ли один темп до конца произведения? Позволительно ли рубато у солистов? В каком вообще темпе исполнять? Не последнюю роль в спорах сыграла ин-

терпретация Тосканини, который одним из первых исполнил «Болеро» в довольно «нелепом темпе» [11, с. 207], что совершенно не устроило самого Равеля. Традиционно «Болеро» исполняется в умеренном темпе (в районе 15 минут звучания) без ускорений и замедлений. Хотя Вилли Ферреро в 1953 году позволил небольшую задержку перед финальной модуляцией в Ми мажор, получился блестящий эффект механизма, движению которого вдруг что-то помешало, в результате чего произошел сдвиг-модуляция, а за ней и окончательная остановка, казалось, бесконечного процесса.

И хореографы, и дирижеры сыграли свою роль в понимании «Болеро»: первые почувствовали пластику, возбуждение и одержимость этой музыки, роднящей ее с ритуалом; вторые акцентировали ее механическую бесстрастность, запрограммированность, доводящие чуть ли не до транса.

В отличие от хореографа (Брониславы Нижинской) и солистки (Иды Рубинштейн), Равель понимал «Болеро» с совершенно особой точки зрения: «В основе моего собственного “Болеро” лежит идея фабрики. Однажды я бы хотел исполнить его с громадными индустриальными заводами на заднем плане» [4, с. 399]. Странное сочетание — испанской таверны и работающего завода — не стало поводом для противоречия. И хотя «Болеро» называли «гробницей для хореографа» [13, с. 91], как показала дальнейшая жизнь равелевского сочинения, под его сопровождение можно делать все, что угодно. Музыка «Болеро» сочетается с каким угодно сюжетом, будь то короткометражный фильм Жана-Люка Годара «Письмо Фредди Бюашу» (1982), сюрреалистический мультфильм Ивана Максимова (1992) или «храмовая» постановка Николая Андросова (1997)⁵. Благодаря акценту на механике как главному музыкальному образу сочинения, слились воедино испанский танец и конвейерная лента,

⁵ Речь идет о японской постановке «Болеро» (1997) Николаем Андросовым с Майей Плисецкой и Гедеминасом Тарандой. Действие балета разворачивается в храме, где главный жрец и его подчиненные совершают обряд поклонения своему божеству. Оно, постепенно оживая, танцует вместе с главным жрецом, которому единственному дозволено коснуться божества. Возомнив себя достойным богам, он сам забирается на постамент, но божество скидывает зазнавшегося наглеца.

так что собственно сюжетный компонент отодвинулся далеко на задний план, уступив место не событиям, а процессу.

О любви Равеля ко всевозможным механизмам написано немало⁶. Приведем любопытное воспоминание уже после смерти Мориса Равеля брата композитора Эдуарда Равеля в письме к Жаку Руше: «Мой брат обожал все механическое, от простых оловянных игрушек до самых замысловатых механических орудий. Он мог проводить целые дни во время нового года на главных улицах перед палатками уличных торговцев и любил ходить со мной на фабрики или выставки машин. Он был счастлив находиться в центре этих движений и шумов. Но он всегда выходил пораженным и одержимым автоматикой всех этих машин» [4, с. 328]. «Пораженный и одержимый» — запомним эту важную характеристику близкого Равелю человека.

«Болеро» называли «равелевской остигато-машиной» [13, с. 157], «кружащимся дервишем» [5, 54], «распластанной фугой»⁷ [12, с. 590], «совершенным творением вроде “Ворона” Э.По» [9, с. 24]. Сам композитор не устал объяснять: «Это эксперимент в очень специфическом и ограниченном направлении, и не нужно сомневаться в том, что цель — достичь только то и ничего больше, что он действительно достигает... это произведение, длящееся около 17 минут и состоящее целиком из оркестровой ткани без музыки, — одно долгое, очень постепенное крещендо. Здесь нет контрастов и практически нет изобретения, за исключением плана и манеры исполнения. Темы обезличенные — народные мелодии обычного испано-арабского типа. Что можно сказать в противовес, так это то, что простая оркестровая обработка движется вперед без малейшей попытки виртуозности» [17, с. 200–201].

«Болеро» было написано после возвращения композитора из турне по Северной Америке (около двадцати городов). Журналисты и фотографы, бесконечные интервью, аншлаговые концерты в Карнеги-холле и лекции в Хьюстоне, поезда и быстрая смена климата, паломничество в дом Эдгара По, посещение Ниагарского водопада и Великого каньона. И, конечно, люди:

⁶ См. об этом, например [13, с. 47–70].

⁷ *fugue mise à plat*.

репетиции с Сергеем Кусевицким, обед у Рокфеллеров, джазовые вечеринки с Джорджем Гершвином и много-много знакомых или незнакомых лиц. Как пишет Оренстайн, «несколько вечеров были проведены в Гарлеме, слушая джаз вместе с Джорджем Гершвином и Александром Тансманом, а в Голливуде Равель позировал для фотографов Дугласа Фэйрбэнкса и Мэри Пикфорд. Он [Равель] был восхищен динамизмом американской жизни, ее громадными городами, ее небоскребами и ее продвинутыми технологиями, а также был впечатлен негритянскими спиричуэллс, джазом и совершенством американских оркестров» [ibid., с. 97]. Джазовый биг-бенд скоро напомнит о себе в «Болеро». Три саксофона в оркестре, солирующие группы духовых по типу отдельных реплик внутри импровизации — частичка джазового компонента важна, хотя и не сразу выделяется в испано-механической ткани «Болеро».

Кстати об Испании. Танцевальный жанр, триольный ритм, трехдольный метр, «гитарный» аккомпанемент струнных, играющих трех-, а то и четырехзвучные аккорды, — очевидные признаки «испанскости» не усиливают национального эффекта, поскольку являются только средствами. Как когда-то в «Испанском часе» Равель при помощи испанской ритмики организовал механичность действия, а испанская мелодика послужила средством пародирования, так и в «Болеро» испанский компонент становится средством более важного механического образа. Так же как и в рассмотренном выше «Вальсе», здесь мощно обнаруживает себя механическая тема. И если в «Вальсе» она напоминает о себе смутно и тревожно, то в «Болеро» она полностью обнажается.

Конвейерная лента — главный двигатель «фабрики Болеро» — ничем не уступает фабрике из «Стального скока» С. Прокофьева. Равель услышал не только ее ровный ход, но и сопутствующие звучания. Вспомним эпизоды, когда первую тему «Болеро» исполняют валторна, челеста и флейта пикколо (цифра 8) или когда все деревянные духовые играют тему параллельными мажорными трезвучиями (цифра 13) — как точно передан эффект нестройного свиста гудков, без участия самих гудков. Здесь, кстати, сделаем одну ремарку. Равель вполне мог использовать в оркестре сирены, молотки и прочие атрибуты завода. Ведь ввел же он в «Испанском часе» три метронома, а в «Дитя и волшеб-

ство» терку для сыра. К тому же уже отгремел балет «Парад» Эрика Сати с его пишущими машинками и сиренами. Равель намеренно остался в рамках традиционного состава, и тем поразительнее сложилось впечатление действительного конвейера, подтверждая композиторскую мысль: «Думаю ли я, что в скором будущем мы увидим в оркестровой яме ряды пишущих машинок, токарных станков и пил на месте обычных инструментов? Вполне возможно... Но, если уж об этом зашла речь, я не думаю, что это действительно можно назвать искусством. Я считаю, что искусство — заставить скрипки, валторны, тромбоны и другие оркестровые инструменты звучать как машины. Однако если машины поместят в оркестровую яму вместо музыкальных инструментов, это, наоборот, станет искусством, если их заставят издавать звуки, похожие на музыку. В настоящем я не вижу, как это можно сделать» [4, с. 490].

Итак, фабрика с испанским оттенком. Равель остановился на этом, иронично добавляя: «Я написал всего лишь один шедевр — “Болеро”. Но, к сожалению, в нем нет музыки» [17, с. 103]. Шедевр оказался настолько мастерски сделанным, что не оставлял в покое все последующие поколения исполнителей и исследователей. «Оркестровый эксперимент» получал все большую эмоциональную окраску, сложившуюся в итоге в трагический образ безжизненной машины, подавляющей человека. На фоне дальнейшей технической революции XX века образ оказался весьма актуальным. Бесменное остинато «Болеро» — остинато тройное, поскольку повторяются две извилистые по ритму темы, четкая ритмическая секция и метрика аккомпанемента — не просто организует и контролирует весь процесс, но и приковывает все внимание, гипнотизирует его. Мы словно попадаем внутрь механизма, поражены (вспомним слова Эдуарда Равеля) и увлечены его действием. Наверно, этого «вечного двигателя» хватило бы надолго, если бы не все возрастающая плотность звучания (хотя тембровые комбинации можно было бы продолжать и продолжать) и внутреннее противоречие, с самого начала заложенное в «Болеро», о котором в свое время подробно рассказал Клод Леви-Стросс: «Фундаментальный аспект сочинения... состоит в амбивалентности между двойными расчленениями и восстановлениями музыкальной речи и трехдольного

метра, который ее скандирует, между сложной симметрией, преобладающей в структуре и простой ассиметрией, которая руководит изложением... Если мелодия склоняется к ассиметричности, содержащейся и в трехдольном метре, то ритм со своей стороны тяготеет к оппозиции двоичной симметрии между ними, во много раз преумноженной» [12, с. 592].

Двухдольность и трехдольность в главном ритме малого барабана. Трехдольность аккомпанемента, в котором выделяются слабые доли. Принципиальная асимметричность темы, построенной на синкопах. Противоречие диатонической темы и ее хроматического оппонента. Эти и другие нюансы (например, перед модуляцией повторение тем не два раза, а один) выстраиваются в одно важное качество — в хорошо выстроенном механизме скрыта неполадка, а это значит, что рано или поздно он прекратит работу. Но пока он не остановлен, мы все больше и больше погружаемся в действие механики. Весьма показательно, как меняется ракурс видения при постепенном освоении все большей и большей оркестровой ткани. Во-первых, от солистов (индивидуальность) к группам и tutti (масса). Во-вторых, от живого, дышащего, рубатного звучания (живое) к монотонному скандированию (бесчувственное). Оптика удаления тем поразительней, чем ужасней: постепенно меняя взгляд как бы изнутри механизма наружу, поражаешься безупречности налаженного механизма и в то же время воспринимаешь почти что физически остановку (или поломку) этого механизма. Все та же, поднятая «Вальсом», тема машины, подавляющей человека.

Будучи бесспорными равелевскими шедеврами, «Вальс» и «Болеро» скрывают в себе еще немало тайн. Обобщим то, что удалось открыть нам. Танец всегда был одной из главных составляющих равелевского стиля, так же как и работа с танцевальной основой произведения. Как писал Констан Ламбер, «существует определенное ограничение длительности того времени, когда композитор может продолжать писать в одном танцевальном ритме (это ограничение очевидно достигнуто Равелем в конце “Вальса” и в начале “Болеро”)». Неожиданные изменения ритма, открытые ему в симфоническом произведении, не столь же открыты в произведении хореографическом, потому что

они касаются не только изменения времени, но также и изменения атмосферы. Это не вопрос перехода из трех четвертей в четыре четверти, но перехода из вальсового времени во время фокстрота» [10, с. 198].

«Вальс» и «Болеро» — произведения, задумывавшиеся как балеты и существующие не только в хореографическом, но и чисто симфоническом виде, — демонстрируют всю сложность, многозначность и потенциальное богатство своей задумки.

Сюжеты обоих спектаклей очень условны и обобщены. Европейский бал, испанская таверна или индустриальная фабрика — здесь важны не события, а процесс: «кружащийся галлюцинирующий вихрь», манящий возбуждающий танец или бесконечное движение конвейерной ленты. Общее в обоих сочинениях — идея одержимости танцем, зависимости от танца. Однако и «Вальс», и «Болеро» — это не танцы в прямом смысле слова. Это, если вспоминать характеристику Дягилева, «портреты танцев» или даже «танцы о танцах».

Танец понимается Равелем не только как искусство пластики тела, но и его механики. Именно поэтому главным музыкальным компонентом становится метро-ритм и работа с ним. Мелодический контур тем может быть каким угодно ярким или безликим — они сливаются в единый поток, где главным организующим принципом становится остинато. А драматургия выстраивается волнами (в случае с «Вальсом») или как единое крещендо (в случае с «Болеро») с кульминацией-обрывом в конце.

Произведения несут на себе трагический отпечаток. Прежде всего это связано с тем, что живая природа танцующего сталкивается с механикой танца. В обоих случаях побеждает механическое, приводя процесс к остановке-краху.

Список литературы

1. *Гофман Э.Т.А.* Песочный человек / Пер. с нем. А.Морозова. М.: Советская Россия, 1991 // <http://www.lib.ru/GOFMAN/koppelius.txt> [8.5.2013]

2. *Флобер Г.* Госпожа Бовари / Пер. с фр. Н.Любимова. М.: Художественная литература, 1981 // <http://lib.ru/INPROZ/FLOBER/bovary.txt> [10.5.2013]

3. *Adorno W.Th.* Quasi una fantasia: écrits musicaux II. Paris: Gallimard, 1982.

4. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* compiled and edited by Arbie Orenstein. New York: Columbia University Press, 1990.

5. *Breant P.G.* Le Fantastique comme attirance // *Musical: revue du théâtre musical de Paris Chatelet*. Ravel. №4 — juin 1987 — 90F/ Parution, Paris.

6. *Goubault Ch.* Maurice Ravel: le jardin féérique. Paris: Minerve, 2004.

7. *Helbing V.* Spiral and Self-Destruction in Ravel's La Valse // *Unmasking Ravel: new perspectives on the music* edited by Peter Kaminsky. University of Rochester Press, 2011.

8. *Helleu C.* Le Boléro // *Musical: revue du théâtre musical de Paris Chatelet*. Ravel. №4 — juin 1987 — 90F/ Parution, Paris.

9. *Huebner S.* Ravel's perfection // *Ravel Studies* edited by Deborah Mawer. Cambridge University Press, 2010.

10. *Lambert L.C.* Music Ho! New York: Charles Scribner's Sons, 1934.

11. *Larner G.* Maurice Ravel. London: Phaidon, 1996.

12. *Lévi-Strauss C.* Mythologiques. L'Homme nu. Librairie Plon, 1971.

13. *Mawer D.* Ballet and the apotheosis of the dance // *The Cambridge Companion to Ravel* edited by Deborah Mawer. Cambridge University Press, 2000.

14. *Mawer D.* Musical objects and machines // *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press, 2000.

15. *Mawer D.* Balanchine's La Valse: Meanings and Implications for Ravel Studies // *The Opera Quarterly*, Volume 22, Number 1, Winter 2006.

16. *Nichols R.* Ravel. Yale University Press, New Haven; London, 2011.

17. *Orenstein A.* Ravel, man and musician. New York, Columbia University Press, 1975.

References

1. Hoffmann E.T.A. Der Sandmann. M., 1991// <http://www.lib.ru/GOFMAN/koppelius.txt> [8.5.2013].

2. Flaubert G. Madame Bovary. Hudozhestvennaja literatura. M., 1981// <http://lib.ru/INPROZ/FLOBER/bovary.txt> [10.5.2013].

3. *Adorno W.Th.* Quasi una fantasia: écrits musicaux II. Paris: Gallimard, 1982.

4. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* compiled and edited by Arbie Orenstein. New York: Columbia University Press, 1990.

5. *Breant P.G.* Le Fantastique comme attirance // Musical: revue du théâtre musical de Paris Chatelet. Ravel. №4 — juin 1987 — 90F/ Parution, Paris.

6. *Goubault Ch.* Maurice Ravel: le jardin féerique. Paris: Minerve, 2004.

7. *Helbing V.* Spiral and Self-Destruction in Ravel's La Valse // *Unmasking Ravel: new perspectives on the music* edited by Peter Kaminsky. University of Rochester Press, 2011.

8. *Helleu C.* Le Boléro // Musical: revue du théâtre musical de Paris Chatelet. Ravel. №4 — juin 1987 — 90F/ Parution, Paris.

9. *Huebner S.* Ravel's perfection // *Ravel Studies* edited by Deborah Mawer. Cambridge University Press, 2010.

10. *Lambert L.C.* Music Ho! New York: Charles Scribner's Sons, 1934.

11. *Larner G.* Maurice Ravel. London: Phaidon, 1996.

12. *Lévi-Strauss C.* Mythologiques. L'Homme nu. Librairie Plon, 1971.

13. *Mawer D.* Ballet and the apotheosis of the dance // *The Cambridge Companion to Ravel* edited by Deborah Mawer. Cambridge University Press, 2000.

14. *Mawer D.* Musical objects and machines // *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press, 2000.

15. *Mawer D.* Balanchine's La Valse: Meanings and Implications for Ravel Studies // *The Opera Quarterly*, Volume 22, Number 1, Winter 2006.

16. *Nichols R.* Ravel. Yale University Press, New Haven; London, 2011.

17. *Orenstein A.* Ravel, man and musician. New York, Columbia University Press, 1975.

Данные об авторе:

Захарбекова Ирина Сергеевна — аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных. E-mail: sortileges@yandex.ru.

Data about the author:

Zakharbekova I. — Postgraduate student, Gnessin Russian academy of music. E-mail: sortileges@yandex.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 6. 09.13. Формат 60х90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 11,25. Заказ №
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ППП «Типография “Наука”»
121099 Москва, Шубинский пер., 6