

РОССИЙСКИЙ  
ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА-  
ГИТИС

3/2019

ТЕАТР  
THEATRE  
ЖИВОПИСЬ  
FINE ARTS  
КИНО  
CINEMA  
МУЗЫКА  
MUSIC

ГИТИС

Москва

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.

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям: «Театральное искусство», «Музыкальное искусство», «Кино-, теле- и другие экранные искусства», «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура», «Хореографическое искусство», «Теория и история искусства».

ISSN (Online): 2588-0144  
ISSN (Print): 1998-8745

© Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2019

**НА ОБЛОЖКЕ:** первая страница – Кирилл Корнейчук, Илья Никулин, последняя страница – Филипп Гуревич, Иван Борисов, Наталия Сапожникова в спектакле «Замок. Кафка» выпускников мастерской Олега Кудряшова. Режиссер – Дмитрий Лимбос.  
Фото – Александр Россоловский.

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

А. Н. Зорин,  
профессор, доктор  
филологических наук

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

**ПРЕДСЕДАТЕЛЬ**

Г. А. Заславский, ректор,  
кандидат филологических  
наук

К. Л. Мелик-Пашаева,  
профессор, кандидат  
искусствоведения

Ю. Л. Альшиц, профессор  
PhD (Германия), кандидат  
искусствоведения

А. В. Бартошевич, профессор,  
доктор искусствоведения  
С. М. Бархин, академик  
(НИИ теории и истории  
изобразительных  
искусств РАХ)

Д. А. Бертман, профессор,  
народный артист России

**В. В. Ванслов**, профессор  
(НИИ теории  
и истории изобразительных  
искусств РАХ), доктор  
искусствоведения

Т. Н. Ветрова, доктор  
искусствоведения  
(ВГИК им. С. А. Герасимова)  
И. Н. Гращенкова, доктор  
искусствоведения  
Г. Ч. Гусейнов, профессор  
(МГУ имени М. В. Ломоносова),  
доктор филологических наук  
В. Н. Дмитриевский,  
доктор искусствоведения  
С. В. Женовач, профессор,  
заслуженный деятель  
искусств России  
В. В. Иванов, доктор  
искусствоведения (ГИИ)  
О. В. Калугина, доцент  
(НИИ теории  
и истории изобразительных  
искусств РАХ),  
доктор искусствоведения  
Р. Г. Косачева, профессор,  
доктор искусствоведения  
Н. И. Кузнецов, профессор  
(Московская государственная  
консерватория  
им. П. И. Чайковского),  
доктор искусствоведения  
Е. М. Левашёв, профессор  
(ГИИ), доктор  
искусствоведения  
Л. И. Лифшиц, доктор  
искусствоведения (ГИИ)  
М. Г. Литаврина, профессор,  
доктор искусствоведения

Ю. М. Орлов, профессор,  
доктор искусствоведения  
Т. В. Портнова, профессор  
(Международная Европейская  
академия (Лондон),  
доктор искусствоведения  
К. Э. Разлогов, профессор  
(ВГИК им. С. А. Герасимова),  
доктор искусствоведения  
Елена Ранди, профессор, PhD  
(Падуанский университет,  
Италия)  
Е. В. Сальникова, доктор  
культурологии (ГИИ)  
В. Ю. Силюнас, профессор,  
доктор искусствоведения  
В. Н. Ткачёв, профессор  
(Московский государственный  
академический  
художественный институт  
им. В. И. Сурикова при РАХ),  
доктор архитектуры  
Д. В. Трубочкин, профессор,  
доктор искусствоведения  
Е. Г. Хайченко, профессор,  
доктор искусствоведения  
Н. М. Цискаридзе, профессор  
(Академия русского балета  
им. А. Я. Вагановой),  
народный артист России  
Н. А. Шалимова, профессор,  
доктор искусствоведения  
А. Л. Ястребов, профессор,  
доктор филологических наук

**EDITOR-IN-CHIEF**

Artem Zorin,  
*Dr. habil. in Philology,  
Professor*

Irina Grashchenkova,  
*Dr. habil. in Arts*  
Hasan Huseynov, *Professor*  
(*Lomonosov Moscow State  
University*), *Dr. habil.  
in Philology*

Tatiana Portnova, *Professor*  
(*RANS, International  
European Academy*  
(*London*)),  
*Dr. habil. in Arts*  
Kirill Razlogov, *Professor*  
(*Russian State University  
of Cinematography named after  
S. Gerasimov*),

**EDITORIAL BOARD**

**CHAIRMAN**

Grigoriy Zaslavsky, *Rektor,  
PhD (Philology)*

Vitaly Dmitrievsky,  
*Dr. habil. in Arts*  
Sergey Zhenovach, *Professor,  
Honored Artist of the Russian  
Federation*  
Vladislav Ivanov, *Dr. habil.  
in Arts (State Institute for Art  
Studies)*

*Dr. habil. in Arts*  
Elena Randi, *Professor*  
(*University of Padua, Italy*),  
*PhD*  
Ekaterina Salnikova, *Dr. habil.  
in Cultural Studies (State  
Institute for Art Studies)*

Karina Melik-Pashayeva,  
*Professor, PhD in Arts*  
Yury Alshits, *Professor,  
PhD in Arts, PhD (Germany)*  
Alexey Bartoshevich, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*

Olga Kalugina, *Associate  
Professor (Research Institute  
of Fine Arts Theory and  
History)*, *Dr. habil. in Arts*  
Rimma Kosmacheva, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*

*Dr. habil. in Arts*  
Vidmantas Silyunas, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*  
Valentin Tkachev, *Professor*  
(*Moscow State Academic Art  
Institute n.a. V. I. Surikov*),  
*Dr. habil. in Architecture*  
Dmitry Trubochkin, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*

Sergey Barkhin, *Academician*  
(*Research Institute of Fine  
Arts' Theory and History*)  
Dmitry Bertman, *Professor,  
People's Artist of Russia*  
[Victor Vanslov] *Professor*  
(*Research Institute of Fine  
Arts' Theory and History*),  
*Dr. habil. in Art History*  
Tatyana Vetrova,  
*Dr. habil. in Arts (Russian  
State University of  
Cinematography named after  
S. Gerasimov)*

Nikolai Kuznetsov, *Professor*  
(*Moscow P. I. Tchaikovsky  
Conservatory*),  
*Dr. habil. in Arts*  
Evgeny Levashev, *Professor*  
(*State Institute for Art  
Studies*), *Dr. habil. in Arts*  
Lev Lifshits, *Dr. habil. in Arts*  
(*State Institute for Art  
Studies*)  
Marina Litavrina, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*  
Yuri Orlov, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*

*Dr. habil. in Architecture*  
Elena Khaichenko, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*  
Nikolai Tsiskaridze, *Professor*  
(*Vaganova Ballet Academy*),  
*People's Artist of Russia*  
Nina Shalimova, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*  
Andrey Yastrebov, *Professor,  
Dr. habil. in Philology*

**ИСКУССТВО.  
ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ**

- 8 *М. Е. Швыдкой*  
**ГОЛОС «МОЛЧАЩЕГО БОЛЬШИНСТВА»**
- 14 *М. С. Берлова*  
**ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР И ЗРЕЛИЩА  
КОРОЛЕВЫ КРИСТИНЫ**
- 30 *К. И. Плотников*  
**ПИСЬМО СВЕТОМ.  
ФЕРДИНАНД БОЛЬ И ДЭН ФЛАВИН**
- 38 *А. С. Панова*  
**ВОПРОСЫ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО  
МИНИМАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ  
ВЛАДИМИРА МАРТЫНОВА**
- 53 *А. В. Володина*  
**РУССКО-ЭСТОНСКИЕ ОТНОШЕНИЯ  
В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ ЭСТОНИИ**

**НА ЭКРАНАХ МИРА**

- 71 *Н. С. Рябчикова*  
**МЕЖРАБПОМФИЛЬМ  
МЕЖДУ ЭКСПЕРИМЕНТОМ И ЦЕНЗУРОЙ:  
ДЕЛО «СТЕКЛЯННОГО ГЛАЗА»**
- 91 *А. В. Рябоконт*  
**ОБРАЗ ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА  
В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ РОМАНА  
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»  
НА ПОСТСОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ**
- 102 *Н. Г. Кривуля*  
**ПРОБЛЕМЫ И СТРАТЕГИИ КОПРОДУКЦИИ  
РОССИЙСКИХ И ЗАПАДНЫХ  
АНИМАЦИОННЫХ КОМПАНИЙ**

## **ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

122 *С. В. Кекова, А. И. Панкова*

**«MASS» ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА:  
ОТ КАТОЛИЧЕСКОЙ МЕССЫ  
К ТЕАТРАЛЬНОМУ ДЕЙСТВУ**

134 *М. Ю. Виноградов*

**ПРИНЦИПЫ РЕЖИССЕРСКОЙ РАБОТЫ  
ВАЛЬТЕРА ФЕЛЬЗЕНШТЕЙНА  
С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ  
ОПЕРНОГО ТЕАТРА**

148 *В. П. Морозов*

**ОБЪЕКТИВНЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ  
ЭСТЕТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ  
ХОРОВОГО ПЕНИЯ**

## **ШКОЛА СЦЕНЫ**

164 *Е. В. Двизова*

**МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД  
К ВОСПИТАНИЮ ДИКЦИИ АКТЕРА**

## **IN MEMORIAM**

185 *А. Г. Колесников*

**ЕГО ПРИМЕР – ДРУГИМ НАУКА. ПАМЯТИ  
ВИКТОРА ВЛАДИМИРОВИЧА ВАНСЛОВА  
(1923–2019)**

**ART. MOTION IN TIME**8 *Mikhail Shvydkoy***SILENT MAJORITY'S  
VOICE**14 *Maria Berlova***COURT THEATRE AND SPECTACLES  
OF QUEEN CHRISTINA**30 *Konstantin Plotnikov***LIGHTS WRITINGS.  
FERDINAND BOL AND DAN FLAVIN**38 *Anna Panova***QUESTIONS  
OF CONCEPTUAL MINIMALISM  
IN THE WORK  
OF VLADIMIR MARTYNOV**53 *Anastasia Volodina***RUSSIAN-ESTONIAN RELATIONS  
IN THE MODERN  
ESTONIAN THEATRE****ON SCREENS OF THE WORLD**71 *Natalie Ryabchikova***MEZHRABPOMFILM BETWEEN EXPERIMENT  
AND CENSORSHIP: THE CASE  
OF "THE GLASS EYE"**91 *Anastasia Ryabokon***THE IMAGE OF IPPOLIT TERENTIEV  
IN THE INTERPRETATIONS  
OF THE F. DOSTOEVSKY'S NOVEL  
«THE IDIOT» IN THE POST-SOVIET CINEMA**102 *Natalia Krivulya***THE PROBLEMS AND STRATEGIES  
OF CO-PRODUCTION OF RUSSIAN  
AND WESTERN ANIMATION COMPANIES**

## VOCAL PARALLELS

122 *Svetlana Kekova, Alyona Pankova*

«MASS» BY LEONARD BERNSTEIN:  
FROM CATHOLIC MASS  
TO A THEATRICAL PLAY

134 *Michail Vinogradov*

THE PRINCIPLES  
OF WALTER FELSENSTEIN'S DIRECTING  
WORK WITH THE CHORUS ENSEMBLE  
OF THE OPERA THEATRE

148 *Vladimir Morozov*

OBJECTIVE MEASURES  
OF AESTHETIC PROPERTIES  
OF CHORAL SINGING

## THE STAGE SCHOOL

164 *Elena Dvizova*

INTERDISCIPLINARY APPROACH  
TO THE ACTOR'S DICTION EDUCATION

## IN MEMORIAM

185 *Alexander Kolesnikov*

LET OTHERS LEARN FROM HIS EXAMPLE.  
IN MEMORY OF VICTOR VLADIMIROVICH  
VANTSLOV (1923–2019)

# ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ ART. MOTION IN TIME

М. Е. ШВЫДКОЙ

Российский институт  
театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия

MIKHAIL SHVYDKOY

Russian Institute  
of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia

## ГОЛОС «МОЛЧАЩЕГО БОЛЬШИНСТВА»

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творчеству выдающегося американского драматурга Нила Саймона (1927–2018). На фоне основных этапов его творчества анализируются главные составляющие его феноменального успеха на Бродвее, ведь еще при жизни автора, в 1983 г., его именем был назван один из нью-йоркских театров. Высочайшее искусство драматурга Саймона оказалось востребовано и в классических бродвейских жанрах, и в некоммерческих американских постановках режиссеров-нонконформистов, а его пьеса «Билокси-блюз» даже стала одним из символов перестроечного студийного театрального движения в СССР, став пьесой – талисманом театра Олега Табакова. Саймон сочетал в своем творчестве идеальное знание законов драматургии и социальной реальности, отображая в пьесах уникальную языковую природу и мировоззрение практически всех общественных слоев и социальных групп. Это делает феномен пьес Саймона особенно востребованным в связи с широким интересом к ценностному миру и политической позиции так называемого «молчащего большинства», консервативного электората, определяющего сегодня мировую повестку дня в демократическом обществе.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Нил Саймон, драматургия, комедия, театр США, Бродвей.

## SILENT MAJORITY'S VOICE

### ABSTRACT

The article deals with the works of the outstanding American playwright Neil Simon (1927–2018). Based on the main stages of his works, the main components of his phenomenal Broadway success are analyzed. In 1983 one of the New York's theaters was named after him, still working and writing. The highest Simon's playwriting professionalism turned out to be demanded both in the classic Broadway genres and in non-commercial American productions of non-conformist directors. His play «Biloxi Blues» even became one of the symbols of the perestroika studio theater's movement in the USSR, becoming the mascot play of the Oleg Tabakov Theater. Simon combined in his work an ideal knowing of drama laws and social reality. In his plays he depicted the unique linguistic nature and understanding of almost all social strata and groups. This makes the phenomenon of Simon's plays especially demanded due to the wide interest to the world of values and the political position of the so-called «silent majority», a conservative electorate that defines today's world agenda in a democratic society.

**KEYWORDS:** Neil Simon, drama, comedy, USA theatre, Broadway.



«Нил Саймон, чье имя на протяжении десятилетий было синонимом бродвейской комедиографии и коммерческого успеха в театре, <...> умер в воскресенье в Манхеттене. Ему был 91 год», – так начинался некролог в память о знаменитом американском драматурге в «Нью-Йорк таймс» 26 августа 2018 г. [1]. Его автору, ведущему театральному обозревателю газеты Чарльзу Ишервуду вторили практически все коллеги по критическому цеху. И не только потому, что *mortuo non maledicendum* – «об умерших не злословить». Это были искренние слова об ушедшем драматурге, сценаристе, прозаике, который почти 70 лет заставлял американцев смеяться и плакать. Чаще всего, плакать от смеха. Вовсе неслучайно, еще при жизни Нила Саймона, Уолтер Керр, известный литератор и кинематографист, во второй половине XX в. получивший к тому же известность как искушенный театральный исследователь, написал, несколько не лукавя: «Саймон, и это безусловный факт, является одним из лучших комедиографов в истории американской литературы» [2, р. 144].

И все это было чистой правдой. В истории Бродвея не было ни одного драматурга, чьи четыре пьесы одновременно шли бы здесь в одном сезоне. Только Нила Саймона. В 1966 году его имя присутствует на афишах сразу четырех бродвейских постановок – «Босиком по парку», стартовавшая в 1963 г., «Странная пара», удостоенная премии «Тони» в 1965-м, «Девушка, усыпанная звездами» и «Милая Чарити», мюзикл Сола Коулмэна, оригинальное либретто которого написал Нил Саймон, на основе фильма Федерико Феллини «Ночи Кабирии», – все они выдержали не один сезон. Премьера «Милой Чарити» состоялась 29 января 1966 г. в Театре Палас, ее режиссером и хореографом был Боб Фосс. Спектакль сразу выдвинули на 12 номинаций премии «Тони», а в 1969 г. Боб Фосс дебютирует в кинематографе с этим мюзиклом, пригласив на главную роль Ширли Маклейн.

Нил Саймон – единственный из драматургов, в честь которого еще при его жизни был назван один из бродвейских театров на 52-й улице, это произошло в 1983 г., когда ему было всего 56 лет.

Замечу, что такой же чести был удостоен Джастин Брукс Аткинсон, блестящий, широко эрудированный журналист, в послевоенные годы – театральный критик «Нью-Йорк таймс», проработавший в редакции этой газеты с 1922 по 1960 гг. Театр на 47-й улице был назван его именем, сразу после его ухода из газеты. В своей книге «Бродвей», вышедшей в 1970-м, он воздает должное Нилу Саймону, который к этому времени стал одним из главных бродвейских авторов, – мимо творчества этого драматурга не может пройти никто, кто когда бы то ни было будет писать о нью-йоркской сцене.

Дебютировав в 1961 г. на Бродвее пьесой «Приди и протруби в свой рог», которую Нил Саймон написал в соавторстве со старшим братом Дэнни (по счастливому совпадению ее поставили в Театре Брукса Аткинсона, где она прошла почти 700 раз), писатель не покидал бродвейскую сцену до конца своих дней. После успеха спектакля «Босиком по парку», где героя сыграл Роберт Редфорд (его партнершей в фильме, поставленном в 1967 г. по этой пьесе, была Джейн Фонда), Нил Саймон мог уверенно сказать: «Театр открылся мне, и я открылся театру». Он никогда не был ни узником, ни заложником Бродвея, он был одним из лучших, а может быть и лучшим его автором.

Он стал им в 1960-е гг. XX в., когда для бунтующей молодежи, которая в это время появилась в американской художественной жизни, Бродвей был символом сверхбуржуазности, которую они хотели разрушить. Они выступали против американской агрессии во Вьетнаме, проводили акции в поддержку гражданского и расового равенства, они увлекались идеями Че Гевары, Льва Троцкого и одновременно исповедовали дзэн-буддизм. Их духовными наставниками были философы «франкфуртской школы», бежавшие от нацизма в США, бичующие пороки империализма, прежде всего Герберт Маркузе, поэты-битники – Уильям Берроуз, Джек Керуак, Аллен Гинзберг, теоретик и практик «наркотического выпадения» Тимоти Лири... Они были искренни в своем желании «взорвать этот буржуазный мир» или сбежать из него в мир «справедливости и свободной любви». В 60-е годы в глазах этого поколения прогрессивных американцев успех на Бродвее ставил под сомнение гражданскую ответственность и творческую состоятельность тех, кто его добился. Молодые художники поколения «офф-офф» вырывались за пределы признанных центров искусства, разрушая представления о том, где можно заниматься творчеством. Во второй половине 60-х гг. они были уверены, что им можно заниматься где угодно, только не на Бродвее, не в Голливуде – нигде, где искусство продается и покупается. Они занимались уличным театром и агитпропом, увлекались психологическими методиками, экспериментируя в гаражах и на чердаках, твердо уверенные, что искусство – это революция, способная изменить мир немедленно. Они были трогательны в своих романтических иллюзиях. Некоторые из них, как Джудит Мэлайна и Джулиан Бек, основатели Ливинг тиэтр, были верны им до конца дней. Большинство – вскоре после знаменитого Вудстокского фестиваля 1969 г. – начали коммерциализировать свои открытия, сделанные в «офф»- или «офф-офф»-пространстве, обживаясь, в том числе, и на Бродвее.

И вовсе неслучайно, что когда Джозеф Папп после длинной череды проб и мастер-классов решил реализовать в своем офф-бродвейском Паблик тиэтр идею композитора Марвина Хэмлиша и режиссера и хореографа Майкла Беннета и создать мюзикл под названием «Кордебалет», то кроме либреттистов Джеймса Кирквуда и Николаса Данте, сочинивших историю и диалоги, он приглашает Нила Саймона, к тому времени признанного бродвейского гуру. Саймон, что называется, «лечит сценарий», он выступает в качестве «литературного доктора». И его участие в этой работе, о которой знают только профессионалы, оказывается бесценным при переносе «Кордебалета» из Паблик тиэтр на Бродвей. Не умаляя ничьих заслуг, об участии Нила Саймона в этой работе не стоит забывать – «Кордебалет» шел в Шуберт тиэтр с 25 июля 1975 г. по 28 апреля 1990-го, выдержав 6137 представлений. Он «вылечил» не одну пьесу, и не один киносценарий. Не только потому, что был блестящим профессионалом. На свой манер он остро чувствовал время, боли и проблемы своих соотечественников, в том числе и тех молодых людей, которые из хиппи 1960-х превратились в добропорядочных американских граждан.

Нил Саймон знал, чего ожидает бродвейская публика, и старался не обмануть ее ожиданий. И в этом, пожалуй, нет ничего зазорного. В Нью-Йорк ежегодно приезжает около 50 млн туристов. Большинство

из них – американцы из разных штатов страны. И почти все они считают неизменным пунктом своей туристической программы посещение Бродвея, без этого пребывание в Нью-Йорке им кажется далеко не полным. Они представляют «средний класс», который и составляет основу американской нации. Очевидно, что границы этого понятия весьма широки, но Саймон хорошо знает жизнь квалифицированных рабочих и мелких буржуа, адвокатов и врачей, студентов и начинающих банковских служащих, университетских профессоров и обитателей Голливуда. Прежде всего – жителей Нью-Йорка, огромного мегаполиса, с особой урбанистической лирикой и неповторимым чувством юмора, который неподражаемо интернационален, как в любом городе, где сплетается многоязыкая толпа. Именно поэтому Джон Лар, автор ряда книг об американских и британских драматургах, начинавший на излете «бурных 60-х», напишет, что главной темой Саймона были рассказы о жизни «молчащего большинства» [3, р. 5]. О том мире, в котором драматург жил всю свою жизнь. Он умел рассказать об этих людях, романтизируя их повседневность, наполняя лиризмом их будни. Не иронизируя над их обыденностью, но облагораживая ее тем юмором, без которого невозможно прожить. Тем юмором, который не только примиряет с невзгодами, но и заглушает страх смерти. Он любил своих героев, посмеиваясь над ними и самим собой. И они возвращали ему эту любовь сполна.

Нил Саймон родился в Бронксе 4 июля 1927 г. в семье мелкого торговца одеждой. В нью-йоркском жаргоне есть выразительное слово «шмотес», сохранившееся до сих пор, перекочевавшее в американский сленг из идиш. Вот этим делом, торговлей «шмотками», и занимался его отец, бесконечно ругающийся со своей женой Ливи, матерью Нила и Дэнни, швыряющийся посудой, хлопающий дверьми, то уходящий из дома, то возвращающийся к семье. Их ругань была виртуозна, как потом будут виртуозны диалоги между мужчинами и женщинами в пьесах Нила Саймона. Время «Великой депрессии» не способствовало благостному настроению, тем более в Бронксе, где граница между бедностью и нищетой была весьма условной. Так же, как между трагедией и фарсом, – гротеск повседневной жизни, когда любая мелочь становится поводом то для слез, то для смеха. Саймону не надо было ничего выдумывать, когда он писал: «Как печальна и как смешна жизнь». Он знал изнанку человеческого бытия, – чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать «Памяти Брайтон-бич», «Билокси-блюз» или «Затерянные в Йонкерсе», полубиографические пьесы, хранящие живую ткань его отрочества и юности. Но он знал, что с помощью смеха можно преодолеть боль и унижения, которыми полна жизнь.

Нил любил смеяться, причем так громко, что в школьные годы его вытаскивали из кинотеатров, где он смотрел фильмы с участием Чарли Чаплина, Бастера Китона и братьев Маркс. Он научился сдерживать свой восторг, когда в студенческие годы штудировал сочинения Марка Твена, Роберта Бенчли, Джорджа Кауфмана, Сиднея Перельмана – выдающихся американских юмористов. Но довольно скоро ему не надо будет прятать свое умение смеяться и смешить. Отслужив в американских ВВС, он в начале 1950-х гг. попадает в нью-йоркскую контору «Уорнер Бразерс», где начинает писать для радио и телевидения. И вскоре становится членом команды авторов

«Вашего лучшего шоу», пожалуй, самой популярной телевизионной юмористической программы в США. Ее продюсером и режиссером был Макс Либман, которого называли «Зигфелдом телевидения» (Флоренц Зигфелд, американский конферансье, ставший гениальным продюсером, придумал серию шоу «Безумства Зигфелда», которые шли на Бродвее с 1907 по 1931 г. – М. Ш.). Макс Либман был выдающимся импровизатором – и он умел создать свободную и непринужденную атмосферу коллективного творчества. Вместе с Сидом Кайзером они собрали компанию веселых ребят, у каждого из которых впереди был свой звездный путь. Над скетчами к «Вашему лучшему шоу» кроме Нила Саймона работали Мел Брукс, Вуди Аллен, Карл Райнер, Хови Моррис, Селма Даймонд. И что самое удивительное, это совместное творчество было им всем в радость. Во всяком случае, именно так об этом времени будет вспоминать Саймон, когда станет знаменитым писателем.

На телевидении он стал профессионалом сюжетостроения, мастером тонкого и точного диалога, виртуозом репризы, остро чувствующим не только написанное, но и звучащее слово. Он сочинял фарсы и романтические комедии, либретто к мюзиклам и трагикомедии – и почти каждое из его сочинений может быть использовано в качестве пособия для начинающих драматургов. Он не боится драматургического многоголосья, как демиург справляясь со своими героями, чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать комедию «Женщины Джейка». Но он никогда не подавляет творческую самостоятельность актеров. Он пишет пьесы для сцены, создавая характеры, которые получают свободу импровизировать в рамках сочиненного текста. Именно поэтому его так любят актеры во всех странах мира, где по сей день идут его пьесы.

Понимал ли сам Нил Саймон масштаб своего таланта? Хватило ли ему самоиронии, чтобы определить свое место в истории американской драматургии? Не берусь с большой долей определенности ответить на эти вопросы. В советском и российском театроведении у Саймона была репутация первоклассного второсортного писателя, несопоставимого по своему значению в американской культуре ни с Юджином О'Нилом, ни с его старшими современниками – Теннесси Уильямсом, Артуром Миллером, или его ровесником – Эдвардом Олби. В глазах «университетских умов» в США и в других европейских странах он был слишком коммерчески успешным для того, чтобы считаться великим. В этом смысле Саймона не спасло даже обращение к творчеству А. П. Чехова, чьи рассказы легли в основу либретто мюзикла «Хороший доктор».

В пьесе «Званный ужин» есть весьма примечательный диалог. Один из героев, Клод, антиквар-букинист, который занимается писательством, признается своей бывшей жене Мариет: «Нельзя научиться мыслить как Толстой. Толстым нужно родиться. Нельзя писать как Кафка. Нужно пережить его кошмары. <...> В моих книгах нет и намека на гениальность этих писателей. Но я <...> кое-чему научился...». На эту откровенность Мариет, тоже писатель, отвечает: «Меня читают такой, какая я есть, уже хорошо». Такой текст мог написать только по-настоящему умудренный человек, знающий толк в жизни и литературе.

Нил Саймон не был ни Юджином О'Нилом, ни Чеховым, ни Шекспиром. Он был самим собой. Писателем, любившим людей, о которых и для которых

писал. Писателем, который умел примирить с жизнью десятки миллионов зрителей. За один театральный вечер подарить им ощущение радости бытия. Кто скажет, что не в этом состоит высокая миссия театра?

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Isherwood C. Neil Simon, Broadway Master of Comedy is Dead at 91* // New York Times. 2018. 26 August. URL: <https://www.nytimes.com/2018/08/26/obituaries/neil-simon-dead.html>.
2. *Johnson R. K. Neil Simon*. Boston: Twayne Publishers, 1983.
3. *Koprince S. Understanding Neil Simon*. Columbia: University of South Carolina OPress, 2002. – 199 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Швыдкой Михаил Ефимович – доктор искусствоведения, профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: [zartheatr.gitis@mail.ru](mailto:zartheatr.gitis@mail.ru)  
ORCID: 0000-0002-5921-5212

Швыдкой М. Е. *Голос «молчащего большинства»* // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 8–13.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-8-13

#### REFERENCES

1. *Isherwood C. Neil Simon, Broadway Master of Comedy is Dead at 91*. In: New York Times. 2018. 26 August. Available from: <https://www.nytimes.com/2018/08/26/obituaries/neil-simon-dead.html>.
2. *Johnson R. K. Neil Simon*. Boston: Twayne Publishers, 1983.
3. *Koprince S. Understanding Neil Simon*. Columbia: University of South Carolina OPress, 2002, 199 p.

#### ABOUT THE AUTHOR

Mikhail Shvydkoy – *Dr. habil. in Arts, Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*.

E-mail: [zartheatr.gitis@mail.ru](mailto:zartheatr.gitis@mail.ru)  
ORCID: 0000-0002-5921-5212

Shvydkoy M. E. *Silent majority's voice*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 3, pp. 8–13.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-8-13

М. С. БЕРЛОВА

Государственный институт  
искусствознания (ГИИ),  
Москва, Россия

MARIA BERLOVA

State Institute for Art Studies (SIAS),  
Moscow, Russia

## ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР И ЗРЕЛИЩА КОРОЛЕВЫ КРИСТИНЫ

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена шведскому придворному театру и зрелищам периода правления королевы Кристины (1632–1654). Для выявления театрального контекста эпохи автор прослеживает историю создания и театральную эстетику таких придворных зрелищ, как «упптог» и «вэрдскап». Центральной темой статьи являются придворные балеты, сформировавшиеся в Швеции под влиянием французской культуры, но получившие национальную окраску. Чтобы разобраться в особенностях шведских придворных балетов XVIII в., автор рассматривает не только их театральные составляющие, но также и социокультурную и политическую ситуацию в Швеции этого периода. Большое влияние на придворные балеты, служившие целям королевской репрезентации, оказала личность самой Кристины, значительно повлиявшей на культурное развитие Швеции, которая в XVII в. стала мощной европейской державой.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** королева Кристина, «упптог», «вэрдскап», придворные балеты, шведский театр XVII в., придворный театр.

## COURT THEATRE AND SPECTACLES OF QUEEN CHRISTINA

### ABSTRACT

The article focuses on the Swedish court theatre and spectacles during the reign of Queen Christina (1632–1654). To reveal the theatrical context of the period, the author explores the origins and the theatre aesthetics of court spectacles such as *upptåg* and *vårdskap*. Court Ballets feature as the article's main focus. Formed under the influence of the French culture, they acquired a national character in Sweden. To provide an understanding of the specifics of 17<sup>th</sup>-century Swedish court ballets, the author analyzes not only their theatrical components, but also the socio-cultural and political situation in Sweden of the period. The Queen, herself greatly influenced court ballets, which served the needs of royalist representation. On the whole, Christina significantly contributed to the cultural development of Sweden, which became a great European power in the 17<sup>th</sup> century.

**KEYWORDS:** Queen Christina, *upptåg*, *vårdskap*, ballets de cour, Swedish theatre of the 17<sup>th</sup> century, court theatre.

Яркой страницей в истории шведского театра XVII в. стали придворные балеты и зрелища королевы Кристины (1626–1689). Ее правление, продлившееся с 1632 по 1654 гг., пришлось на период Великодержавия Швеции, начавшийся с воцарения Густава II Адольфа, отца Кристины, в 1611 г. и закончившийся гибелью Карла XII в Северной войне в 1718 г.

Густаву II Адольфу удалось положить конец трем начатым и доставшимся ему по наследству от отца Карла IX войнам: с Данией, Россией и Польшей. В 1617 году был заключен мир с Россией<sup>1</sup>, по которому

1 Столбовский мирный договор между Россией и Швецией был заключен при посредничестве английского короля Якова I 27 февраля (9 марта) 1617 г. Границы, установленные этим миром, сохранялись до начала Северной войны (1700–1721).

она уступила Швеции Ингерманландию, а также Корельский уезд. Все побережье Финского залива таким образом стало шведским, и Россия оказалась полностью вытеснена с Балтийского моря.

В 1629 году Густав II Адольф решил вступить в войну, которая на тот момент уже десять лет шла в Германии, – впоследствии ее назовут Тридцатилетней войной (1618 – 1648). Когда в июне 1630 г. состоялось торжественное отбытие короля на войну, Кристине было всего четыре. Спустя два года, в 1632 г. Густав II Адольф погиб в битве при Лютцене. При несовершеннолетней королеве регентский совет под руководством Акселя Оксеншерны взял на себя управление государством. Регентское правление продлилось до 1644 г. – восемнадцатилетия Кристины.

Начало правления совершеннолетней королевы ознаменовалось заключением в 1648 г. Вестфальского мира, благоприятным для Швеции, так как она получила лютеранские земли в Пруссии, Померании и Мекленбурге. Все крупные реки Балтийского бассейна – Нева, Висла, Одер и Эльба – оказались под контролем военной монархии Швеции, а Балтийское море превратилось в «шведское озеро» [1, с. 6]. Новые плодородные земли, гавани, возможность взимать пошину – все это способствовало экономическому росту Швеции. Однако несмотря на благоприятный исход, война стоила стране дорого: погибли сотни тысяч шведских и финских солдат, и без того бедный народ обложили высокими налогами – повсеместно ощущалась атмосфера усталости от войны. Тем не менее после заключения мира с Данией в 1645 г. (война продлилась два года) и Вестфальского мира Швеция стала великой европейской державой, сильнейшей в Северной Европе [2, с. 105 – 118].

Густав II Адольф приказал дать дочери, которая обманула всеобщие ожидания тем, что родилась девочкой, а не мальчиком, чисто мужское воспитание, подобающее молодому принцу. В результате Кристина научилась скакать верхом, стрелять и фехтовать. Ее поведение, осанка и голос были мужскими; современники видели в ней скорее Марса, чем Венеру [1, с. 278]. Уже после своего отречения, живя в Риме и путешествуя по миру, бывшая королева имела обыкновение появляться в мужском костюме, со шпагой на бедре. Шведский историк Петер Энглунд отмечает, что театральность, любовь к драматическим сценам и ролевым играм были присущи натуре Кристины [3, с. 19], что, впрочем, отвечало духу эпохи барокко, когда весь мир представлялся сценой. Отсутствие внешнего изящества компенсировалось в королеве эстетическим вкусом, который Кристина довела едва ли не до полного



Портрет Кристины в молодости.  
Художник Якоб Генрих Эльбфас

совершенства. Среди ее увлечений были искусства, литература, алхимия, философия, теология. Кристина с ее многообразием интересов повлияла на то, что в Швеции начали появляться первые академии. Среди них были публичная академия, учрежденная Декартом в 1650 г., и академия по культивированию шведского языка, основанная в 1652 г. по образцу Французской академии, являвшейся детищем кардинала Ришелье.

Вероятно, толчком к культурному развитию Кристины, которое охватило двор и шведскую аристократию, стали богатые коллекции скульптур, картин, книг и драгоценностей, награбленные шведской армией во время Тридцатилетней войны и свезенные в королевский замок и храмы страны. Доставшееся от протестантов, единоверцев шведов, по всей вероятности, использовали в храмах по назначению, добро, награбленное у католиков, стало украшением королевского замка. Особенно значительным стало разграбление шведами Праги: в 1649 г. в распоряжение Кристины попала уникальная коллекция императора Рудольфа. Здесь стоит уточнить, что Прага времен Рудольфа II являлась резиденцией императора Священной Римской империи.

Из Парижа по приглашению Кристины в Стокгольм начали приезжать либертинцы, сторонники свободной, гедонистической морали в XVII в. И при дворе, и в Упсале собрались лучшие представители европейского гуманизма и знатоки античности, в первую очередь голландские, немецкие и французские: филологи Исаак Воссюс (знарок греческого языка), Фрейнхениус и латинист Николас Хейнсиус, ориенталисты Бошарт и Равиус, латинист Клод де Сомез (Сальмазий), музыкальный историк Мейбом, химик Шеффер, медик де Ритц и многие др. Среди множества французских ученых и деятелей искусства, приехавших в Стокгольм, был и философ Рене Декарт. Благодаря стараниям королевы Кристины Швеция в 1650-е гг. стала центром скандинавского гуманизма [1, с. 115].

До 1630 года в Швеции не было столицы: двор передвигался из одного замка в другой, и господствовало натуральное хозяйство. К 1600 году в Стокгольме проживало около десяти тысяч жителей. При Густаве II Адольфе и Кристине ситуация значительно изменилась. В 1634 году была проведена реформа, согласно которой Стокгольм был признан столицей; двор теперь располагался в замке Тре-Крунур. Ритм жизни города менялся: начали завозить товары из-за границы, появились иностранные предприятия. К середине XVII в. население возросло до сорока тысяч человек [4, с. 103].

Изменился и архитектурный облик Стокгольма. Во время правления Густава II Адольфа государственный совет – дворянство – получил право оказывать значительное влияние на решения правительства. Вынужденные теперь по долгу государственной службы присутствовать в столице дворяне, ранее жившие в загородных усадьбах, начали строить дворцы в Старом городе – Стокгольм превратился в настоящую столицу, под стать великодержавной Швеции.

После Тридцатилетней войны роскошная жизнь стала нормой у шведских дворян. Во время Германских походов они увидели, как живут немцы, и по возвращении домой стали вводить такие же обстановку и обычаи у себя. При этом надо отметить, что страна по-прежнему оставалась бедной.



Но двор и знать должны были демонстрировать свое могущество и величие перед иностранными послами, для чего устраивались роскошные празднества и увеселения. Потребовался и театр, отвечающий запросам королевской репрезентации.

Театрализованные увеселения известны в Швеции уже во время правления Эрика XIV, по случаю его коронации в 1561 г. Не только Эрик XIV, но и другие сыновья Густава Васы – все получившие ренессансное образование – содержали роскошные дворы и устраивали театрализованные зрелища.

Доходили до Северной Европы и отголоски великого театра Англии XVI в.: в конце столетия в Швецию приезжали английские бродячие труппы, которые давали представления на городских торговых площадях.

В XVII веке в Швеции был развит школьный театр, участники которого иногда играли спектакли при дворе. У Густава II Адольфа также была труппа немецких комедиантов, впоследствии перешедшая на службу к Кристине. Однако все это были лишь спорадические явления. Только во время правления Кристины, в 1630-х гг., благодаря политической и экономической ситуации в стране, а также иностранному культурному влиянию – следствию Тридцатилетней войны, придворный театр получил новые импульсы и прочно укоренился в жизни двора, обретя формы ренессансной и, главным образом, барочной культуры.

Обзор празднеств королевы Кристины стоит начать с ее коронации – грандиозного зрелища, которое состоялась осенью 1650 г., после того как правительница достигла физического совершеннолетия – 24 лет. К этому моменту наследником престола уже был провозглашен ее кузен, пфальцграф Карл Густав, и болезненный вопрос престолонаследия, усложненный тем, что королева, очевидно, не собиралась обременять себя узами брака, был закрыт. Программа коронации повторяла коронационные торжества Эрика XIV. Средневековая традиция нашла обрамление в мотивах, заимствованных из античного Рима, образ которого был знаком в Швеции благодаря европейской ренессансной культуре. Культурный обмен между континентом и северной страной был живой, во многом благодаря тому, что аристократы много путешествовали, получали образование за границей, и иностранцы посещали Швецию.

17 октября состоялся торжественный въезд Кристины в Стокгольм, который по форме напоминал триумфальные шествия римских воинов-победителей. Роскошные колесницы по случаю коронации были заказаны в Париже. Шествие, в состав которого входили отряды войск, драбанты, сотни рыцарей верхом и прекрасные лошади, которых всадники вели под уздцы, сопровождалось военной музыкой. В процессии участвовали и мулы, и верблюды – экзотический элемент должен был напоминать о военных трофеях римлян. По случаю въезда Кристины в городе были возведены три триумфальные арки. В отличие от настоящих, эти являлись театральными декорациями: они представляли собой деревянные конструкции и были расписаны под дорогостоящие материалы. Третья арка, принесенная в дар королеве государственным советом и возведенная на площади Нормальмсторг, создавалась по образцу триумфальной арки римского императора Константина Великого. Въезд королевы в Стокгольм был встречен

залпами военных кораблей и завершился банкетом и фейерверком. Через три дня состоялся акт коронации в главном соборе Стурчюркан. По этому случаю была построена еще одна триумфальная арка. Торжества завершились народными гуляньями: стокгольмскому люду были дарованы жаренные на вертелах быки, и пиво лилось ручьями из городских фонтанов [4, s. 112–114].

Увеселениями двора Кристины являлись охота, турниры, фейерверки, травля животных и многое другое. Во время штурма Праги в 1648 г. шведы взяли добычу – льва и подарили королеве. В 1650 году перед жилищем льва построили специальную арену с высокими стенами, на которой устраивалась травля животных. Лев стал символом великодержавной Швеции, а травля животных, как ни иронично это звучит, – излюбленным королевским развлечением. После того как богемский лев умер в 1663 г., Лейонкулан продолжил свою историю как первый стационарный театр Швеции, открывшийся в 1667 г.

Однако среди всех увеселений королевы Кристины нас будут интересовать те, которые приняли ярко выраженные театральные формы, а именно «упптог» (*upptåg*), «вэрдскап» (*värdskap*) и придворные балеты.

Шведский «упптог» (аналог нем. *Aufzug*) являл собой карнавальную процессию с участием персонажей в роскошных костюмах, представляющих аллегорические или мифологические фигуры, которые группировались на телегах, ехали верхом или шли пешком. В процессии также участвовали прекрасные лошади, редкие и экзотические животные. Показывались сценические механизмы, такие, как, например, «гора», которая могла открываться, и из нее появлялись актеры. Подобная процессия состоялась по случаю свадьбы Козимо I Тосканского и Элеоноры Толедской в 1539 г. в Пизе.

В Швеции «упптоги» всегда завершались театрализованными турнирами, иначе каруселями (французское слово быстро прижилось в шведском языке). В Европе с конца XV в. карусели пришли на смену турнирам, в которых рыцари с использованием настоящего, а не турнирного оружия сражались между собой. Теперь карусели стали украшением коронаций и королевских и аристократических свадеб. «Упптоги» сопровождались текстами, написанными в прозе или стихах, называемыми «картелями», авторами которых часто являлись прославленные поэты, как например Георг Шернъельм, признанный отцом шведской поэзии. Содержание картелей раздавалось зрителям в печатных программах, некоторые из которых дошли до наших дней. Перед состязанием рыцари, облаченные в специальные костюмы, зачитывали тексты, в которых представляли себя, свои цели и намерения и proudly оглашали свой призыв к состязанию. Они также воспевали в стихах королеву и придворных дам. Дальше происходило состязание с кольцами; победители получали призы. Самый первый «упптог» состоялся по случаю коронации Густава Адольфа в 1617 г., в нем готы состязались со шведами. Однако самыми роскошными «упптогами» были те четыре, что устроили по случаю коронации королевы Кристины.

В одном из них – «Упптоге амазонок», согласно напечатанной программе, принимало участие 35 групп, состоящих из сотни женщин и 20 мужчин. Основную группу составляли 60 воинственных и ненавидящих мужчин амазонок. Во главе них шла Фама, богиня молвы. В процессии ехали повозки с античными богами и аллегорическими фигурами. Среди них была

и целомудренная богиня охоты Диана – персонаж, который королева совсем недавно сама исполняла в придворном балете. Диана была окружена нимфами, охотниками, пастухами и всякого рода животными, среди которых можно было увидеть лесного оленя и двух медведей. За ними следовали другие амазонки, сопровождающие своих цариц, – Антиопу, Пентесилею и Фалестрию. Шествие завершали комические и гротескные персонажи, среди которых были одноглазый великан Полифем, пигмеи, человек с головой в руке, человек без головы, но с лицом на груди, подвыпивший Пан и многие другие.

Так, в духе культуры барокко, причудливо и изобретательно, чествовалась новая королева, которая, в первую очередь, была женщиной, не желавшей обременять себя узами брака, и образ амазонки ей, сильной и независимой, привыкшей с детства скакать верхом, был не чужд. В стихотворном посвящении Кристине, предваряющем состязание, воспевалась власть женщин, но и звучало предупреждение о злоупотреблении этой властью, пелась также хвала любви. Устами муз королева провозглашалась их десятой сестрой, которой в будущем была уготовлена роль Аполлона. Стоит заметить, что этот «упптог» можно рассматривать как прообраз дамского варианта карусели, который войдет к концу XVII в. в моду в Европе [4, с. 118–119].

Другим популярным увеселением при дворе Кристины были «вэрдскапы». Аналоги немецкого *Wirtschaft* и французского *hôtellerie* (что переводится как «трактир»), они являли собой маскарады, участники которых представляли хозяев и их гостей. Придворные поэты нередко высмеивали их или, наоборот, воспевали в стихах. Подобные зрелища были популярны в XVII в. в Германии, но ведут они, по всей вероятности, свою историю из Франции, где начиная с 1610 г., когда появляется первая часть «Астреи» Оноре д'Юрфе<sup>2</sup>, последовал настоящий бум пасторали. Образы пастухов и Аркадии, побег от праздности и суеты



Кристина в роли богини Дианы.  
Художник Пьер Синьяк

<sup>2</sup> В своем романе Оноре д'Юрфе переместил Аркадию на берега реки Линьон и насытил роман намеками на известных современников; получилось что-то вроде рыцарской эпопеи в сатирическом преломлении. Действующими лицами являлись боги, нимфы, друиды, феи, комедианты и др. За первой частью романа последовало еще три. См.: Булычева А. Сады Армиды. М., 2004. С. 83.

придворной жизни к первозданной природе связывают «вэрдскап» с пасторалью. В Швеции и Дании «вэрдскапы» появились одновременно – в середине XVII в. Самый старый «вэрдскап», известный в Швеции, состоялся на Крещение, в 1653 г. и назывался «Праздник богов». В нем Олимпийские боги, исполняемые шведскими аристократами, стали гостями пастухов и пастушек – королевы Кристины и ее придворных – в Аркадии, ставшей метафорой шведского двора. Сначала королева намеревалась исполнить роль Пана, но потом поменяла свое решение и выступила пастушкой Амарантой, что значит «бессмертная». Пастушка-королева и ее свита потчевала олимпийских богов, а пастухи, в свою очередь, ее воспевали.

Шведские аристократы получили превеликое удовольствие, исполняя роли пастухов и пастушек, танцы длились до семи часов утра. В конце Кристина стала снимать драгоценные камни со своего роскошного пастушьего платья, чтобы раздать их гостям в память о незабываемом вечере. Впоследствии был даже учрежден ордер Амаранты [5, s. 410–411].

Подобными зрелищами отрицалась тщетная роскошь двора, что было выражено даже в названии «вэрдскапа» – «Балет пустяков» (*Le ballet des fadaises*), устроенного 7 апреля 1653 г. Однако от роскоши отказывались на время, чтобы потом к ней вернуться, по-новому ей насладиться и переоценить. Пасторальные мотивы, которые также нашли отражение и в придворных балетах Кристины, по-новому подчеркивали достоинства дворян – через неприязнительную внешность начинало говорить само благородство души. Королева, как отмечалось, имевшая склонность к театральной игре и переодеванию, во время другого придворного маскарада в 1650 г. выступила в костюме голландской крестьянки, в то время как Карл Густав изображал испанца, а его брат герцог Адольф – голландского крестьянина; заезжего английского графа заставили играть шута [1, с. 120]. На Рождество 1651 г. в любительском придворном спектакле (неизвестно каком) в Упсале королева сыграла роль служанки, а профессор Упсальского университета Улоф Рудбек аккомпанировал ей на свирели [5, s. 396].

Мы подошли к кульминации придворных увеселений Кристины – придворным балетам. Жанр придворного балета (*ballet de cour*) зародился во Франции в конце XVI в., однако его предшественником можно считать итальянскую интермедию. Флорентийские интермедии в XVI в. игрались в антрактах комедий и являлись территорией «чистой театральности», самодовлеющей пластической и музыкальной выразительности, «сценичности как таковой». Постепенно они стали оттеснять на второй план комедии, формируясь в самостоятельный жанр, во многом предвосхитивший появление французских придворных балетов [6, с. 43].

Первым полноценным образцом жанра придворного балета принято считать «Комический балет королевы» (1581), показанный при дворе Генриха III, на свадьбе герцога де Жуайёза с сестрой королевы Маргаритой Лотарингской в Бургундском дворце Парижа. Балет, в основе которого лежал миф о волшебнице Цирцее, был поставлен итальянским скрипачом Бальтазарини де Бельджозо, переименованного в Бальтазара де Божуайё. При Людовике XIII, в то же время как придворные балеты появились в Швеции, зрелища получили развитие во Франции, сам король принимал в них участие. Апогея жанр достиг во время правления Людовика XIV,

начиная с 1643 г., когда он стал королем. Людовик XIV вплоть до 1670-х гг. сам регулярно исполнял ведущие партии в придворных балетах.

Придворные балеты складывались из многих слагаемых: музыка, пение, декламация, пантомима, танец, а также роскошные декорации и костюмы, включающие маски и символические атрибуты. Действие придворных балетов представлялось простым и схематичным и основывалось на мифологических сюжетах; иногда оно могло отсылать и к средневековым романам. Наряду с аллегорическими, мифологическими и историческими персонажами, в балетах участвовали и герои современности, как правило, лишенные индивидуальности и принадлежащие определенному сословию или профессии. Несмотря на то, что в сообществе авторов балетов первенство признавалось за поэтом, поэтическая составляющая не была первоочередной, балеты главным образом воздействовали на зрение и слух: после роскошных костюмов и сценографии главное место отводилось танцу и музыке.

Каждый балет был посвящен определенному событию придворной жизни, чествуя монарха и членов королевской семьи или прославляя военные победы и успехи во внешней политике. Таким образом выстраивалась тесная взаимосвязь мифологической основы придворных балетов и современности.

Публика располагалась с трех сторон сцены; для улучшения обзора места монархов напротив сцены возвышались над ее уровнем. Это было особенно важно, так как исполнялись фигурные танцы, в которых группы участников составляли геометрические рисунки в форме инициалов или геральдических символов. Лучше всего их было видно зрителям, располагавшимся на галереях. Однако, начиная с 1640-х гг., под влиянием итальянских технологий, сцена была поднята над уровнем пола, зрители с галерей переместились в зал. Это техническое новшество, а также меняющийся в сторону барокко характер придворных балетов повлияли на то, что фигурные танцы утратили актуальность и вышли из употребления.

До прихода в Швецию французский придворный балет трансформировался от «комического балета» до «балета в выходах», в которых текст по-прежнему пояснял действие. Подобные балеты имели следующую схему: выход музыкантов, выходы танцоров – набор не очень связанных между собой танцев, гран-балет, прославляющий монарха, и за ним следовал бал со светскими танцами.

В Англии подобного рода зрелища получили название «маски». Шведские придворные балеты имели пересечения с английскими зрелищами, о чем речь впереди, однако главным образцом для них послужили французские придворные балеты.

В 1636 году мать Кристины, королева Мария Элеонора, вдохновленная послом Ришелье, который, очевидно, поделился с ней новостями о последней французской моде и принципах воспитания аристократии, выписала для дочери и детей шведской знати из Франции учителя танцев Антуана де Болье. Он и стал хореографом всех придворных балетов Кристины. Через два года он поставил для своих учеников балет «Радость жизни беззаботных детей». Название и содержание балета не вполне соответствовали военному времени: то был побег от суровой реальности в область изобретательной, искрометной театральности. Среди исполнителей в балете принимали участие граф Магнус Делагарди, кузены Кристины пфальцграфы

Карл Густав и Адольф Юхан, среди зрителей присутствовала двенадцатилетняя Кристина.

Балет открывал *pas de six* кавалеров – придворный танец в честь королевы и знатных дам. Затем следовало *pas de deux* персонажей в коричневых масках с курительными трубками, выражавших чувства неразделенной любви. Сам Болье изображал игрока, то счастливого, то несчастного, в зависимости от выигрыша или проигрыша. Центральным стал танец под названием «Дама о двух лицах». Даму изображал мужчина в двойной маске. Исполняя роль двудушной дамы, он одной стороной поворачивался к мужу, другой – к возлюбленному. В спор за легкомысленную даму вступали шведский капитан и испанец; дело доходило до драки. Но являлся пьяный путешественник – Болье и советовал соперникам разделить красавицу на две половины так, чтобы «швед получил переднюю, а испанец – заднюю». Следовали выходы двух пастухов, двух охотников, трех сатиров, трех нимф и Меркурия, «наставлявшего смертных в искусстве любви». Зрелище завершалось гран-балетом и сопровождалось декламацией и речитативом; в отличие от французских образцов, словесный текст не предварял, а венчал номера. Балет шел в одной из зал замка без декораций и сценических эффектов. Исполняли его мужчины. Музыка была сборной, предположительно французской [7, с. 170].

Танцевальные номера пояснялись в печатных программах, часто на трех языках – французском, немецком и шведском. Благодаря этим сохранившимся программам, сегодня мы имеем представление о структуре и содержании шведских придворных балетов.

8 декабря 1643 г. на день рождения Кристины сыграли «Балет о фантазиях нынешнего времени», восхваляющий королеву и придворных дам. Политическая власть объединялась с добродетелью и красотой в лице королевы – мотив и других придворных балетов, который со временем начнет принимать все более помпезные, барочные формы, но пока развивался в русле веселой, беззаботной игры с участием не только античных богов и героев, но и персонажей-современников, представителей разных сословий и профессий.

Посланник приходит с вестью, что Королева Севера станет триумфатором и превзойдет всех королей, потому что ее красота и сила добродетелей объединяются с силой ее оружия. Трактирщик, танцующий с женой, батраком и служанкой, объясняет, что хотя победа дорого стоит, он тем не менее хочет, чтобы все напилось в день, когда принц завоюет любовь королевы. Повар говорит служанкам, что Амур часто в кухне берет огонь, чтобы им воспламенить их сердца. Нищие хотят в этот день со всеми веселиться и кланяться деньгами, чтобы было что трать. Торговцы обещают, что, когда Королева выйдет замуж, они продадут свои ленты, шелка и платья и затем сожгут свои

лавки, чтобы положить конец хлопотам. Непостоянный любовник с четырьмя нимфами удивляется, как можно мучить себя, связав обетом верности с другим. Воин говорит, что если Ожье Датчанин<sup>3</sup>, Роланд и другие станут биться, чтобы услышать лязг его меча, они не осмелятся на него взглянуть и тем более ему противостоять. Кавалеры говорят девицам, что если все они, обманутые любовью, хотят провести время в танце, то они должны

<sup>3</sup> По легенде Ожье Датчанин являлся основателем датского государства и воспринимался как историческое лицо и народный герой Дании.

меньше огорчать себя и их и совершать безрассудства. Боцманы поют красавицам. Уленшпигель объясняет, что все должны удивляться тем, кто проказничает и веселится. Победитель противостоит Александру и Цезарю. Вулкан и Циклопы обещают выковать королеве новую корону, чтобы она могла носить две. Последним Аполлон приносит королеве лавровый венок, символизирующий победу, которую заслужили ее королевские добродетели, и предсказывает ей много успешных битв и поражение врагов. Гран-балет восхваляет Кристину и день, когда она родилась [5, s. 420–421].

В причудливой мешанине действия, избыточности, характерной для барокко, тем не менее отчетливо звучало понимание добродетели. В этом балете она виделась как мудрость, храбрость, умеренность, честность – наследие Античности и христианских веры, надежды и любви [4, s. 110].

От непринужденных, легкомысленных балетов со временем перешли к политически актуальным и помпезным. 1 января 1645 г. состоялся балет «Весь мир восхищается». Балет был написан александрийским стихом, но либретто изложено прозой, по-шведски и по-французски. Когда открылась сцена, зрители увидели триумфальную арку с надписью на латыни в честь Кристины, а над аркой – портрет королевы с дистихом, тоже на латыни. Балет прославлял совершеннолетие шведской королевы и предвосхищал ее коронацию 1650 г. В традиции искусства барокко мир в этом балете виделся в пространстве мироздания, в котором объединялись все стихии, переплетались мифология, история и современность, и все подчинялось мировому, вселенскому торжеству – в честь прекрасной властительницы северной страны.

Согласно программе, первая часть представляет радость в небесах. Фама провозглашает, что так же, как раньше, Марс под именем Густава Адольфа правил Швецией, теперь Виртус под именем Кристины взошла на престол. Меркурий летит, чтобы объявить об этом. Юпитер повелевает Пруденции и Юстиции обучить Кристину искусству правления и стоять у ее трона. Героическая Доблесть, которая всегда следовала за Густавом Адольфом, решила также следовать за его дочерью, и такое же решение принимают Хронос, Марс, Беллона и Виктория. Вторая часть представляет ликование, происходящее на море. Театральные декорации представляли море со скалами и гору. Известный чудесными песнями Амфион в раковине, влекомой двумя дельфинами и сопровождаемый двумя сиренами, провозглашает восхождение Кристины на престол. Эол повелевает всем ветрам, чтобы, завидев флот шведской королевы, не устраивали шторма, а наоборот, успокаивали его. Четыре стороны света клянутся помогать Кристине открывать новые земли. Нептун верхом на ките повелевает Тритонам распространять хвалу Кристине, и Тритоны выходят из чрева кита и обещают повиноваться приказу. Третья часть изображает радость, которая происходит на земле. Разносчики новостей радуются восхождению Кристины на престол. Француз, окончивший школу фехтования, обещает ради королевы подвергнуть опасности свою жизнь; Англичанин, пришедший из кондитерской лавки, радуется новости больше, нежели если бы он получил в подарок баночку варенья, и предсказывает, что Кристина затмит Елизавету; Голландец, пришедший из пивной, хочет выпить за Кристину и выкурить трубку в ее честь. Пан приглашает пастухов и пастушек танцевать. Диана восхваляет Кристину, кроме всего прочего, за ее любовь к охоте и советует своим

нимфам, если они видят, как Кристина преследует зверя во время охоты, верить, что это сама Диана; и нимфы отвечают, что однажды на охоте видели молодую девушку, которую сначала приняли за Диану, но потом обнаружили, что она больше похожа на Беллону, и это была сама шведская королева. Затем появляется целая череда менее значительных персонажей, и заканчивается балет на политической ноте: четыре персонажа, у которых одна часть костюма шведская, другая французская, клянутся друг другу в верности – аллюзия на союз Швеции и Франции в Тридцатилетней войне. Гран-балет танцуется в честь шведского дворянства [5, с. 421–422].

Видас Силюнас на примере Испании XVII в. отмечает, что «для барочного куртуазного театра характерна предельная пластичность – все здесь обнаруживается, выводится наружу, нет ничего внутреннего, что не стало бы внешним, все открывается взору, дарует наслаждение глазам, все доступно созерцанию, и весь мир превращается в ярчайшее зрелище» [6, с. 313]. Подобное можно сказать и о шведских придворных балетах Кристины, невероятно пышных, зрелищных, динамичных. Однако они являли наслаждение не только зрению, но и слуху.

Авторство последних двух балетов неизвестно. Есть предположения, что их мог сочинить Георг Шернъельм, но оно никак не обосновано и представляется весьма сомнительным. Тем не менее великому поэту, впервые использовавшему в шведской поэзии такие классические размеры, как гекзаметр, сапфический, алкеический, александрийский стихи, было суждено стать автором трех придворных балетов эпохи Кристины: «Пленный Купидон» (1649), «Рождение мира» (1649), французский оригинал которого был сочинен Рене Декартом, и «Торжествующий Парнас» (1651).

О «Пленном Купидоне» стоит отметить, что Амур был излюбленным божеством придворных балетов во Франции. В «Балете Дурости дураков» (1605) повинным во всех глупостях и безумствах оказывается бог любви. В том же году был показан «Балет Купидона, распинаемого шестью женщинами и спасаемого шестью мужчинами». В нем звучали упреки Дидоны, Медеи, Фисбы, Клоринды, Пенелопы, Данаи, жалоба распятого Амура, и в финале действия разыгрывался его триумф. Вскоре явился и «Балет обезоруженного Амура» [8, с. 38].

В шведском придворном балете «Пленный Купидон», созданном по французским образцам, свободолюбивая прекрасная Диана, которую играла сама королева Кристина, кладет конец тирании Амура, не щадящего ничьих сердец. Диана с помощью Аполлона берет бога любви в плен, отнимает у него лук и стрелы и обрезает ему крылья. Амур сам воспламеняется от целомудренной красоты Дианы и просит у нее защиты от врагов, в ответ Диана дарит ему серебряный щит. Щит у Амура, на котором тот распорядился изобразить объект своей любви и написать «Дианин пленник», крадут сатиры. Амур окончательно сходит с ума от горя, но Венера спасает сына целительным средством, которое дает ей Асклепий. Паллада учит Амура добродетели. Вразумленный, он желает вечно воздавать хвалу Диане и распространять ее до небес, но Диана ставит условие – он должен любить ее на расстоянии и никогда более не посягать на ее свободу.

В «Балете о фантазиях нынешнего времени» и балете «Весь мир восхищается» звучал призыв выйти замуж и подарить стране наследника престола,



адресованный королеве. Вопрос о престолонаследии был насущным: проблема бурно обсуждалась на заседаниях риксдага в 1647 г. Но королева не торопилась связать себя узами брака. В 1649 году события приняли новый поворот, когда Кристина объявила своим наследником кузена Карла Густава, впоследствии ставшего Карлом X, и приняла окончательное решение замуж не выходить. Жизненный сюжет дал пищу для сюжетов придворных балетов, и «Пленный Амур» не был единственным на эту тему.

Примечательно, что в 1578 г. в Норидже впервые была сыграна пьеса Генри Голдингема, которую некоторые исследователи считают первой английской маской. В ней речи Меркурия и Купидона, обрамляющие основное действие пьесы, касались самого актуального вопроса того времени – переговоров о браке Елизаветы. В свою очередь, Купидон подтверждал право Елизаветы поступать в этих делах, как ей угодно. Другая маска Дж. Гескойна рассказывала о Забете, одной из любимых нимф Дианы, которая не вышла замуж почти 17 лет. Аллегория была прозрачнее некуда: «Забета» – это уменьшительная форма имени «Елизавета», «17» – число лет, которые она провела на троне [9]. Таким образом, жизненные и театральные реалии на тему замужества королевы переплетались и в елизаветинских масках.

Роскошный костюм Дианы, сплошь отделанный серебром, стоил шведской государственной казне больших денег – тысячи риксдалеров, в то время как вся постановка обошлась в сумму около 17 тысяч. Королеве-матери так понравился балет, что она подарила хореографу два поместья под Дроттнингхольмом, а автору Шернъельму – сумму в 1200 риксдалеров [10, s. 38].

Кристина решила пригласить в Швецию Рене Декарта. Тот, не долго думая, бросил свой уютный домик с садом в Северной Голландии и поспешил в Стокгольм, куда в сентябре 1649 г. прибыл в дорогом парике, в вышитых золотом перчатках и модных башмаках. Однако Декарт оказался лишь еще одной «бабочкой» в научно-культурной коллекции Кристины, к тому времени охладевшей к философии. Не пережив шведских морозов, жирной пищи и ранних подъемов для аудиенций с королевой, он умер от пневмонии в феврале 1650 г.

Когда Декарт приехал в Швецию, Кристина с головой погрузилась в придворные увеселения и предложила французскому ученому участвовать в представлении «Пойманного Амура». Декарт отказался, тогда Кристина попросила его написать либретто к придворному балету. Отказывать королеве во второй раз было неудобно, Декарт согласился и написал «Триумф мира», прославляющий Минерву Севера за усердие и мудрость при заключении Вестфальского мира. Образ Кристины как богини мира, гения Европы был широко распространен в политике и культуре того времени.

В «Триумфе мира» Кристина была воспета в образе Паллады и сама исполнила на сцене эту роль. Надо заметить, что участие монархов в придворных балетах было традицией эпохи. В 1653 году, спустя два года после исполнения Паллады Кристиной, традицию продолжит Людовик XIV, когда он, впервые станцевав в придворном балете, исполнит роль Восходящего Солнца, а в 1654 г. – Аполлона.

В придворном балете «Триумф мира» Паллада ограничивает влияние Марса, который опустошает землю, тогда как Паллада дарует мир. Аллегорические и мифологические фигуры, принимающие участие

в зрелище, либо радуются войне, либо жалуются и проклинают ее. Одним из ключевых становится персонаж Панический Ужас.

Этот балет особо интересен тем, что, наряду с условными аллегорическими фигурами, в нем были вполне реалистические сцены с участием покалеченных солдат и сокрушающихся от горя ограбленных мародерами крестьян. Подобные сцены, которые шведский исследователь Агне Бейер сравнил с «Ужасами войны» Жака Калло [11, р. 148], напоминают «антимаску», с ее комическими и гротескными персонажами и живо выраженной народной тематикой. Напомним, что «антимаска», содержащая элементы реализма, была противопоставлена аллегорической маске внутри единого действия [7, с. 77]. Схожие черты шведских зрелищ с английской маской не удивительны, так как Антуан де Болье, хореограф придворных балетов Кристины, был в Англии и, очевидно, познакомился там с этим родом увеселений [12, р. 165].

Из всех балетов Кристины «Торжествующий Парнас» был самым дорогостоящим. Из текста программы можно сделать вывод, что для его постановки требовалась сложная машинерия. Подготовка к представлению заняла шесть месяцев. Спектакль планировалось приурочить к коронации Кристины в октябре 1650 г. Впоследствии его перенесли на день рождения королевы, но и к нему не успели. В конечном итоге балет был показан 9 января 1651 г. и после повторен еще раз.

В этом балете Кристина восхвалялась как покровительница науки и искусства. В действии участвовала бесконечная череда аллегорических, мифологических и, опять же, вполне реалистических персонажей разных сословий и профессий. Искусства и науки страдали от войны, а Музы



*Диспут Кристины и Декарта.*

*Художник Нильс Форсберг по оригиналу Пирра Луиса Дюмениля Младшего*

изгонялись. В заключительной, третьей части балета изображались восставшие в своих правах Музы, заключение мира и счастливая коронация Ее Величества Швеции; среди прочих действующих лиц выступали Любовь, Мир и Добродетель.

В свидетельстве современника сообщалось, что зрители едва ли поняли, что подразумевалось за аллегорическими картинами [5, s. 437]. Очевидно, что этот балет Шернъельма был слабее двух других. Однако с внешней стороны балет произвел колоссальное впечатление, особенно на иностранных посланников.

Зрители видели «в необычной перспективе источник Гиппокрена», а рядом с ним девять муз, изображенных художественно и натурально; Орфей и Эвридика появлялись на лодке, управляемой Хароном; Аполлон стоял на «горе» и играл на лютне в честь королевы, после чего «гора» открывалась и из нее выходили шесть пастухов с лютнями; в конце одной сцены «неожиданно возникало небо с зажженными на нем звездами, а среди них луна, яснее луны на небосводе»; Музы появлялись в серебряной колеснице, усыпанной цветами, в которую запряжены были львы, управляемые Амуром; четыре части света представлены были четырьмя головами, из которых появлялись короли четырех наций. В финале Парнас заблестел и засиял роскошью и великолепием [5, s. 418].

В этом балете участвовало сто персонажей, и даже если один и тот же актер исполнял несколько ролей, костюмы требовались для каждой роли. Интересно заметить, что все роли исполняли мужчины.

Балет был представлен в большом Зале машин, располагавшемся в тронном зале замка Тре-Крунур в Стокгольме. Этот зал, построенный в 1580-е годы, и до Кристины периодически использовался для театральных представлений. В 1647 году Кристина выписала известного итальянского архитектора и техника сцены Антонио Брунати, который некоторое время жил в Париже и спроектировал придворную сцену по типу Зала машин Вигарани в Тюильри. Театр был расписан под мрамор, украшен рифлеными дорическими пилястрами. Перспективную сцену, составлявшую 17 м. в глубину, обрамляла рамка просцениума, по обе стороны которой располагались колонны и ниши со статуями, а поверху шел эмблематичный фриз. В этом Зале машин шведская публика впервые увидела чудеса мгновенной смены декораций барочного театра [13, p. 35].

Придворные балеты были рассчитаны на придворную публику, но в свидетельствах современников есть упоминание, что среди зрителей был «разный люд» [5, s. 420].

Балеты были настолько дорогостоящими, что только на «Торжествующий Парнас» Кристина потратила 20 тыс. риксдалеров, что вызвало осуждение со стороны подданных. На придворный балет и турнир по случаю дня рождения королевы в 1652 г. было потрачено 100 тыс. риксдалеров – баснословная сумма [5, s. 420]. Когда Кристина взошла на престол, затраты на двор составляли 3% государственных расходов, через десять лет они увеличились до 12% [3, s. 71]. В 1654 году Кристина писала: «Я знаю, что сцену, на которой я играла, было невозможно оформить по законам театра...» [1, с. 242]. Уже в 1651 г. королева заявила риксдагу о своем желании отречься от престола, но осуществила намерение только в 1654-м. Ее отречение



Замок Тре-Крунур в Стокгольме, 1661 год.  
Художник Диркс Кампхейзен

и коронация Карла Густава состоялись 6 июня 1654 г. Из-за чумы двор был в Упсале. В тронном зале Упсальского замка королева сама сняла с себя корону, затем синюю мантию, вышитую золотом, и осталась в простом белом платье. Наследник был в черном. Бывшая королева произнесла чувствительную речь, в которой прославляла будущего короля прежде, чем он направился в собор для коронации. После церемонии она совершила прогулку в окрестностях замка и покинула Швецию. Вскоре Кристина отреклась от лютеранского вероисповедания и перешла в католичество. В Риме для нее началась новая жизнь: с 1654 г. у бывшей королевы проявился настоящий интерес к оперному и драматическому театру, и она начала патронировать римскую театральную жизнь. А в Швеции с отречением королевы закончилась эпоха придворных балетов, так как в 1655 г. Карл X начал войну с Польшей, и было уже не до театра. Жанр придворного балета возродится в 1660-х гг., но уже не в масштабах грандиозных зрелищ Кристины. Ростки театральной жизни, пробившиеся при шведской королеве Кристине, окрепнут и разовьются в полной мере только в период правления Густав III, во второй половине XVIII в.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Григорьев Б. Королева Кристина. М.: Молодая гвардия, 2012. – 464 с.
2. Мелин Я., Юханссон А., Хеденборг С. История Швеции. М.: Весь мир, 2002. – 400 с.
3. Englund P. Silvermasken: en kort biografi över drottning Kristina. Stockholm, 2007. S. 183.

#### REFERENCES

1. Grigoriev B. *Koroleva Kristina* [Queen Christina]. Moscow: Molodaya Gvardia, 2012. 464 p.
2. Melin J., Johansson A., Hedenborg S. *Istoria Shvetsii* [The History of Sweden]. Moscow: Ves mir, 2002. 400 p.
3. Englund P. *Silvermasken: en kort biografi över drottning Kristina*. Stockholm, 2007, p. 183.

4. Dahlberg G. Hovens och komedianernas teater. In: Ny svensk teaterhistoria. 1, Teater före 1800. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktör: Sven Åke Heed. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 102 – 165.
5. Ljunggren G. Svenska dramat itill slutet av sjuttonde århundradet. Lund, 1864. P. 582.
6. Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства: (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 469 с.
7. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. – 296 с.
8. Булычева А. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. – 448 с.
9. Забалуев В.Н. Английская пьеса-маска XVI–XVII вв.: от Ф. Сидни до Дж. Мильтона. Дисс... канд. филол. наук. 10.01.03. М., 2008. – 256 с.
10. Persone N. Svenska teatern: några anteckningar. 1, Under gustavianska tidehvarfvet jämte en återblick på dess tidigare öden. Stockholm, 1913. S. 281.
11. Beijer A. Le théâtre en Suède jusqu'à la mort de Gustave III // Revue d'Histoire du Théâtre. 1956. № 2 – 3.
12. Fielden F. Court Masquerades in Sweden in the Seventeenth Century // The Modern Language Review. 1921. Vol. 16. No. 2.
13. Marker J. F., Marker L.-L. A History of Scandinavian Theatre. Cambridge, 1996. P. 384.
4. Dahlberg G. Hovens och komedianernas teater. In: Ny svensk teaterhistoria. 1, Teater före 1800. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktör: Sven Åke Heed. Hedemora: Gidlund, 2007, pp. 102 – 165.
5. Ljunggren G. Svenska dramat itill slutet av sjuttonde århundradet. Lund, 1864, p. 582.
6. Siliunas V. *Stil zhizni I stili iskusstva: (Ispanskiy teatr manierizma I barokko)* [Style of Life and Styles of Art: (Spanish Theatre of Mannerism and Baroque)]. Saint-Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2000. 469 p.
7. Krasovskaya V. *Zapadnoevropeiskiy baletnyi teatr. Ocherki istorii: Ot istokov do serediny XVIII veka* [Western European Ballet Theatre. History Essays: From the origins to the mid 18<sup>th</sup> Century]. Leningrad: Iskusstvo, 1979. 296 p.
8. Bulyicheva A. *Sadi Armidi: Musyikalnyiy teatr frantzuzskogo barokko* [Armida's Gardens: Musical Theatre of the French Baroque]. Moscow: Agraf, 2004. 448 p.
9. Zabaluev V. *Angliiskaya piesa-maska XVI–XVII vv.: ot F. Sidni do Dzh. Miltona*. Kand. Diss [English Masque of the 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries: from P. Sidney to J. Milton. Ph.D. thesis]. Moscow, 2008. 256 p.
10. Persone N. Svenska teatern: några anteckningar. 1, Under gustavianska tidehvarfvet jämte en återblick på dess tidigare öden. Stockholm, 1913. S. 281.
11. Beijer A. Le théâtre en Suède jusqu'à la mort de Gustave III. Revue d'Histoire du Théâtre. 1956, no. 2 – 3.
12. Fielden F. Court Masquerades in Sweden in the Seventeenth Century. *The Modern Language Review*. 1921, vol. 16, no. 2.
13. Marker J. F., Marker L.-L. A History of Scandinavian Theatre. Cambridge, 1996, p. 384.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (ГИИ).

E-mail: mashaberlova@yandex.ru  
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Берлова М. С. Придворный театр и зрелища королевы Кристины // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 14 – 29.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-14-29

#### ABOUT THE AUTHOR

Maria Berlova – PhD in Theatre Studies (Stockholm University), Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru  
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Berlova M. S. Court Theatre and Spectacles of Queen Christina. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 3. P. 14 – 29.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-14-29

## ПИСЬМО СВЕТОМ. ФЕРДИНАНД БОЛЬ И ДЭН ФЛАВИН

### АННОТАЦИЯ

В центре статьи – проблема репрезентации метафизики света в классической живописи XVII в. (на примере школы Рембрандта) в ее соотношении с медиумом света в искусстве американских минималистов XX в. В работе приводится анализ картины «Явление ангела пророку Илие» голландского художника Фердинанда Боля, сопоставляется живопись эпохи Модернитета с работами американского художника Дэна Флавина. Статья указывает на ряд общих установок в художественной рефлексии XVII в. и XX в. относительно феномена света на уровне физического и метафизического толкования в рамках изобразительного искусства.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Дэн Флавин, минимализм, метафизика света, школа Рембрандта, живопись XVII в., модернити.

## LIGHTS WRITINGS. FERDINAND BOL AND DAN FLAVIN

### ABSTRACT

The paper focuses on the problem of representation of the metaphysics of light in classical painting of the XVII century (on the example of the Rembrandt school) in its relation to the medium of light in the art of American minimalists of the XX century. The paper analyzes the painting «Angel Appearing to Elijah» by the Dutch artist Ferdinand Bol; compares the painting of the Modernity with the works of American artist Dan Flavin. The article points to a number of general attitudes in the artistic reflection of the XVII and XX centuries, concerning the phenomenon of light, at the level of physical and metaphysical interpretation within the fine art.

**KEYWORDS:** Dan Flavin, minimalism, metaphysics of light, Rembrandt's school, XVII century painting, modernity.

Свет как средство выражения в искусстве существовал на протяжении всей истории человечества. От древнегреческой живописи, через средневековые витражи до появления фотографии и кинематографа световые оттенки и режимы играли ключевую роль в формировании художественного образа.

В 1960-х годах XX века, во время пика активности минимализма, мир увидел художников, для которых свет стал не просто средством выражения, но самим содержанием работы. В 1963 году Дэн Флавин начал работать с медиумом света: функциональными флуоресцентными лампами, выставленными в их исходном виде, без изменений и декорирования. В своих работах художник отдавал предпочтение повторяющимся элементарным формам, отказываясь от репрезентации, иллюзионизма и метафоричности искусства как такового. Однако отсылки к реальности и непосредственному контексту, а также концентрация на восприятии наблюдателя – проблемное поле работ художника.

Флавин был одним из представителей минимализма того времени наравне с Дональдом Джадом, Сол Левиттом и Карлом Андре. Он принимал

участие в нескольких программных выставках минималистов 1960-х гг.: «Черное, Белое и Серое» (*Wadsworth Museum, Hartford, 1964*) и «Первичные структуры» (Еврейский музей, Нью-Йорк, 1966). Однако первая персональная выставка Флавина, содержащая работы только с использованием флуоресцентных трубок, прошла в *Green Gallery* в Нью-Йорке в 1964 г. Это была уникальная возможность для художника провести свой эксперимент на месте – постараться определить и зафиксировать то, как меняется свет в физическом восприятии пространства.

С 1964 по 1973 годы Флавин разрабатывал серию работ под названием «Монумент Татлину», представляющих из себя оммаж русскому конструктивисту Владимиру Татлину, который так же, как и Флавин, соединял в своем творчестве художественные и производственные задачи. В этой серии Флавин использовал четыре размера флуоресцентных трубок, доступных на тот момент в розничной торговле. Ограничивая таким образом себя технически, он конструировал минималистские композиции, визуально напоминающие проект башни Третьего Интернационала.

В работе «Альтернативные диагонали от 2 марта, 1964», посвященной Дональду Джадду, одной из центральных фигур американского минимализма, Дэн Флавин использует целый ряд люминесцентных трубок, выстраивая их в диагональ на стене. От этого произведения исходит поток света, который стирает все тени и размывает ощущение объема. Интенсифицируя лишь некоторую часть пространства, он создает своего рода ауру, которая до такой степени заряжает зрителя, что уже нельзя сказать точно, где начинается, а где заканчивается произведение искусства.

Свечением как таковым, его отражением на различных плоскостях окружающего пространства, резкостью и глубиной цвета Дэн Флавин создавал в заданном месте новую реальность. Ключевой характеристикой этой реальности становилось разрушение границ начала и конца. Борис Успенский отмечал, что «...проблемы начала и конца имеют большое значение вообще для формирования системы культуры, т. е. общей системы семиотического представления мировосприятия (или более точно: системы семиотического соотношения общественного и личного опыта)» [1, с. 174].

Разрушение же подобной системы приводит к утрате границ между представляемым (автором) миром и миром волютивных и эмотивных реакций зрителя. Нетрудно догадаться, что в то же самое время происходит уничтожение и границ, обязательных для классического произведения искусства. Классические отношения в триаде автор – произведение – зритель трансформируются. Подвергается сомнению и коммуникационная трактовка произведения искусства как сообщения, автора как отправителя сообщения и зрителя (читателя, слушателя) как адресата. Произведения искусства Флавина ничего не изображают, ничего не выражают и не несут ни декоративно-прикладной, ни эстетической (то есть отвечающей на вопрос о красоте) функции. Отсутствие традиционных рамок уничтожает знаковое составляющее произведения, поскольку для того, чтобы увидеть мир знаковым, нужно прежде всего обозначить границы.

Таким образом мы видим, как свет превратился у Флавина в отдельный медиум искусства. Демонстрируя люминесцентную лампу, художник предельно отчищает для зрителя световой поток от своего источника. Исчезает

как проводник света, так и объект, на который свет направлен. Этим единственным объектом становится сам зритель. Встреча зрителя со световым потоком производит таким образом эффект сакрального характера. Интересно в этой связи отметить, что Борис Успенский в качестве примера «начал и концов» в культуре приводит старообрядцев, которые говорят о никонианах, что «у них в церкви нет ни начала, ни конца». Безусловно, материал, на котором Успенский делает свои выводы, не применим к изучаемому объекту, однако его теоретические заключения являются для нас актуальными. «Можно сказать, что необходимость как-то отмечать границы между специальным знаковым миром и миром повседневности – ощущается психологически» [1, с. 175]. Так же психологически ощущается и разрыв этих знаковых миров. Гомогенное световое пространство, в которое оказывается вброшен зритель, производит сильнейшее воздействие на последнего. Обостряются не только ощущения зрителя, но и интенсифицируются его внутренние переживания. Акцентируя на этом «религиозном» или «квазирелигиозном» эффекте переживания пространства (как особого, «специфического», «духовного» пространства), строят свои работы коллеги Флавина, в частности, Джеймс Таррелл. Таррелл еще глубже развивает тему демонстрации световой материи, утраты вещественности и «телесности бестелесного». Важной частью его работ также является их изменчивость во времени, динамичность и пульсация, меняющая восприятие зрителя.

Удивительным образом восприятие объектов художников-минималистов свидетельствует в пользу искусства, лишённого всякой коннотации, а быть может, и лишённого всякой эмоции. Французский философ Жорж Диди-Юберман так пишет о работах минималистов: «...интериорности нет. Латентности нет. Ни следа того “отдаления” или “разрыва”, о котором, задаваясь вопросом о смысле произведения искусства, говорил Хайдеггер. Нет времени и, следовательно, нет бытия: только – объект, “специфический” объект. Нет “отдаления” и, следовательно, нет тайны. Нет ауры. Здесь ничего не “выражается”, так как ничего не из чего не выходит, так как нет места или латентности – гипотетического залегания смысла, – где нечто могло бы прятаться, чтобы в какой-то момент снова выйти, воскреснуть» [2, с. 37].

При этом обязательным условием существования подобных произведений искусства является реакция зрителя, а точнее – границы его восприятия. В данном случае сама проблематика границ произведения искусства и восприятия этого произведения зрителем становится основанием для понимания *minimal art*. У Флавина «специфическим объектом» (подробнее о *специфичности* объекта у минималистов см. [3, р. 71–72]) искусства становится поток света и одновременно способность зрителя этот поток света воспринимать в контексте окружающего его пространства. Особая природа световых инсталляций Флавина дает повод поразмышлять над феноменологическим характером его «объектов».

В данном контексте особый статус приобретает категория времени. Вот что пишет об этом художник ленд-арта, современник минималистов Роберт Смитсон: «Вместо того чтобы создавать скульптурные произведения из природных материалов вроде мрамора, гранита и других камней, новую скульптуру делают из искусственных – пластика, хрома и электрических ламп. Их создают не на века, а словно против них. Они вовлечены



в систематический процесс деления времени на всё меньшие доли секунд, а не в отображение протяженности столетий. И прошлое, и будущее помещены в объективное настоящее. В этом типе времени мало пространства, если оно вообще есть; оно статично, оно не колеблется и не движется ни куда, время антиньютонское, и в то же время мгновенное, противоположное обоим направлениям хода стрелок» [4].

Однако, возвращаясь к проблеме пространства, с которым работает Фламин, выстраивая световой поток, находим удивительное ментальное родство этого «специфического объекта» искусства XX в. с тем, как предстает свет в классической живописи XVII в. Здесь нам помогут размышления физика М. Волькенштейна о смысловом и стилистическом единстве, содержащемся в теориях света (Исаак Ньютон, Христиан Гюйгенс) и живописи европейских мастеров (Тициана и Рембрандта).

«Гюйгенс противопоставил дискретности корпускул непрерывность мирового эфира, действию светящегося тела на расстоянии – возмущение непрерывной среды. Вместо множественности корпускул перед ним оказалось целостное единство волн, распространяющихся в сплошной среде... Рассеянный, неизвестно откуда льющийся свет, к которому протягивает руку Даная, един и непрерывен. Это, скорее, волны, а не корпускулы. Напротив, золотые монеты, летящие к Даная на картине Тициана, вещественны, единичны, корпускулярны. Свет Рембрандта неуловим...» [5, с. 87]. Там мы видим, как соотносятся теоретические доктрины эпохи с конкретными художественными произведениями, подталкивая нас на размышления об общих «антиньютонских» основаниях в работах живописцев XVII века и инсталляциях Флавина.

Многие искусствоведы делали акцент на особой роли рембрандтовского света, часто связывая особый интерес художника к свето-теневой моделировке пространства, уходящий корнями к открытиям Караваджо. Не будем повторять эти доводы и обратимся к оригинальной трактовке света Рембрандта в его соотношении с цветом, которую дает отечественный искусствовед Николай Волков: «Свет Рембрандта... порождается средой, цветом вещей, которые его отражают. Свет Рембрандта никогда не обесцвечивает, как прямой солнечный свет, а порождает общую цветность. Он и не подчеркивает противоречий предметной окраски, как это мы часто видим у Рубенса, а объединяет краски в общей цветовой среде» [6, с. 221–222].

Подобное отношение к свету мы можем найти не только у Рембрандта, но и у его учеников. Единство цветовой среды, определяемое особым отношением к передаче света в картине, безусловно имеет отношение к общему представлению художника о пространстве и том мире (или мирах), которые предстают перед глазами зрителей.

Картина «Явление ангела пророку Илие» Фердинанда Боля из Лейденской коллекции – яркий тому пример (подробнее о картине см: [7]).

Сюжет картины – эпизод из Ветхого Завета (Книга Царств 16: 29–34 и главы 17–19). В запутанной и довольно кровавой истории Ахав, царь Израиля (царствовал ок. 874–53 до н. э.) и его жена Иезавель отвергли Бога израильтян и построили жертвенник для почитателей Ваала. Пророк Илия бросил вызов жрецам Ваала, установив жертвенный алтарь Единому Богу (Яхве). Когда жертва Илии сгорает в огне, народ отвергает ложного бога

Ваала и снова обращается к Богу израильтян. По наущению Илии народ захватывает жрецов Ваала, которых он казнит. После случившегося Иезавель угрожает убить Илию, и пророку приходится бежать в пустыню, где он сидит под можжевельником и молится о смерти, прежде чем заснуть. Во сне ему является Ангел – именно этот момент в истории и избрал Фердинанд Боль для своей картины.

Центральное место в картине занимает фигура спящего пророка. Пророк Илия, лежащий под деревом, поддерживает свою голову правой рукой, а левая рука покоится на земле. На его коленях лежит конец ремня, который опоясывает его талию, – мотив, часто присутствующий в портретных изображениях библейских фигур, среди прочих у Питера Ластмана (1583 – 1633) и самого Рембрандта. Приближающийся ангел смотрит на Илию со слегка приподнятыми бровями, готовясь разбудить пророка поднятой левой рукой и подать ему воды из фляги, висящей на правой руке. Свет, падающий на лицо и руки Илии и на волосы ангела, придает пластичность их формам и прочно закрепляет их в окружающем пейзаже. Последний при этом пребывает в полумраке. Изображение окружающего героев пространства целиком подчиняется тому, как художник выстраивает световой поток на картине.

Сам сюжет предполагает одновременность присутствия на плоскости двух миров. В одном пространстве мы одновременно должны увидеть пророка Илию как центрального героя, который пребывает в спящем состоянии, и ангела, который явлен нам из иного пространства.

Однако на плоскости холста не происходит четкого разграничения миров. «Сего» мира (посюстороннего) и «иного» запредельного (потустороннего) мира. Граница между мирами условна. Кажется, что она проходит точно по диагонали картины вдоль лежащего тела пророка Илии. Пространство левой части картины, окружающее ангела, не прописано четко, в отличие от правой части работы, где мы видим детально прописанный мир растительности. Тыква, крупные лопухи и цветы – все это напоминает райский уголок голландца: сад или огород.

При этом свет, озаряющий фигуру и лик ангела, схож с потоком, который как будто исходит от лица пророка. Внутри изображения источник света нам не дан. В целом цветовая палитра картины высветлена, и в отдельных частях мы видим световые акценты: на руке ангела и лице спящего пророка, на растительности в правом нижнем углу, отблески на тыкве. Ангел не является источником света, он скорее транслирует этот свет.

Общее континуальное поле, световой поток, в котором представлены Илия и ангел, делится композиционно на пространственные зоны, где свет начинает играть разную смысловую нагрузку. Правая часть картины, делимая по диагонали фигурой лежащего пророка, отдана под «сей мир»; левая же часть – под «мир иной», откуда является во сне (подчеркну, именно во сне) ангел. Сон – это инаковое состояние бытия. Можно сказать, что во сне мы не можем с точностью определить, «есть Бытие или его нет», то есть возникает проблема одновременности того, что есть, и того, чего быть не может. Эта формула, так твердо вбитая в головы европейцев наследием античной философии (Парменид: «Бытие есть, а небытия – нет»), отсутствует, например, в восточной философии дзен-буддизма, где эти категории могут уживаться друг с другом одновременно, где в каком-то смысле «все возможно».

Так вот во сне возможно все. Свет в картине Боля не разграничивает миры, а наоборот создает эффекты дополнительных пространств (в том числе «иных»). Демонстрируемый художником свет обладает все той же «физической характеристикой», как и в картинах его учителя. «Рассеянный, неизвестно откуда льющийся свет, к которому протягивает руку Даная, един и непрерывен. Это, скорее, волны, а не корпускулы» [5, с. 88].

Придавая свету в своей картине особую физическую характеристику, Фердинанд Боль разрешает задачу визуализации чудесного, чего требует сюжет. Включение фигуры ангела в некоторое земное пространство (которое одновременно является сновидением демонстрируемого зрителям пролога), заставляет художника особым образом распределять эффект светового потока. Так, чтобы мы в меньшей степени ощущали объем отдельных фигур и предметов, но воспринимали картину как единое световое поле, обращенное к зрителю. Тот же эффект, приближающий зрителя к сакральному переживанию светового потока как такового, мы наблюдаем у Дэна Флавина. Отчищенный от всякой репрезентации, свет являет себя зрителю, поглощая последнего, вбирая в пространство произведения самого наблюдателя, обращая целиком и полностью зрителя к физической характеристике самого света, чья природа, как указано выше, имеет волновую природу. Это общий знаменатель для ученика Рембрандтовской школы – Фердинанда Боля и художника-минималиста Дэна Флавина.

Рембрандтовский свет – это одна из версий восстановления утраченной связи человека с универсумом, которую предложил XVII в. Безусловным решением вопроса о религиозном самоопределении живописи в это время становится трактовка «инаковости» природы света в картине. Показать божественную сущность света, передаваемого красками на холсте, – задача, которую решали разные мастера этого времени в разном ключе: Веласкес, Лорен, Караваджо, Рембрандт и др.

Величие Рембрандта заключается в том, что свет, изображенный в его картинах, создает единое континуальное поле, которое включает в себя сложный ансамбль субпространств. Если живопись Де Латура рифмуется с философией Декарта [8], то путь живописи Рембрандта лучше описывается в терминах философии Лейбница (как отмечает в одной из глав своей книги А. Л. Доброхотов [9, с. 117–129]). Если для средневекового художника свет, двигаясь по лестнице эманации сверху вниз, – это последняя ступень идеального и первая ступень материального [9, с. 118], то чем же является свет для мастеров XVII в.<sup>1</sup>

По всей видимости, на пути поиска правильного ответа мы приблизимся к разгадке световой метафизики XVII в. в целом. Не только ранее Новое время, но и XX в. оформляет проблему света и его репрезентации, явленной в целом ряде культурных феноменов (самым очевидным из которых остается кинематограф). Однако для истории изобразительного искусства событием, сконцентрировавшим проблему светового потока в его предельном виде, стали инсталляции Дэна Флавина и его коллег.

<sup>1</sup> Кстати, вслед за средневековой традицией Фердинанд Боль изображает ангела с цветными крыльями, что соответствует обязательной привязке к сюжету. Ангел не абстрактный персонаж, но занимающий четкое место в иерархии, которая фиксируется в изображении наличием тех или иных цветов.

Письмо светом художников-минималистов, размывающее границы тел в пространстве, на новом витке истории возвращает нас к философским рефлексиям раннего модернитета. Подобно Делезу, нашедшему поддержку своим собственным философским изысканиям в текстах Лейбница [10], Хичкоку, использовавшему технику визуализации Лойолы [11, с. 158–177], инсталляции Флавина, преобразующие свет, «исходящий» от живописной школы Рембрандта, приближают к нам световые миры XVII в. и дают повод для дальнейших размышлений.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
2. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб: Наука, 2001. – 296 с.
3. Judd D. Specific Objects // Donald Judd, Early Work 1955–1968 by Thomas Kellein (Editor), Donald Judd (Illustrator). Distributed Art Publishers, 2002. P. 71–72.
4. Smithson R. Entropy and the New Monuments In: Artforum, June 1966, Weblog. Available from: <http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/Smithson-selectedwritings.pdf> [Accessed 19th September 2019].
5. Волькенштейн М. В. Рембрандт и Гюйгенс, или Две «Данаи» и две оптики // Знание – сила. 1987. № 2. С. 81–89.
6. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1985. – 480 с.
7. Schatborn P. «Angel Appearing to Elijah.» In The Leiden Collection Catalogue. Edited by Arthur K. Wheelock Jr. Weblog. Available from: <https://www.theleidencollection.com/archive/> [Accessed 19th September 2019].
8. Подорога В. Ночь и день. Миры Рене Декарта и Жоржа де Ла Тура // Художественный журнал. 1996. № 14. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/54/article/1068> (дата обращения 20.09.2019).
9. Доброхотов А. Л. Телеология культуры. М.: Прогресс-традиция, 2016. – 528 с.
10. Делез Ж. Лекции о Лейбнице. 1980, 1986/87. М.: Ad Marginem, 2015. – 376 с.
11. Божович М. К вопросу о «дальнейшем использовании мертвых живыми»: Хичкок и Бенгт // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / Ред. С. Жижек. М.: Логос, 2004. С.158–177.

#### REFERENCES

1. Uspenskij B. A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. Moscow: Yazyki russkoj kultury, 1995, 360 p.
2. Didi-Huberman G. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What we see, what looks at us]. Saint-Petersburg: Nauka, 2001, 296 p.
3. Judd D. Specific Objects // Judd D. Early Work 1955–1968 by Thomas Kellein (Editor), Donald Judd (Illustrator). Distributed Art Publishers, 2002, pp.71–72.
4. Smithson R. Entropy and the New Monuments In: Artforum, June 1966, Weblog. Available from: <http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/Smithson-selectedwritings.pdf> [Accessed 19th September 2019].
5. Vol'kenshtejn M. V. *Rembrandt i Gyujgens, ili Dve «Danai» i dve optiki* [Rembrandt and Huygens, Or two «Danae» and two opticians]. *Znanie – sila*. 1987, no. 2, pp. 81–89.
6. Volkov N. N. *Cvet v zhivopisi* [Color in painting]. Moscow: Iskusstvo, 1985, 480 p.
7. Schatborn P. «Angel Appearing to Elijah.» In The Leiden Collection Catalogue. Edited by Arthur K. Wheelock Jr. Weblog. Available from: <https://www.theleidencollection.com/archive/> [Accessed 19th September 2019].
8. Podoroga V. *Noch i den'. Miry Rene Dekarta i Zhorzha de La Tura* [Night and day. The worlds of Rene Descartes and Georges de La Tour]. *Hudozhestvennyj zhurnal*. 1996, no. 14. Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/54/article/1068> (Accessed 20.09.2019).
9. Dobrohotov A. L. *Teleologiya kul'tury* [Teleology of culture]. Moscow: Progress-tradiciya, 2016, 528 p.
10. Delez Zh. *Lekcii o Lejbnice* [Lectures on Leibniz]. 1980, 1986/87. Moscow: Ad Marginem, 2015, 376 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Плотников Константин Иванович, кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и социальной коммуникации Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы.

E-mail: [k.i.plotnikov@gmail.com](mailto:k.i.plotnikov@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-0131-0356

Плотников К. И. Письмо светом. Фердинанд Боль и Дэн Флавин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 30–37.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-30-37

11. Bozovic M. *K voprosu o «dal'nejsbem is-pol'zovanii mertvyh zhivymi»: Hitchkok i Bentam* [Of «farther uses of the dead by the living»: Hitchcock and Bentham]. *To, chto vy vseгда hoteli znat' o Lakane (no boyalis' sprositi' u Hitchkoka)* [Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)] / Ed. by Zizek S. Moscow: Logos, 2004. P. 158–177.

#### ABOUT THE AUTHOR

Konstantin Plotnikov, *PhD in Philology, Associate Professor, Department of cultural studies and social communication, Institute for Social Sciences The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.*

E-mail: [k.i.plotnikov@gmail.com](mailto:k.i.plotnikov@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-0131-0356

Plotnikov K. I. *Lights Writings. Ferdinand Bol and Dan Flavin. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 3, pp. 30–37.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-30-37

## ВОПРОСЫ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МИНИМАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА МАРТЫНОВА

### АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены особенности воплощения концептуализма в отечественном музыкальном искусстве конца XX столетия, представленного как новая философская концепция (новое отношение к материалу (языку) и контексту). Одна из версий отражения концептуализма – новая стилевая модель художественного выражения в творчестве Владимира Мартынова 1980–1990-х гг., воплощенная в «концептуальном варианте минимализма» (выражение Г. Григорьевой). На основе авторского приема «нового синкретизма», синтезирующего разные области искусства и науки, осуществлялось рассмотрение наиболее ярких музыкальных образцов этого этапа творчества («Войдите!», «Ночь в Галиции»).

Представлен анализ музыкальных сочинений раннего минималистского периода, которые созданы в рамках направления музыкального концептуализма (раннего) и отражают индивидуально-авторское воплощение его характерных черт, на что указывают авторские комментарии Владимира Мартынова и работы отечественных исследователей. Концептуальные особенности творчества композитора, выраженные в стиле минимализма, убедительно иллюстрируют различные процессы преобразования минималистской музыкальной техники.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Владимир Мартынов, русская музыка, минимализм, концептуализм, новый синкретизм, репетитивный метод.

## QUESTIONS OF CONCEPTUAL MINIMALISM IN THE WORK OF VLADIMIR MARTYNOV

### ABSTRACT

The article considers the features of the embodiment of conceptualism in Russian musical art of the late twentieth century, presented as a new philosophical concept (a new attitude to material (language) and context), which today has not received holistic coverage and is poorly studied. One version of the reflection of conceptualism is a new stylistic model of artistic expression in the works of Vladimir Martynov of the 1980s and 90s, embodied in the “conceptual version of minimalism” (expression by G. Grigorieva). Based on the author’s technique of “new syncretism”, which synthesizes various fields of art and science (folk poetry, ritual sphere, stage performance, choreography, music, color, etc.), the most striking musical samples of this period of creativity were examined (“Come in!”, “Night in Galicia”).

The paper presents an analysis of the musical compositions of the early minimalist period, which were created as part of the direction of musical conceptualism (early) and reflect the individual author’s embodiment of its characteristic features, as indicated by the author’s comments by Vladimir Martynov and the work of domestic researchers. The conceptual features of the composer’s work, expressed in the style of minimalism, convincingly illustrate the various processes of transformation of minimalist music technology.

**KEYWORDS:** Vladimir Martynov, russian music, minimalism, conceptualism, new syncretism, repetitive method.

Владимир Мартынов является одним из ярких представителей отечественного музыкального искусства постмодернизма, творческая деятельность которого органично соединила композитора, музыковеда, исполнителя, философа, педагога, автора научных работ, философско-культурологических исследований, раскрывающих личный взгляд композитора на изменения культурной действительности XX – начала XXI в.

Многожанровый, стилистически неоднородный авторский почерк В. Мартынова, устремленный к поиску и фиксации пограничных пространств между разными сферами искусства, включает элементы науки, религии, философии и т. д. Его творчество представлено традиционными инструментальными, камерно-инструментальными, вокальными сочинениями, разнообразными экспериментальными программными композициями, а также музыкой к фильмам, мультфильмам и театральным постановкам.

Анализируя особенности искусства второй половины XX в., определившие пути развития академической музыки, композитор на страницах своих многочисленных трудов рассматривает содержательные, структурные изменения в образцах отечественного музыкального искусства и русской литературы. Он выражает идею «смерти автора», знаменующую «превращение осмысленной новации в бессодержательное новшество» [1, с. 25].

В работе «Конец времени композиторов» В. Мартынов дает комментарии к выбранной авторской позиции. «Когда говорится о конце времени композиторов, – объясняет он, – то под этим следует понимать не конец времени музыки вообще, но вступление музыки в эпоху

Vladimir Martynov is one of the key representatives of the Russian music postmodern art. He organically combined within himself the composer, musicologist, performer, philosopher, teacher, author of scientific works, philosophical and cultural studies, revealing his personal view of the changes in the cultural reality of the 20th and beginning of the 21st centuries.

His multi-genre, stylistically heterogeneous style, aimed at finding and fixing border spaces between different fields of art, includes elements of science, religion, philosophy, etc. His work combines traditional instrumental, chamber-instrumental, vocal compositions, a variety of experimental program compositions, as well as music for films, cartoons and theatrical performances.

Analyzing the peculiarities of art of the XXth century (its second half), which determined the ways of the academic music development, the composer on the pages of his numerous works examines the substantial, structural changes in the samples of Russian musical art and Russian literature. He expresses the idea of “the author’s death”, which marks “the transformation of meaningful innovation into meaningless new” [1, p. 25].

In his article “The End of the Composers’ Time” V. Martynov gives comments on the chosen author’s position. “When I say about the end of the composers’ time,” he explains, “I mean not the end of music in general, but its entering the era of a new bricolage or the beginning of the bricolage time” [2, p. 27].

нового бриколажа, или начала времени бриколажа» [2, с. 27].

Используя термин, введенный К. Леви-Строссом, автор применяет его по отношению к творческому процессу, разделяя понятие композиции как функционально осмысленной формы, которую согласно художественному замыслу выстраивает выбранный комплекс языковых средств, и бриколажа, отражающего явление, самостоятельно структурирующее форму. И, как он пишет, «в бриколаже событие воссоздает структуру, в композиции структура моделирует событие» [2, с. 8].

Иными словами, В. Мартынов затрагивает проблему смены культурно-исторической парадигмы в сторону рациональной, осмысленной симуляции, заменяющей аутентичность, оригинальность художественного высказывания в условиях определенной музыкальной традиции «на социальное и знаковое функционирование в различных культурных контекстах и на возникающие вследствие этого дифференции в его прочтении» [3, с. 224]. Такой подход делает авторское сочинение свободным в выборе и систематизации средств музыкального языка, а главное, практически стирает возможность установления индивидуальности композиторского высказывания.

На сегодняшний день позиция Мартынова не столь радикальна и неизменна, как это было в 1970–1980 годы. Он рассуждает о смене культурных эпох, возникшей на стыке тысячелетий, отмечая, что окончание XX в. завершило модернизм и постмодернизм с их открытиями и различными возможностями, уступив место новому этапу. Согласно высказыванию автора, представленному на Двенадцатом Фестивале работ

Using the term introduced by K. Levy-Strauss, the author applies it to the creative process, sharing the concept of composition as a functionally meaningful form, which, according to the art conception, is built by the selected complex of language means, and a bricolage reflecting a phenomenon that independently structures the form. And, as he writes, “in the bricolage the event recreates the structure, while in composition the structure models the event” [2, p. 8].

In other words, V. Martynov touches upon the problem of changing the cultural-historical paradigm towards the the direction of rational, meaningful simulation, replacing the authenticity, the art expression’s originality in the context of a particular music tradition. So it is replaced “with social and symbolic functioning in various cultural contexts and with the resulting differentiation in its reading” [3, p. 224]. This approach makes the author’s composition free to choose and systematize the means of the music language, and what is more important, simply vanishes the possibility of establishing the individuality of the composer’s expression.

Up-to-date Martynov’s position is not as radical and unchanging as it was in the 70-80s. He discusses the change of cultural epochs that arose at the turn of the millennium, mentioning that the end of the twentieth century completed modernism and postmodernism with their discoveries and various possibilities, giving way to a new stage. According to the author’s statement, presented at the “Twelfth Festival of Vladimir Martynov’s works” in 2013, where the new piece of music



Владимира Мартынова в 2013 г., на котором было исполнено новое сочинение композитора *Opus Prenatum*: «Окончилось время, когда можно было писать о конце времени композиторов или о конце времени русской литературы. Окончилось время, в которое было вполне оправданно и плодотворно размышлять о проблеме конца вообще. Наступило время, когда пора подумать о Начале. Завершилась эпоха *Opus Posth*, наступает эпоха *Opus Prenatum*. Время *Opus Prenatum* – это время еще не рожденных, но таинственно пребывающих в реальности произведений» [4].

Во второй половине 1970-х г. композитор, заявляя о невозможности творчества в рамках локальных художественных объединений, представляет с его точки зрения единственно возможную модель композиторского творчества современной действительности, которая становится главным принципом воплощения его музыкальных произведений.

Автор создает новую стилевую модель художественного выражения. Он расширяет границы музыкального искусства, используя прием соединения музыкального языка с внемузыкальными элементами других областей деятельности (науки, народного поэтического творчества, обрядовой сферы, сценического действия и др.), который называет «новым синкретизмом». В. Мартынов утверждает: «... истина для нас познается на стыке деятельностей. Это и философия, и поэзия, и музыка, и магия, то есть синкретизм. <...> Человек должен быть синкретичным. <...> Он должен быть всем вместе» [5].

По мнению Н. Гуляницкой, понятие синкретизма, широко используемое автором, понимается им, скорее, как синтез, то есть сложение различных элементов, принадлежащих

“OpusPrenatum” by the composer was performed: “The time has ended when it was possible to write about the end of the composers’ epoch or the end of Russian literature. The time has ended when it was quite justifiable to reflect on the problem of the end in general. The time has come when there is time to think about the Beginning. The era of OpusPosth is over, the era of OpusPrenatum is coming. The time of OpusPrenatum is the time of works not yet born, but mysteriously dwelling in reality of art” [4].

In the second half of the 70s, the composer, declaring the impossibility of creative work within the frames of local art associations, presents the only possible model of composer’s works of modern reality at his point of view, which becomes the main principle of the embodiment of his musical works.

The author creates a new model of artistic expression. He expands the boundaries of music art, using the technique of combining music language with extra-musical elements of other fields (science, folk poetry, ritual sphere, stage performance, etc.), which he calls “new syncretism”. V. Martynov asserts: “... the truth is known to us at between the activities. This is both philosophy, and poetry, and music, and magic, that is syncretism. <...> A person must be syncretic. <...> He must be all together” [5].

According to N. Gulyanitskaya, the concept of syncretism, which is widely used by the author, is understood by him more as a synthesis, that is the combination of various elements

разным областям культуры, в единое целое, нежели как целостное, неделимое явление, в широком понимании выражающее синкретизм.

Как отмечают музыковеды, синкретизм В. Мартынова прежде всего нашел отражение в минимализме. Автор обращается к его особому виду, который становится основой творческого метода в последующие десятилетия. Г. Григорьева, рассматривая эстетические тенденции постмодернистского музыкального искусства, дает определение авторской версии минимализма: «Специфические формы синкретизма обрел в минималистской технике Мартынова. Параллельно с Пяртом, Сильвестровым, Кнайфелем композитор создает собственный концептуальный вариант минимализма, определяемый им как «нулевой стиль», заведомо лишенный признаков собственной авторской индивидуальности в модусе раскавыченных текстов чужих произведений» [6, с. 30].

Обширное музыкальное творчество В. Мартынова, являющееся предметом научного интереса российских музыковедов (М. Катунян, Г. Григорьева, В. Грачев, Т. Чередниченко и др.), разделяется ими на периоды, такие как додекафония, рок-музыка, электронная музыка, церковная музыка, фольклор, «новая простота», смена которых сопровождается изменением технических и композиционных принципов.

Техника минимализма, возникшая в сочинениях композитора в середине 1970-х г., занимает значительную часть его творчества, находя выражение в ярких музыкальных идеях последующих десятилетий (1980–1990-е годы и далее). Переход к минимализму автор осуществляет благодаря замене интенсивно

belonging to different areas of culture into a single whole something, rather than as an integral, indivisible phenomenon, syncretism in broadly expressing.

As musicologists note, the syncretism of V. Martynov was primarily reflected in minimalism. The author turns to his special look, which becomes the basis of the creative method in the following decades. G. Grigorieva, considering the aesthetic trends of postmodern music art, gives a definition of the author's version of minimalism: "The syncretism found its specific forms in Martynov's minimalist technique. In parallel with Pyart, Silvestrov, Kneifel the composer creates his own conceptual version of minimalism, which he defines as "zero style", deliberately devoid of any signs of his own author's personality in the mode of unquoted texts of other people's works" [6, p. thirty].

V. Martynov's music compositions, which are the subject of scientific interest of Russian musicologists (M. Katunyan, G. Grigoryeva, V. Grachev, T. Cherednichenko, etc.) are divided by them into periods such as dodecaphony, rock music, electronic music, church music, folklore, "new simplicity", the change of which is accompanied by a change in technical and compositional principles.

The technique of minimalism, which arose in the composer's works in the mid-70s, is a significant part of his composing. It has found its expression in the bright musical ideas of the following decades (80–90s and further). The author makes the transition to minimalism by replacing the previously used rationalist

используемых ранее рационалистских композиционных приемов с многослойной точно выверенной последовательностью автономных конструктивных элементов (додекафония, сериализм) принципами «новой простоты».

Так, творчество этого периода, начало которому положено во второй половине 1970-х г., пронизано идеей синкретизма в технических и эстетических аспектах и представлено под знаком концептуализма. По выражению композитора: «Это время московского концептуализма и соцарта. Это время Пригова, Сорокина и Рубинштейна. И именно в этом контексте следует рассматривать то, что делали тогда Сильвестров, Пярт, Рабинович, Пелецис и я» [7, с. 59].

На страницах собственных работ Мартынов не раз подчеркивает свою принадлежность к концептуальному направлению и тесное сотрудничество с его основоположниками, формировавшими творческие устремления композитора этого периода. «Мое решение покинуть пространство культуры, – говорит композитор, – совпало со временем окончательной идейной кристаллизации московского концептуализма, и именно в это время мои пути неоднократно пересекались с активными представителями этого движения. Я бывал в мастерской Кабакова и рассматривал его альбомы, как-то присутствовал на чтении Рубинштейна у Наховой, у Герловиных видел знаменитые кубики Риммы, встречался с Монастырским, а под самый занавес моего пребывания в пространстве культуры пару раз побывал на сборищах в квартире Чачко, где слышал стихи Пригова и рассуждения Гройса» [8, с. 58].

compositional techniques with a multilayer, precisely verified sequence of autonomous constructive elements (dodecaphony, serialism) by the principles of “new simplicity”.

Thus his works of this period, which began in the second half of the 70s, is permeated with the idea of syncretism in technical and aesthetic aspects and is presented under the sign of conceptualism. As he was saying: “This is the time of Moscow conceptualism and socialism. This is the time of Prigov, Sorokin, and Rubinstein. In this very context we should consider what Sylvestrov, Pyart, Rabinovich, Pelecis and I did then” [7, p. 59].

On the pages of his own written works Martynov repeatedly emphasizes his belonging to the conceptual direction and close cooperation with its founders, who shaped his creative aspirations of this period. “My decision to leave the space of culture,” says the composer, “coincided with the time of the final ideological crystallization of Moscow conceptualism, and at this time that my paths were repeatedly crossed with active representatives of this movement. I visited Kabakov’s workshop and examined his albums, attended the readings of Rubinstein by Nakhova, I saw the famous Rimma cubes at the Gerlovins’, met with Monastyrsky, and at the very end of my staying in the cultural space I went to hangouts a couple of times in Chachko’s apartment, where heard Prigov’s verses and Groys’s reasoning” [8, p. 58].

В начале 1990-х годов, после окончания церковного периода и возвращения к светской жизни, композитор вновь погружается в среду концептуализма.

По мнению Н. Гуляницкой, концептуализм в творчестве В. Мартынова не утратил актуальности и в последующие годы представлен в новой интерпретации как «пост-минимализм» и «московский музыкальный постконцептуализм» (термин В. Мартынова).

Новый вид минимализма, возникший в творчестве композитора во второй половине 1970-х годов, развивается постепенно, приобретая индивидуальные авторские черты. Изменения отражаются не только в работе с паттернами, но и в структуре паттернов, музыкальный материал которых имеет разное композиционное устройство: от стилистически нейтральных коротких мотивов – «Листок из альбома» (1976), «Осенняя песня II» (1982/1984) – до крупных конструкций, воплощенных в узнаваемых стилевых направлениях – «Войдите!» (1985).

Одним из ранних образцов, написанных в стилистике минимализма, является сочинение «Листок из альбома» (1976). Разновидность паттерна в виде краткого мелодического мотива, а также некоторые принципы работы с ним (точная многократная повторность простой мелодической ячейки, различные варианты технического преобразования паттерна, основанные на аддитивном принципе) схожи с образцами минималистской техники американских композиторов-минималистов (Стива Райха, Терри Райли).

Как отмечают ученые М. Катунян, Г. Григорьева, В. Грачев, в сочинениях 1980–1990-х годов минимализм

In the early 90s, after the end of the church period and the return to secular life, the composer again plunges into the sphere of conceptualism.

According to N. Gulyanitskaya, conceptualism in the works of V. Martynov has not lost its relevance and in subsequent years is presented in a new interpretation as “post-minimalism” and “Moscow music post-conceptualism” (the term of V. Martynov).

A new kind of minimalism that arose in Martynov’s compositions in the second half of the 70s develops gradually, acquiring individual author’s features. Changes are reflected not only in working with patterns, but also in the structure of patterns, the music material of which has a different compositional structure: from stylistically neutral short motifs (“Album Leaf” (1976), “Autumn Song II” (1982/1984)) to large constructions embodied in recognizable style directions (“Enter!” (1985)).

One of the earliest examples written in the style of minimalism, is the essay “Album Leaf” (1976). The pattern’s variation in the form of a brief melodic motive, as well as some principles of working with it (the exact multiple repetition of a simple melodic cell, various technical transformations of the pattern based on the additive principle) are similar to the techniques of American minimalist composers (Steve Reich, Terry Riley).

The scholars M. Katunyan, G. Grigoriev and V. Grachev note that in the compositions of the 80–90s,

получает новое свойство. Наряду с разнообразными приемами воплощения технических закономерностей выбранной стилистики, он воспринимается композитором как философская концепция (новое ощущение времени, отношение к звуку, принципы взаимосвязи отдельных звуковых ячеек и т. д.). Рассмотрим наиболее яркие музыкальные образцы, принадлежащие стилю минимализма этого периода.

В творчестве этого времени еще встречаются примеры воплощения «классического образца минимализма» (выражение В. Мартынова). Одним из них является сочинение «Осенняя песня II» (1984) для двух скрипок соло, струнного оркестра, челесты, вибратона, колокольчиков и голоса.

Музыкальная композиция не ограничивается исключительно репетитивным принципом, статично повторяя изначально заданный материал. По словам В. Грачева: «Репетитивность, как ключевой элемент языка минимализма, Мартынов лишь изредка претворяет как *неизменную* повторность паттерна. Его излюбленный прием – использование прямой повторности в сочетании с добавлением мотивов, и в частности, – заполнение выделенного интервала восходяще-нисходящими мелодическими ходами в процессе многократного повторения исходной интонации» [9, с. 28].

Так, в процессе развития произведения Мартынов вводит новые мелодические линии, основанные на интонационно близких изначально материалу элементах, в которых заключены подвижные пласты музыки. Они выполнены крупными длительностями. Движение отдельной мелодической линии изначально осуществляется в партии одного

minimalism receives a new quality. Along with a various techniques of embodying the technical laws of the chosen stylistics, he is perceived by the composer as a philosophical concept (a new sense of time, new attitude to the sound, the cooperation principles of individual sound cells, etc.). We now will consider the most bright musical samples belonging to the minimalism style of this period.

According to the author in the works of this time there can still be found the samples that embody the “classic example of minimalism” (V. Martynov’s expression). One of them is the composition “Autumn Song II” (1984) for two solo violins, string orchestra, celesta, vibraphone, bells and voice.

The musical composition is not limited solely by the repetitive principle, statically repeating the originally given material. At the same time, the composer introduces new melodic lines based on elements that are close in tone to the original material, in which the moving layers of music are enclosed. They are made in large durations. The movement of a separate melodic line is initially carried out in the part of one instrument, then, minimally transformed, captures other voices.

Thus in the continuation of the composition Martynov enters new melodic lines, based on the elements closely connected to the original intonation. These elements include the moving music layers. They are made in large durations. The motion of the separate melodic line originally is carried out in one instrument’s part and then minimally transforming captures other voices.

инструмента, затем, минимально преобразовываясь, захватывает другие голоса.

К середине 1980-х годов минимализм В. Мартынова, отбрасывая классические образцы направления *minimal art*, возникшие в произведениях американских композиторов, приобретает другую форму.

Новый вид минимализма, представленный автором, предполагает изменение музыкального текста и принципов его воплощения. Происходит замена новых способов письма объединением элементов разных языков культуры. Как отмечают исследователи: «Мартынов включает в понятие “единого многомерного текста” возможность образования на его основе множества “частных контекстов” путем сопряжения интерпретаций различных культурных моделей» [1].

Одним из примеров воплощения минимализма нового вида является сочинение *Come in* («Войдите!», 1985) для скрипки с оркестром и челесты.

Концептуальная направленность произведения, включающая комплекс контекстуальных смысловых линий, объединяющих «просто музыку, концептуальное послание и размышление музыкой о музыке» [5], выражается в литературном первоисточнике, лежащем в основе музыкальной композиции. Его принадлежность трактуется учеными по-разному.

По выражению Н. Гуляницкой, высказывание В. Мартынова, представленное на премьере музыкального опуса, опирается на сочинение преподобного Иоанна Лествичника «Лествица» или «Скрижали духовные», в котором преподобным изложены правила сложного, аскетического пути монашеской жизни. Согласно словам святого, точное

By the mid-80s V. Martynov's minimalism took a different form discarding the classic minimalart patterns that appeared in the works of American composers.

A new kind of minimalism, presented by the author, involves a change in the musical text and the principles of its embodiment. There is a replacement of new writing methods by combining elements of different cultural languages. The researchers note: “the possibility of forming on its basis a multitude of” private contexts by interfacing interpretations of various cultural models – that is what Martynov includes in the concept of a “single multidimensional text” [1].

One example of such minimalism embodiment of a new kind is the composition “Come in” (1985) for violin with orchestra and celesta.

The conceptual orientation of the work includes a set of contextual semantic lines that combine “just music, a concept message and music thoughts about music” [5]. It is expressed in the literary source that underlies the musical composition. The scholars interpret its affiliation in different ways.

According to N. Gulyanitskaya, V. Martynov's statement presented at the premiere of the musical opus is based on the composition by the Saint John Climacus “The Ladder” or “The Tablets of the Spirit”, in which he set the rules of the complex, ascetic way of monastic life. According to the saint, exact adherence to them helps the novice to ascent into the Heaven.

следование им способствует восхождению послушника в небесное царство.

Другую версию первоисточника дает М. Катунян в статье «Параллельное время Владимира Мартынова», представляющего перефразированный фрагмент текста учений преподобного Исаака Сирина из книги «Слова подвижнические». Как пишет исследователь: «Один древний подвижник сказал своему ученику: «Постарайся войти во внутреннюю клеть твоего “я” и узришь клеть небесную. И первая и вторая одно: одним входом входишь в обе. Лестница в Небесное Царство находится внутри тебя: оно существует таинственно в душе твоей. Когда-нибудь мы должны постучаться в тайную дверь нашего сердца в надежде на то, что дверь эта откроется, ибо сказано: “Стучите, и отворят вам”» [5].

Музыковеды объясняют, что цитата является всего лишь метафорой, применение которой способствует воплощению сложной, контекстуально многослойной структуры сочинения.

В произведении Мартынов применяет новый, авторский вид минимализма, принадлежащий исключительно его музыкальному почерку. Композитор самостоятельно определяет границы и параметры так называемой простейшей музыкальной ячейки, применяемой в стилистике минимализма. По замыслу автора, паттерн изначально представлен в виде цельного, достаточно продолжительного инструментального фрагмента (1–20 тт.), воспринимаемого как стилевая цитата. Кроме этого, в сочинении используется репетитивный принцип, осуществляемый шестикратным проведением паттерна, повторенного дважды.

Another version of the original source is given by M. Katunyan in the article “Vladimir Martynov’s Parallel Time”, which is a rephrased fragment of the text of St. Isaac the Syrian’s teachings from the book “Ascetic Words”. The researcher writes: “One ancient ascetic told his disciple: “Try to enter the inner cage of your “I” and you will see the heavenly cage. Both the first and second is the one: you enter both at the same entrance. The staircase to the Heaven is within you: it exists mysteriously in your soul. “Someday we must knock on the secret door of our heart hoping that this door will open, for it is said: “Knock and they will open it for you” [5].

Musicologists explain that the quote is just a metaphor, the use of which contributes to the embodiment of the complex, contextually multi-layered structure of the composition.

In his composition Martynov uses a new, original form of minimalism, which belongs exclusively to his musical style. The composer independently determines the boundaries and parameters of the so-called simplest music cell, used in the minimalism stylistics. According to the author’s intention, the pattern was initially presented in the form of an integral, rather long instrumental fragment (1–20 bars), perceived as a style quote. In addition, the essay uses a repetitive principle, provided by six times hold pattern which is repeated twice. The material of the pattern with a new implementation (in the new part) is gradually growing, slightly changing

Материал паттерна с новым проведением (в новой части) постепенно разрастается, незначительно видоизменяясь путем включения новых выразительных элементов в партию солирующей скрипки (варьирование мелодического рисунка, новые способы воплощения ритмической организации и динамических оттенков), при этом сохраняя изначальное устройство параметров музыкального языка.

Также образец нового вида минимализма этого периода представлен в сочинении «Ночь в Галиции» (1996). Оно является одним из ярких примеров новаторской, самобытной работы с фольклорной традицией, созданных для фольклорного ансамбля Дмитрия Покровского.

Музыковеды причисляют композицию к сфере неофольклоризма и отмечают, что в музыке отсутствуют какие-либо заимствования или цитаты. Находка автора заключается в создании собственной версии архаического фольклорного материала, приближенного к аутентичному, который сочетается с приемами репетитивной техники и других музыкальных техник авангарда (сонористики, пуантилизма).

Материал сочинения, разнохарактерный и многотипный по своим стилистическим свойствам, автор делит на 13 неравных фрагментов, предназначенных для разных групп исполнителей. В сочинении представлены сольные вокальные реплики женских и мужских голосов, ансамблевые и хоровые номера, инструментальные фрагменты струнного состава.

В произведении отражается главная идея композиторского мышления. Применяемый метод синкретизма, способствующий объединению разных сфер (в данном

by including the new expressive elements in the part of solo violin (varying the melodic pattern, new ways of embodying rhythmic organization and dynamic colors), while preserving the original structure of the parameters of the music language.

Also an example of this time new type of minimalism is presented in the composition “Night in Galicia” (1996). It is one of the brightest examples of innovative, original work with the folk tradition, created for Dmitry Pokrovsky’s folk ensemble.

Musicologists rank the composition as neo-folklorism and note that there are no borrowings or quotations in this music. The author’s finding is the creation of his own version of archaic folklore material, close to authentic, which is combined with the repetitive techniques and other avant-garde music techniques (sonoristics, pointillism).

The material of the composition is diverse and multi-type in its stylistic properties. The author divides it into 13 unequal fragments intended for different groups of performers. The composition consists of solo vocal replicas of female and male voices, ensemble and choral numbers, instrumental fragments of string composition.

This music composition reflects the main idea of composer’s mind. The applied syncretism method, which promotes the unification of different spheres (in this case they are singing,



случае – пения, сценического действия, жестов, танца), позволяет называть его «концептуалистской акцией» [10, с. 144].

Оригинальная концепция автора с подобным воплощением принципов развития, исполнительских приемов, изменением состава участников в каждом крупном разделе сочинения схожа с закономерностями архаического ритуала, который «предполагает участие всех членов коллектива <...> и всех доступных форм и способов выразительности, образующих своего рода парад всех знаковых систем (естественный язык, язык жестов, мимика, пантомима, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т. п.)» [11, с. 18].

Репетитивный метод становится главным технологическим принципом композиции. В сочинении он представлен в виде точной и вариативной повторности новых мелодических ячеек каждого раздела и разного рода гармонических созвучий, основанных на звукоряде Подгалянского лада.

По утверждению Г. Григорьевой: «Композитор ссылается на три принципа формообразования в «Ночи в Галиции»: репетитивность, аддицию и принцип бинарных оппозиций. В свою очередь эти прекомпозиционные логические нормы являются разновидностями структурных обрядовых архетипов круга, ряда и агона. Анализируя структурную логику современной музыки с позиции соответствия данным архетипам, М. Катунян рассматривает сочинение Мартынова в аспекте действия принципов аддиции – субтракции, указывая на числовые прогрессии от 1 до 8 и, соответственно, от 8 до 1» [10, с. 147].

Таким образом, стиль *opus*-композиции В. Мартынова, в основе

stage performance, gestures, dance), allows us to call it a “conceptual action” [9, p. 144].

The original authors concept with a similar embodiment of the development principles, performing techniques, changing the compound of participants in each major section of the composition is similar to the laws of the archaic ritual, which “involves the participation of all members of the group <...> and all available forms and ways of expressiveness, forming a kind of parade of all iconic systems (natural language, sign language, facial expressions, pantomime, choreography, singing, music, color, smell, etc.)” [10, p. 18].

The repetitive method becomes the main technological principle of composition. In this music piece it is presented in the form of an exact and various repetition of new melodic cells of each section and various harmonies based on the scale of the Hypomixolydian mode.

According to G. Grigorieva: “The composer refers to three principles of shaping in “Nights in Galicia”: rehearsal, addiction and the principle of binary oppositions. In turn these pre-compositional logical norms are varieties of structural ritual archetypes of the circle, row, and agon. Analyzing the structural logic of modern music from the perspective of corresponding to these archetypes, M. Katunyan considers Martynov’s work in the aspect of using the principles of addition – subtraction, indicating numerical progressions from 1 to 8 and, accordingly, from 8 to 1” [9, p. 147].

Thus the style of V. Martynov’s *opus* composition, based on a new

которого новый (концептуальный) вид минимализма, обусловлен авторской концептуальной идеей, определяющей выбор материала и принципы работы с ним. Музыкальная ткань иллюстрирует элементы ритуальной символики литературного текста, в основе которых заложена последовательность отдельных букв магического алфавита «Песни ведьм на Лысой горе», выражающая высший мировой порядок, периодически сменяющийся речитативными фрагментами и песнями героев земного мира.

В сочинении используются элементы архаического фольклора, на основе условий которых возникают его авторские образцы, а также приемы минималистской музыкальной техники (аддиции, репетитивности, принципа бинарных оппозиций) с элементами других техник письма, сопровождаемые различными визуальными эффектами.

Как отмечает М. Катунян, опираясь на устные комментарии композитора, в произведении: «В игровой структуре он воплощает идею нового синкретизма – того, что означает конец автономного опуса музыки. Так что конец времени композитора – это начало времени открытого проекта, “нового эпоса, нового фольклора, нового ритуала”» [12, с. 125].

На сегодняшний день творческий взгляд В. Мартынова объясняется им следующим образом: «Минимализм исполняет антропологическое требование. Концептуализм и минимализм как направления давно сдохли, но общий минимализм и есть концептуальный поворот. Палеолитическая персеверация, навязчивое воспроизведение одного и того же. Тексты перестают генерировать смысл, оставляя эту роль контексту, или находятся минующие

(conceptual) type of minimalism, is due to the author's conceptual idea that determines the choice of material and the principles of working with it. The musical fabric illustrates the elements of the ritual symbolism of the literary text, which are based on a sequence of individual letters of the “Songs of Witches on the Bald Mountain” magic alphabet. It expresses the highest world order periodically alternating with recitative fragments and songs of the earthly world heroes.

The composition consists of elements of archaic folklore. On this basis the author's samples appear, as well as the techniques of minimalist musical technique (addition, rehearsal, the principle of binary oppositions) with elements of other writing techniques, accompanied by various visual effects.

As M. Katunyan notes based on the composer's oral comments: “in the playing structure of the composition he embodies the idea of the new syncretism – which means the end of the autonomous opus of music. So the end of the composer's time is the beginning of the time of an open project, “a new epic, a new folklore, a new ritual” [11, p. 125].

Nowadays the V. Martynov creative thoughts are explained by himself in the following way: “Minimalism fulfills the anthropological requirement. Conceptualism and minimalism as the directions have long died, but general minimalism is what we can call a conceptual turn. Paleolithic perseveration, obsessive reproduction of the same. Texts cease to generate meaning, leaving this role to the context, or there are ways that bypass the meaning, such as energy-saturated gestures” [12].

смысл пути вроде простых, насыщенных энергией жестов» [13].

Рассмотренные музыкальные сочинения раннего минималистского периода представляют собой наиболее известные и яркие образцы этого времени. Они созданы в рамках направления музыкального концептуализма (раннего) и отражают индивидуально-авторское воплощение его характерных особенностей, на что указывают авторские комментарии В. Мартынова и работы отечественных исследователей. Концептуальные черты творчества композитора, выраженные в стиле минимализма, убедительно иллюстрируют различные процессы преобразования минималистской техники письма, которая занимает значительную часть сочинений автора в последующие периоды творчества.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бродова И., Рослова П. Концепция духовности в творчестве композитора Владимира Мартынова // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 1. Т. I (Гуманитарные науки). С. 206–210.
2. Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. – 148 с.
3. Гройс Б. Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003. – 324 с.
4. Двенадцатый фестиваль работ Владимира Мартынова // Культурный центр Дом. URL: <http://dom.com.ru/events/2258/> (дата обращения: 9 августа 2019 года).
5. Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. С. 41–74.
6. Ценова В. Теория современной композиции. М.: Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2007. – 616 с.
7. Мартынов В. Казус VITA NOVA. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. – 160 с.

The considered musical compositions of the early minimalist period represent the most famous and vivid examples of this time. They were created as part of the music conceptualism (early) direction and reflect the individual author's embodiment of its characteristic features, as indicated by V. Martynov comments and the works of Russian researchers. The conceptual features of the composer's work, expressed in the style of minimalism, convincingly illustrate the various processes of transforming the minimalist writing technique, which is a significant part of the author's works in subsequent periods of his creative life.

#### REFERENCES

1. Brodova I., Roslova P. *Kontseptsiya dukhovnosti v tvorchestve kompozitora Vladimira Martynova* [The concept of spirituality in the work of composer Vladimir Martynov]. *Yaroslavl pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2013, no. 1, pp. 206–210.
2. Martynov V. *Konets vremeni kompozitorov* [End of time of composers]. Moscow: Russkiy put Publishing house, 2002, 148 p.
3. Groys B. *Iskusstvo utopii* [The art of utopia]. Moscow: Khudozhestvenniy zhurnal, 2003, 324 p.
4. *Dvenadtsatyy festival rabot Vladimira Martynova* [Twelfth Festival of the Works of Vladimir Martynov]. *Kulturnyy tsentr Dom*. Available from: <http://dom.com.ru/events/2258/> (Accessed: 9 avgusta 2019 goda) [Web-site tkultura]. URL: <http://dom.com.ru/events/2258/>.
5. Katunyan M. *Parallelnoe vremya Vladimira Martynova* [Parallel time of Vladimir Martynov]. *Muzykaizbyvshego SSSR* [Music from the former USSR]. 1996, no. 2, pp. 41–74.
6. Tsenova V. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of Modern Composition]. Moscow: Muzyka Publ., 2007, 616 p.

8. Мартынов В. Автоархеология (1978–1998). М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2012. – 240 с.
9. Грачев В. Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: традиция, стиль: автореф. дис. . . . д-ра. иск. наук. Саратов, 2013. – 49 с.
10. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.
11. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / сост. Л. Рожанский. М.: Наука, 1988. – 332 с.
12. Катунян М. Владимир Мартынов: поиски новой ситуации // Материалы симпозиума Международного музыкаловедческого общества «Музыковедение сегодня: проблемы и перспективы». Киев, 2009.
13. Лисин Д. Владимир Мартынов: «Дилетантство» – самое мягкое слово в мой адрес» // Сайт Colta.ru [Электронный ресурс]  
URL: [https://www.colta.ru/articles/music\\_modern/10560vladimir-martynov-diletantstvo-samoe-myagkoe-slovo-v-moy-adres](https://www.colta.ru/articles/music_modern/10560vladimir-martynov-diletantstvo-samoe-myagkoe-slovo-v-moy-adres) (дата обращения: 12 мая 2019 года).
7. Martynov V. *Kazus VITA NOVA* [Case of VITA NOVA]. Moscow: Publishing house “Klassika-XXI”, 2011, 160 p.
8. Martynov V. *Avtoarkheologiya* (1978–1998) [Autoarcheology (1978–1998)], Moscow: Publishing house “Classika-XXI”, 2012, 240 p.
9. Grachev V. *Religioznaya muzyka A. Pyarta i V. Martynova: traditsiya, stil* [Religious music of A. Pärt and V. Martynov: tradition, style]: Thesis. Doctor of Arts. Saratov, 2013, 49 p.
10. Vysotskaya M., Grigorieva G. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the 20th century: from vanguard to post-modern]. Moscow: Moscow conservatory Publ., 2011, 440 p.
11. *Arkhaicheskiy ritual v folklornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh* [Archaic ritual in folklore and early monuments]. Moscow: Nauka, 1988, 332 p.
12. Katunyan M. *Vladimir Martynov: poiski novoy situatsii. Materialy simpoziuma Mezh-dunarodnogo muzykovedcheskogo obschestva “Muzykovedenie segodnya: problem i perspektivy”* [Vladimir Martynov: search for a new situation. Proceedings of the Symposium of the International Musicological Society “Musicology Today: Problems and Prospects”]. Kiev, 2009.
13. Lisin D. *Vladimir Martynov: “Diletantstvo” – samoemyagkoeslovo v moyadres*” [Vladimir Martynov: “Dilettanism” is the softest word in my address”]. Sayt Colta.ru. Available from: [https://www.colta.ru/articles/music\\_modern/10560vladimir-martynov-diletantstvo-samoe-myagkoe-slovo-v-moy-adres](https://www.colta.ru/articles/music_modern/10560vladimir-martynov-diletantstvo-samoe-myagkoe-slovo-v-moy-adres) (accessed date: May 12, 2019)].

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Панова Анна Сергеевна – аспирант кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: [annaveba@mail.ru](mailto:annaveba@mail.ru)

ORCID: 0000-0003-4405-2198

Panova A. S. *Voprosy konceptual'nogo minimalizma v tvorchestve Vladimira Martynova* // *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2019. № 3. С. 38 – 52.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-38-52

#### ABOUT THE AUTHOR

Anna Panova – Postgraduate student, Department of Theory of Music, Russian Gnessins' Academy of Music.

E-mail: [annaveba@mail.ru](mailto:annaveba@mail.ru)

ORCID: 0000-0003-4405-2198

Panova A. S. *Questions of conceptual minimalism in the work of Vladimir Martynov*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 3, pp. 38 – 52.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-38-52

А. В. ВОЛОДИНА

Московский государственный  
институт международных отношений  
(Университет) МИД России,  
Москва, Россия

ANASTASIA VOLODINA

Moscow State Institute of International  
Relations (University) of the Ministry of Foreign  
Affairs of the Russian Federation,  
Moscow, Russia

## РУССКО-ЭСТОНСКИЕ ОТНОШЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ ЭСТОНИИ<sup>1</sup>

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается специфика отображения взаимодействия русских и эстонцев в театре Эстонии с 1990-х по сегодняшний день. На примере документальных спектаклей М. Каруззо, Б. Павловича, Ю. Ауг, О. Сулименко и хореографических постановок Р. Стеенбергена и С. Григорьевой исследуется феномен пограничного положения русских в Эстонии, которые составляют четверть населения страны. Отмечается роль театра как самой эффективной площадки для переговоров: театр моделирует действительность, сталкивая представителей разных культур и языков на одной сцене для обсуждения причин и последствий раскола в обществе Эстонии. Среди этих тем одной из важнейших для русскоязычного меньшинства после 2007 г. остается Бронзовая ночь, переживание которой находит отражение во всех последующих спектаклях. Особое внимание уделяется созданию двуязычного интеграционного проекта «Со второго взгляда» (2016). В статье подробно рассматривается подготовительная работа создателей и труппы, а также программа спектакля, включающая в себя эссе писателей, журналистов, социологов и политиков, занимающихся

интеграцион-  
ной тематикой,  
заметки двуязыч-  
ных участников  
труппы, «словарь  
терминов», необ-  
ходимый для пони-  
мания специфики

<sup>1</sup> Исследование осуществлено при финансовой поддержке Института эстонского языка и культуры (грант Archimedes 2018).

## RUSSIAN-ESTONIAN RELATIONS IN THE MODERN ESTONIAN THEATRE<sup>1</sup>

### ABSTRACT

The article deals with the specifics of displaying the interaction between the Russians and Estonians in Estonian theater from the 1990s to the present day. Based on the example of documentary performances by M. Karuzoo, B. Pavlovich, Yu. Aug, O. Sulimenko and choreographic productions of R. Steenberg and S. Grigorieva is explored the phenomenon of the boundary position of Russians in Estonia, that make up a quarter of the country's population. The theater's role as the most effective platform for negotiations is noted: the theater simulating reality by facing representatives of different cultures and languages on one stage to discuss the causes and consequences of the split in Estonian society. Among these topics, one of the most important for the Russian-speaking minority after 2007 remains the Bronze Night, which is reflected in all subsequent performances.

Particular attention is paid to the creation of a bilingual integration project «At a Glance» (2016). The article examines in detail the preparatory work of its creators and the company, as well as the program of the performance. It includes the essays by writers, journalists, sociologists and politicians involved in integration topics, notes by bilingual members of the troupe, a «glossary of terms»

<sup>1</sup> The research is managed under the financial support of Institute of Estonian language and culture (grant Archimedes 2018).

положения русских в Эстонии, а также иллюстративные художественные и поэтические материалы.

Рассматриваются отличительные черты интеграционных проектов: преобладание документальных спектаклей, запрос на мнение младшего поколения, стилизация под ток-шоу и примирительная риторика.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** эстонский театр, документальный театр, русскоязычное меньшинство, Русский театр Эстонии, интеграционный проект, страны Балтии, Бронзовая ночь, двуязычие.

vital to understand the specifics of the situation of Russians in Estonia, as well as illustrative art and poetic material.

The distinctive features of integration projects are examined: the predominance of documentary performances, a request for the younger generation's opinion, stylization at talk shows and conciliatory rhetoric.

**KEYWORDS:** Estonian theater, documental theater, Russian-speaking minority, integration project, Baltic states, Bronze night, Russian Theatre in Estonia, bilingualism.

Согласно данным агентства статистики, на 1 300 000 жителей Эстонии приходится более миллиона посещений театра в год [1]. По этому показателю Эстония находится на втором месте в мире, уступая только Исландии [2, с. 136].

Возможно, это объясняется исторической взаимосвязью пробуждения национального самосознания эстонцев и зарождения эстонского театра во второй половине XIX в., а также театрализованностью представлений, заложивших основы национальной идентичности. Праздник песни впервые состоялся в 1869 г., а первая эстонская пьеса «Племянник с Сааремаа» была поставлена в 1870 г.: это параллельные процессы, проходившие под предводительством одних людей.

Самое бурное развитие эстонской культурной жизни происходило во время Первой Эстонской Республики (1918 – 1940), а с приходом советской власти театры оказались включены в идеологическую систему, предполагавшую подчиненность директивам, согласование репертуаров, выпуск постановок к праздникам и цензуру. Тем не менее театральные деятели искали возможность обхода правил, проговаривания больше положенного, тем самым отвоевывая своего зрителя [3].

С началом Перестройки интерес к театральной жизни угасал. По мнению эстонского историка театра Мадли Пести [2, с. 136], это обуславливалось перформативным характером происходивших в общественной жизни

перемен: прежде всего имеется виду «Поющая революция» 1987–1991 гг.<sup>2</sup> Театр не успевал за изменениями, оставаясь в пространстве академических постановок. В 1988 году впервые было отмечено падение посещаемости театров, достигшее максимума к 1992 г. Чтобы заполнить пустующие залы, было принято решение увеличить количество постановок, что привело к поверхностности исполнения, сокращению трупп и количества гастролей, а также к отсутствию новых оригинальных пьес.

На этом фоне удалось выделиться московскому режиссеру Ю. Еремину, поставившему в 1994 г. в Русском театре Эстонии спектакль «В Москву! В Москву!» по пьесе

2 Например, 11 сентября 1988 г. на Певческом поле Таллина собралось 300 000 человек, а ставший кульминацией революции Балтийский путь 23 августа 1989 г. собрал 2 млн человек и растянулся на 600 км от Таллина до Вильнюса.

«Три сестры». По словам Э. Кекелидзе, Еремин сумел уловить витавшее в воздухе настроение и создать «спектакль момента»: так, на следующий день после премьеры вышла рецензия с говорящим названием «Чехов о выходе войск из Эстонии» [4, с. 131–132].

В интервью 2008 г. Еремин признается, что считает бессмысленным «ставить классику, если она не актуальна для сегодняшнего дня» [5], и едва ли какой-то другой спектакль мог бы оказаться актуальнее в тот момент для Эстонии. 31 августа 1994 г. – дата окончательного вывода советских войск из Эстонии, и на обыгрывании этой темы выстроен весь спектакль. Последний день действия приходится на конец августа, в провинциальном городке угадывается Палдиски, в котором базировался советский флот, персонажи одеты в современные костюмы, а военные – в советскую форму. Наташу – новую хозяйку, отнимающую у сестер все больше пространства, – играет эстонская актриса. Андрей – здесь уже местный русский, приспособившийся к меняющимся порядкам, – говорит с женой по-эстонски. На сцене установлены зеркала, что подчеркивало связь происходящего на сцене с происходящим вне ее; в конце пьесы зеркала разбивали, а режиссер выводил на сцену военных, повторяя «Они уходят!». В конце, когда полк покидает сцену, звучат песни на эстонском. Стремление сестер «в Москву» объясняется новой пугающей реальностью, в которой они оказались лишними людьми, и поиском привычной защиты у России.

По свидетельствам очевидцев, никогда в Русском театре Эстонии не было так много эстонцев – как политиков, дипломатов, так и простых зрителей [4, с. 132]. Пьеса получила широкий резонанс: одни обвиняли Еремина в грубости, прямолинейности и отсутствии вкуса [6], другие, напротив, одобряли провокативность и актуальность постановки – то, чего так не хватало эстонскому театру [7]. По словам Л. Веллеранд, эстонцы «познакомились с тем, что думает московский интеллигент и таллиннская русская община об Эстонии, эстонцах и самой себе здесь в Эстонии. Картина грустная. Но символично, что Чехов в ней подходит с точки зрения тех, кто не понимает друг друга...» [4, с. 137].

Спустя годы Еремин прокомментарирует эту постановку так: «Это было то время, когда все русскоязычное население всех бывших советских республик находилось в растерянности: люди оказались брошенными. Они оказались брошенными до такой степени, что рушилась не только карьера, рушилось самое главное – вера в некие жизненные принципы. Тогда “Три сестры” – это было очень горячо» [5]. Когда в 2008 г. Еремин вернется в Русский театр с пьесой о Москве, то на этот раз развевающийся в финале эстонский флаг будет указывать уже пункт назначения Чацкого.

И в 1994, и в 2008, и в 2018 гг. тема русского меньшинства в Эстонии остается болезненной. В последние годы проблема русско-эстонских отношений заметно актуализировалась на подмостках эстонских театров, однако постановки, посвященные этой теме, появлялись и раньше.

Прежде всего внимания заслуживает фигура Мерле Карузoo, считающейся основоположницей документального театра в Эстонии [2, с. 145]. Еще в советской Эстонии в течение нескольких лет она опрашивала школьников, благодаря чему появились постановки «Наши жизни» (*Meie elud*, 1982) и «Если места нет» (*Kui ruumi on täis*, 1982). Интересным проектом можно считать *S. O. S.* (2000), где на сцену перенесены реальные интервью

с заключенными эстонских тюрем, среди которых встречаются и русские. Интервью позволяют получить представление о 1990-х в маленьких городах Эстонии: бедности, неустроенности, бандитизме и провале интеграционной политики [8, с. 164]. Взаимоотношения общин в этой пьесе не проблематизированы, однако говорится о скептическом отношении русских (пусть даже маргинализованных элементов) к Эстонии, государственным институтам и языку.

Вплотную к русско-эстонскому взаимодействию Карузоо подходит в проекте «Выпускные сочинения 2005» (*Küpsuskirjandid 2005, 2006*), в котором использованы работы выпускников 2005 г. Темы сочинений различались: эстонцам предлагалось написать о национальных отношениях в XXI в., а русским тема: «Эту страну я называю Родиной». В спектакле три актера на сцене зачитывают отрывки из этих сочинений, словно споря друг с другом: звучат оценки отношениям с Россией и США, говорится о членстве в ЕС и НАТО, эмиграции, взаимодействии общин.

В цитируемых сочинениях многие русские ребята называют родной страной Эстонию: «Я являюсь гражданином Эстонии. И пытаюсь оправдывать это высокое звание». Однако многие отказываются признавать Эстонию таковой, говоря о несправедливой политике в отношении неграждан: «Ведь даже мой родной язык в один миг стал никому не нужен, а мои друзья разъехались кто куда. <...> Остались лишь жалкие крохи, лишь те, кому просто некуда было ехать». Звучат обвинения в дискриминации и насильственной интеграции, которая рассматривается как форма агрессивной ассимиляции. Раздаются и эстонские «ответы» с обвинениями в оккупации и нелояльности. Сближения сторон не происходит, но цель Карузоо заключается не в выборе позиции, а в фиксации разных точек зрения [2, с. 146].

Интересно, что до Карузоо уже в 2004 г. Борис Павлович в Центре русской культуры в Таллине поставил пьесу «Своя территория», основанную на материале сочинений русскоязычных школьников. В эссе необходимо было подробно ответить на вопрос: «Я – русский?». Учитывая предшествующий социологический опыт Карузоо, едва ли можно подозревать ее в заимствовании чужой идеи, скорее речь идет о параллельных процессах.

По словам Павловича, знакомясь с сочинениями, создатели спектакля «увидели ситуацию сосуществования эстонских и русских детей как театр абсурда с откровенной профанацией европейских и прочих ценностей» [9].

Павлович называет подрастающую молодежь «бомбой замедленного действия», потому что у них нет понимания своей национальной идентичности [9]. Своим любимым эпизодом режиссер считает тот, где ребята, оказавшись членами парламента, решали национальный вопрос: «Поступали предложения отдать Северо-Восток Эстонии России, воздвигнуть Великую Эстонскую стену через всю страну и так далее. Наш спектакль верно диагностировал ситуацию – через три года убрали Бронзового солдата, и центр Таллина был разгромлен подростками поколения тех школьников» [9].

Бронзовая ночь<sup>3</sup> стала переломным моментом в отношениях русских и эстонцев, что так или иначе нашло

**3** *Бронзовая ночь (Бронзовые ночи) – ночь с 26 на 27 апреля 2007 г., в которую был убран памятник Неизвестному солдату (т. н. Бронзовому солдату/Алеше), что повлекло за собой трехдневные массовые беспорядки и столкновения русской и эстонской молодежи.*



свое отражение во всех последующих постановках – даже не связанных напрямую с темой интеграции. Так, в спектакле «Горячие эстонские парни» (GEP, 2007) экспериментального театра № 99 в постановке Тийта Оясоо, является сцена, изначально кажущаяся невинно-юмористической, но постепенно приобретающая накал. В этой двуязычной сцене приезжающие в столицу крестьяне сталкиваются с работниками рекламной фирмы, которые едва владеют эстонским. Крестьяне почти не говорят по-русски, но вынуждены взаимодействовать на чужом языке. Здесь обнаруживаются все пороки русских жителей Эстонии: они «оккупировали» бизнес и власть, не владеют языком, не уважают эстонскую культуру и ждут подчинения своим порядкам. Под конец звучит самый болезненный вопрос: «Почему вы хотите быть эстонцами?». Продолжение «а не хотите раствориться в русском населении?» подразумевает: об этом говорит и показанное на экране крупным планом сравнение цифр 140 (миллионов) против 1 – русских настолько больше, что они могут поглотить эстонцев даже в независимой Эстонии. Разногласия сторон оказываются слишком глубоки для возможного диалога, поэтому сотрудничество невозможно.

На 2008 год был анонсирован выход спектакля «Памятник». В проекте была занята та же команда, что делала «Свою территорию»: режиссером стал Павлович, а продюсером Светлана Янчек. Предполагалось собрать документальные материалы, посвященные событиям Бронзовой ночи, и перенести их на сцену. Однако в вышедшем уже под названием «Соль» спектакле, который режиссер назвал постмодернистским и не ограничивающимся темой Бронзовой ночи [10], две актрисы на сцене просто зачитывали признания и свидетельства очевидцев, а непосредственно с событиями Бронзовой ночи оказалась связана лишь одна из частей, в которой описываются впечатления немца, случайно попавшего в эпицентр конфликта. Театральный критик Яак Аллик отметил эту сцену и зачитывание переведенного на русский «письма сорока»<sup>4</sup>, в котором как никогда актуально звучат строки: «Едва ли к протестам тысяч молодых людей привела деятельность отдельных разжигателей: нам кажется, что так в усиленной форме проявляется недовольство взрослых, недовольство многих эстонцев» – стоит лишь поменять национальности местами [11]. Постановка оканчивалась пропетым по-эстонски с сурдопереводом «Господь, храни нашу Эстонию». Аллик констатирует: «Общего языка нет. А если нет общего языка, то и Родина не “наша”». Критик признает, что создатели оказались в сложном положении: нужно было поставить спектакль, который одновременно понравится русскоязычной публике Русского театра, но и оправдает финансирование Правительством Эстонии. Однако попытка угодить обеим сторонам не могла окончиться успехом. Борис Тух раскритиковал выбор постановщика не из Эстонии, актерскую игру, материал, музыку и резюмировал: «Это постановка не про-русская и не проэстонская, а попросту пустая» [11, 12]. В итоге спектакль провалился и был снят. По словам М. Коляк, главная причина была в завышенных ожиданиях, но вина лежала и на создателях, эти ожидания раздувавших, но так и не выполнивших [13, с. 37].

4 «Письмо сорока» – открытое письмо 1980 г. культурных деятелей Эстонии к властям ЭСССР с целью привлечь внимание к усилению русификации. Поводом к написанию стали студенческие протесты против русификации, жестко подавленные правоохранительными органами.

Впоследствии переживание болезненных событий Бронзовой ночи стало искать выход в форме отличной от нарративной. Так, П. Пэренсон, А. Шнайдер и Р. Стеенберген в театре Раквере представляют постдраматическую хореографическую композицию «Давай» (*Tavaj*, 2009)<sup>5</sup>. На протяжении 40 минут на черно-белой сцене при помощи разных средств отображаются взаимоотношения общин. Тон задается уже в начале, когда на сцене появляются два магнитофона, которые медленно поднимают вверх. Из одного звучит «Земля в иллюминаторе», а из другого эстонская песня времен Поющей революции. Звук становится все громче, магнитофоны словно перекрикивают друг друга, но «побеждает» эстонская песня – таким образом подчеркивается титульность эстонской нации [14, с. 118]. В другом эпизоде по кругу задается вопрос «русский ты или эстонец?», на который даются разные ответы, пока наконец не произносится главное определение: «Я была бы рада, если бы у нас было какое-нибудь третье название. У русских эстонцев. *Рустонец*, например».

Тему пограничного состояния «рустонцев» продолжает хореограф и поэтесса Света Григорьева в своей дипломной работе «Сып-рус-эст» (*sõp-rus-est*, 2012)<sup>6</sup>. Название является находчивым каламбуром: слово *sõprus* переводится как «о дружбе»; вычеркивание первой части оставляет только противопоставление «русский-эстонский» [14, с. 118]. Для Григорьевой, родившейся в смешанном браке и свободно владеющей обоими языками, эта тема является личной. По ее словам, мать растила ее эстонкой и называла Свеей, и это стало отправной точкой для размышлений о том, почему мать боялась называть ее русским именем и почему же эстонское общество настолько разобщено [15, с. 59].

В начале представления она рассыпает на полу муку, очерчивая таким образом футбольное поле, потом делит его на две половины, намечая ворота в каждой из них, а сама встает на линии посередине. В это же время на экране позади нее появляются крупным планом лица людей, то и дело спрашивающих: «ты русский или эстонец?», «ты говоришь с акцентом?», «если ты русская, почему у тебя нет русских друзей?», «тебе нравится, что тебя зовут, как дочь Сталина?». Потом начинается обмен оскорблениями («чухня» – «ваньки»), на ускоренном темпе прогоняются все реплики, чаще остальных повторяется: «ты русская или эстонка?». После этого на сцене появляются игроки в футбол в белой форме без опознавательных знаков. Они стремятся прогнать Григорьеву с центральной линии, пока все «границы» не размываются. В итоге Григорьева пытается сама установить ворота, но ее обматывают в сеть этих же ворот и бросают под песню «Помоги мне»: попытка выбраться безуспешна, общество все равно определит ей место по своему усмотрению.

По словам Пести [14, с. 118], обе постановки не обнаруживают желаний изменить мир или представить четкую идеологическую позицию: как и в случае с Каруззо, речь идет о том, чтобы показать параллельное существование расходящихся позиций, а не в том, чтобы их сблизить.

В том же 2012 году выходит уже нарративный документальный спектакль «Русские, они такие...» под руководством уроженки Нарвы Юлии Ауг. Как и Григорьева,

5 Отрывки выложены в открытый доступ: URL: <https://vimeo.com/9464533>.

6 URL: <https://vimeo.com/groups/contemporarydance/videos/37590140>.

Ауг признается: «Это моя история. Как и любого персонажа спектакля. Я могла бы точно так же выйти и начать свой монолог» [16]. Спектакль, в основу которого положен опрос более ста «рустонцев», стилизован под социологическое ток-шоу: ведущие (эстонец и русская) вызывают на сцену десять человек и задают им вопросы о национальной идентичности, исторической памяти, отношении к России, проблемах общения с эстонцами. Среди опрашиваемых и молодые ребята, и дочь военного без права получения гражданства, и когда-то переехавшая к мужу-эстонцу учительница, и космополитичный деятель культуры, и карикатурный представитель низов, и пенсионерка, которую стесняются бойко говорящие по-эстонски внуки. Спектакль подразделяется на части, на экране появляются говорящие названия, предваряющие тему обсуждения: «Молодежь, которая русскоязычная», «Заборчик в мозгах», «Офигенное место – русское гетто», «Оккупанты», «Профессия – эстонец», «России мы не нужны». Положение русских в Эстонии и даже в мире описывается одним из персонажей афористично емкой фразой: «На Западе – коммунист, в России – фашист, а дома – оккупант!».

Отдельно выносятся обсуждение Бронзовой ночи. Перед актом «Время тишины» ведущая предупреждает, что сейчас будет задан самый болезненный вопрос. Гости рассказывают о своем опыте переживания апрельских событий, освещении событий в российских и западных СМИ, разрушении давних связей и установлении в обществе гнетущей атмосферы недоверия. Время тишины – траур не только по перенесенному Бронзовому солдату, но и по русско-эстонскому взаимодействию, поскольку в отношениях появилась тема, слишком болезненная, чтобы ее было можно обсуждать без конфликтов, и слишком явная, чтобы ее можно было игнорировать.

Конец, впрочем, носит примирительный характер. Герои вспоминают, что именно их удерживает в Эстонии (могилы родителей, внуки, друзья, работа, любовь к языку, природе) и поют – музыка объединяет всех.

Спектакль ставился лишь один раз на сцене Нового театра, однако его также показывали на центральном эстонском телевидении, а продюсером спектакля Н. Маченене он официально выложен в сеть Интернет<sup>7</sup>.

По словам Ауг, она планирует создать еще один спектакль о русских в Эстонии, сузив тему до истории своей семьи и проблемы гражданства [17].

На несколько лет наступило затишье, обусловленное тем, что параллельно и независимо друг от друга готовилось два крупных проекта на одну и ту же тему: русские и эстонцы.

В 2014 году началась подготовка к самому громкому на данный момент спектаклю по этой проблематике «Со второго взгляда» (*Teisest silmapilgust*, 2016). О масштабности проекта говорит издание стостраничной программы, включающей в себя комментарии авторов, актеров, писателей, журналистов, режиссеров, политиков, общественных деятелей. Во вступлении, констатируя факт отсутствия взаимодействия между эстонцами и русскими, авторы не обвиняют, но спрашивают: «Как это изменить? Как сблизить два параллельно существующие общества?» [18, с. 10–11]. Для выполнения этой задачи в течение двух лет русские актеры специально для спектакля изучали эстонский язык, а эстонцы русский.

<sup>7</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=skbnJFPVER8>.

Первый раздел программы включает эссе писателей, журналистов, социологов, студентов. Так, писатель Сийм Нурклик в эссе «Русские» (18, с. 24–26) задается вопросами: «Если я всю жизнь провел в Эстонии, говорю по-эстонски, являюсь эстонским гражданином и считаю Эстонию своей Родиной, русский ли я?», «Если для меня есть свои, кого я слепо защищаю, и чужие, к кому я не прислушиваюсь, то я эстонец или русский?», «Если я ругаю российский режим, но в то же время поддерживаю правление элит, более суровые наказания, милитаристскую риторику и подавление меньшинств, я настроен прорусски или проэстонски?» – таких вопросов много, последний закономерно оказывается самым острым: «Если я должен сосредоточиться на внешнем враге, иначе останусь с глазу на глаз с самим собой, то я эстонец или русский?» (18, с. 26).

Мерле Карузо поделилась отрывком из сочинения своего второкурсника, билингва Кирилла Хованского, который называет себя «промежуточным» или «гибридом». Хованский, как прежде Света Григорьева при помощи танца, уже вербально формулирует «промежуточное», «пограничное» состояние русского эстонца, который не может выбрать одну культуру и страдает от этого со стороны обоих сообществ (18, с. 30).

Вторая часть программы представляет собой заметки членов труппы, сделанные ими во время подготовки к спектаклю. Актеры рассказывают о своем отношении к «параллельной» культуре, делятся свежими впечатлениями об изучении языка и взаимодействии с иноязычными коллегами. Сергей Фурманюк высказывает надежду, что спектакль принесет нечто большее, чем впечатление «как здорово, что все мы здесь сегодня собрались» (с. 38).

Драматург и один из создателей проекта Пааво Пийк говорит об «избирательности слуха» по отношению к нежелательному сообществу: «Все ли части общества мы слышим? Всех ли мы слушаем? Или какие-то группы для себя отключаем?» (18, с. 40).

Третья часть программы под названием «Словарь-мухобойка» представляет собой список терминов, необходимых для понимания спектакля. Первым пунктом идет «интеграция», расшифровывающаяся так же, как «слово на и» (*i-sõna*). Слово «интеграция» приобрело значение ругательства: неслучайно четвертым пунктом стоит выразительный термин «интеграст», применяемый к русским, «предающим свои корни» и асси-

милирующимся в эстонское языковое и культурное пространство (18, с. 44). На созвучии слов «инспекция» (*inspektsoon*) и «инквизиция» (*inkvisitsioon*) строится и название «языковая инквизиция» (*keeleinkvisitsioon* вместо *keeleinspektsoon*). Интересен пункт «Три вопроса», который непосредственно будет обыгрываться в спектакле: для русских это «Чей Крым?», «За кого будешь, если вторгнется Россия?» и «Кто воюет на Украине?», а для эстонцев точного соответствия не находят, однако считают, что один из вопросов точно должен касаться переноса Бронзового солдата, а другой – коллаборационизма во время Второй мировой войны. В словаре также появляется шуточный термин «дежурный русский»<sup>8</sup> – «один и тот же русский, которого всегда

**8** Интересно, что в театральной среде репутация «дежурного русского» прочно закрепилась за актером Николаем Бенцлером, который всегда играет русского в эстоноязычных постановках, фильмах и сериалах. Из перечисляемых в статье спектаклей он играл в «Выпускных сочинениях 2005» и «Я скорее станцию с тобой».

приглашают на передачи или обсуждения, чтобы показать вовлеченность русских» (18, с. 45).

Следующий раздел – иллюстрации и фотографии. Изображение, которое украшало афиши и стало в итоге своеобразным символом спектакля, – «Разные языки, один народ»: соприкасающиеся в поцелуе мужской язык, разукрашенный в эстонский сине-черно-белый триколор, и женский в цветах российского флага.

Предпоследний раздел – стихотворения на ту же тему. Так, Света Григорьева размышляет о неравноценном подходе к русским и эстонцам в СМИ: если преступник – русский, то его национальность обязательно отмечается, а если эстонец, то обходятся неопределенно-личными конструкциями (18, с. 81). В конце раздела идет эстонский перевод стихотворения «Долой политику» любимого в Эстонии Игоря Северянина. Последним же разделом становятся переводы песен на эстонский: «Земля в иллюминаторе» (звучавшая в «Давай»), «Вчерашний день» Саруханова и «Песня о друге» Высоцкого.

Программа дает представление о внушительной работе создателей. Актеры Мари-Лийз Лилль и Пааво Пийк сотрудничали раньше при постановке дилогии «Боль вороны...» и «...болезнь сороки» (2014). Лилль известна в Эстонии не только как актриса, драматург, режиссер, но и как общественный деятель. Она привлекла внимание своим выступлением в эстонском парламенте в 2013 г. Речь «Что не так на картине?», отсылающая к пьесе Стоппарда «Берег утопии», была посвящена социальным проблемам Эстонии, в частности – положению русских: «35 000 жителей Эстонии подписывают обращение, в котором предлагается остановить эстонизацию русских школ, и за этим не следует по сути никакого обсуждения. (...) А на этой картине что не так?» [19].

По словам создателей, они захотели сломать стену, только растущую после Бронзовой ночи. Поэтому и премьера спектакля была сознательно назначена на 27 апреля 2016 г. – день девятилетия Бронзовой ночи [20].

Как проходил сам спектакль: ничего не подозревающие зрители-эстонцы отправлялись в Таллинский городской театр, русские зрители приходили в Русский театр Эстонии. Однако там их встречали и просили пройти в автобусы, чтобы поехать в другое место – культурный центр Линдакиви, в котором, судя по афишам, должен проходить спектакль «Космос». По дороге русские актеры по-эстонски рассказывали зрителям-эстонцам о своем опыте изучения языка и знакомства с культурой. В это время, соответственно, эстонские актеры общались с русскими театральными. В Линдакиви зрители собирали в один зал и объясняли, что спектакль нацелен в равной мере на обе общины, потому необходимо было совместное присутствие зрителей: «другого способа свести вас вместе у нас не было».

В первоначальном тексте пьесы была предусмотрена сцена еще до посадки в автобус [21, с. 10]: для эстонских зрителей эстонка Марта приглашает в гости русских, убеждая мужа Георга в необходимости внести свой вклад в дело интеграции. Георг крайне недоволен и прямо говорит одному из гостей: «Если бы ты выучил язык, праздновал вовремя Рождество, выучил гимн, вырастил детей эстонцами, то может, это все и не было бы так сложно. Но иначе – как там они говорят? – чемодан, вокзал, Россия...».

В это же время на сцене Русского театра Аня знакомит мужа Федю с эстонцем Фредом, с которым она познала «чудо интеграции». Федя призывает жену одуматься, напоминает о Бронзовой ночи, грозит «замочить в сортире» любовника. Фред, который начинает хозяйничать в доме, едва переступив порог, снисходительно бросает незадачливому мужу: «Надо, Федя, надо». Обе сцены прерываются водителем автобуса, который напоминает о необходимости ехать в Линдакиви.

Однако обе сцены, как и многие части, изначально включенные в программу, при окончательной постановке были удалены. Сам спектакль, проходящий на обоих языках, представляет собой ряд скетчей на щекотливые и где-то болезненные для обеих сторон темы. Романтические отношения оказываются разрушены теми самыми «тремя вопросами»: «А зачем вы Бронзового солдата снесли?» со стороны русской девушки или «А вот скажи, чей Крым, по-твоему?» из уст эстонки. Затрагивается и тема ревизии исторической памяти: так, лекция по истории XX в. превращается в фарс, поскольку содержание и перевод друг другу не соответствуют, как и не соответствуют друг другу взгляды русских и эстонцев (русские не хотят вспоминать о пакте Молотова-Риббентропа, а эстонцы об участии в войне на стороне Германии). В абсурдном ключе выставляется и положение неграждан Эстонии: к негражданину, живущему в своей неквартире со своей не-женой, приходит журналист, который утверждает, что *не* сделает о нем репортаж и *не* покажет его, так что изменений так и *не* будет.

В другом скетче показаны две семьи – русская и эстонская, которые похожи друг на друга как близнецы: отцы семейств сидят в своих квартирах в одинаковой одежде в одном положении, пьют, ругают правительство и сетуют на тяжкую жизнь в Эстонии, не видя, насколько они похожи и какой условный между ними барьер, визуализированный в виде русского и эстонского флага.

Пожалуй, самым ярким эпизодом можно назвать скетч о языковом комиссаре, завязка которого напоминает «Ревизора». В государственном учреждении в Нарве переполох: приезжает Инквизитор – языковой комиссар, который должен проверить ведение делопроизводства на эстонском. Из сотрудников организации владеет языком только руководительница, так что языковой комиссар с помощью хитрости ловит чиновников на незнании и превращается в палача, расстреливая всех за ненадлежащее прилежание в изучении эстонского, после чего раздражается тирадой о значимости своей работы. В этом гиперболизированном образе высмеивается как крючкотворство языковой комиссии, так и шире – безапелляционная требовательность эстонцев к русским.

Мнения по поводу спектакля разделились. Пресса была настроена скорее благодушно: «На фоне беззубых интеграционных проектов, которые привели к тому, что само слово “интеграция” стало для русских ругательным, смелое освещение запретных тем, откровенное высмеивание стереотипов друг о друге стало настоящим открытием» [22]. Однако в профессиональной среде спектакль вызвал скорее разочарование, показавшись поверхностным в сравнении с изначальным текстом и многоуровневой программой [21, с. 12]. Особенно смутил критиков неубедительный

финал – исполнение песни «Долой политику!» на обоих языках. Как и опасался Фурманюк, это напомнило беззубый призыв «давайте жить дружно».

В целом спектакль послужил делу интеграции в самом театральном сообществе: обе стороны заявляют о том, что после совместной работы интерес к другой культуре возрос. Продолжением данной линии стало появление телепередачи «Наши Эстонии» с участием русских актеров, игравших в спектакле: они рассказывают о знакомстве с эстонской культурой, показывают любимые места, общаются с кумирами или знакомыми эстонцами и говорят о проблемах «рустонцев». Из спектакля сюда перекочевал и «интеграционный инспектор» – демонический чиновник в сером плаще, появляющийся в конце из ниоткуда. Он следит за «чистотой» высказываний, отвергает всякие обвинения в дискриминации меньшинства и торопится дальше выполнять программу «Сплоченная Эстония – 2020». Телепередача транслировалась на эстонском телевидении с субтитрами, получила положительные отзывы и вошла в десятку самых популярных передач всего эстонского телевидения [23].

Интересно, что спектакль «Я скорее станцую с тобой» (*Ma pigem tantsiks sinuga*, 2016), вышедший спустя полгода после «Со второго взгляда» и закономерно воспринятый как продолжение уже заданной линии, был задуман отдельно. По мнению режиссера Олега Сулименко, Эстония находится в интересном положении: треть населения страны является приверженцами другой культуры и в то же время жить в этой культуре, в России, не хочет. Он считает нужным разобраться, в чем именно различие русских и эстонцев, а что же их объединяет [24]. Сулименко ранее имел опыт работы с подобным материалом в спектакле *Made in Austria* (2012), в котором выходцы из разных стран рассказывали об участии эмигранта в Австрии.

В спектакле «Я скорее станцую с тобой» преобладает документальность. Сулименко видел «Русские, они такие» и хотел сделать что-то менее постановочное, потому у него из шести человек, присутствующих на сцене, только два профессиональных актера. Двухязычная постановка стилизована под ток-шоу: двое ведущих (Николай Бенцлер и Мари-Лийз Лилль, занятая здесь только как актриса), четверо гостей и «зрительский зал», у которого есть право голоса. Зрителей также подбирали в фойе из числа реальных посетителей театра. Гости – двое русских, двое эстонцев, из которых по одному родившемуся при СССР и уже в суверенной Эстонии. Все они реальные люди, которые должны честно отвечать на вопросы ведущих, заодно выполняющих функцию переводчиков. Набор вопросов может варьироваться, однако тема взаимодействия остается главной. В спектакле препарируются взгляды общин друг на друга, на эстонскую и российскую прессу, эстонскую политику и политиков, Путина, НАТО, беженцев, Вторую мировую войну, диктатуру, фашистскую Германию, СССР, суверенитет Эстонии, национальную идентичность. Некоторые вопросы адресуются и присутствующей «публике»: так, например, вопрос о сохранении русских школ в Эстонии делит зал на тех, кто «за», и тех, кто «против». Конечно, и в этом спектакле обращаются к Бронзовой ночи: так, в финальном монологе Мари-Лийз Лилль рассказывает о своем опыте переживания тех событий, о личной боли за происходящее, которую она испытывала, будучи внучкой идейно воевавшего за СССР и верящего в коммунизм солдата. В то же время этот патетический

монолог разбавляется фантастическими деталями: называется другая дата смерти Сталина, рассказывается о победе деда по туннелю, якобы соединяющему Эстонию и Финляндию, что ставит под сомнение искренность Лилль и несколько сбавляет завышенный градус драматизма [25].

Этот спектакль, как и «Со второго взгляда», вызвал противоречивые отклики, при этом эстонцы в целом отнеслись более благосклонно, чем русские, по мнению которых тема интеграции себя уже изжила. В.-С. Майсте в ежегодном альманахе «Театральная жизнь» сравнивает эти две постановки 2016 г., вводя социологическое понятие «пространственные отношения» (*ruumisuhetud*), описывающее устройство социальной жизни [26, с. 115]. Майсте напоминает, что после проектов Карузоо не было постановок на тему пространственных отношений на эстонском. По его словам, предпосылкой для «Со второго взгляда» стал так называемый «холодный мир» [26, с. 117] между эстонцами и русскими, но в самой пьесе он видит только отражение стереотипов о причинах этой холодности. Сравнивая пьесу с постановкой Сулименко, он отдает предпочтение последней, говоря о большей конфликтности и смелости. Майсте ценит, что Сулименко, демонстрируя многочисленные противоречия, не опускается до демонизации сторон, показывая их способными на коммуникацию и понимание. По его мнению, едва ли эта постановка укрепит русско-эстонскую дружбу, однако театр обозначает существующие проблемы, но не обязан их решать.

Весной 2018 г. Лилль опять же в паре с Пийком поставила «Иванов день» – пьесу по мотивам этнографической экспедиции в места проживания сибирских эстонцев в Красноярском крае. Разговоры, записанные на праздновании Иванова дня, стали основой для очередной документальной постановки. Проживающие вдали от Родины эстонцы подчеркивают свою национальную идентичность, отличия от русских, но в то же время высказывают опасения за выживание народа и языка в Сибири.

Говоря о перспективах развития темы русско-эстонского взаимодействия, Лилль упоминала более плотное общение со зрителями и интерактивность. Уже в осенний сезон 2018 г. вышла двуязычная постановка «Будет/ Не будет», приуроченная к 100-летию Эстонской Республики. В спектакле, одним из драматургов которого является Лилль, речь идет об Эстонии в 2118 г. Текст пьесы основан на эссе 100 русских и эстонских школьников и студентов, а также на беседах с детьми дошкольного возраста. Создатели утверждали, что каждый спектакль будет отличаться от предыдущих и последующих, поскольку в ходе электронного голосования зрители сами определяют в ходе действия, как должно выглядеть будущее Эстонии: есть несколько вариантов, и герои спектакля попадают в разные миры, разные Эстонии, в зависимости от желания зрителей [27].

В то же время, по словам Н. Караева, хотя голосование действительно проходит в реальном времени и зрители управляют ходом событий, подача вопросов довольно манипулятивна: так, зрителям изначально предлагается выбрать, какой спектакль они хотят смотреть – простой или разветвленный [28].

В центре действия семья Семеновых, которая перемещается из одного варианта развития Эстонии в другой: от инновационно-технологической к утопически-мультикультурной, от мультикультурной к национальной



Эстонии. Именно национальная часть представляет наибольший интерес с точки зрения отображения русско-эстонского взаимодействия. В этом мире русский язык не используется, однако в эфире телеканала анонсируется еженедельная игра *Posledni russki!* Русские в национальных эстонских костюмах выполняют задания, по словам Караева, «напоминающие самый обычный экзамен на гражданство: сделайте в ресторане заказ на эстонском, назовите по-эстонски животное и скажите, какие звуки оно издает, повторите эстонскую скороговорку». Смысл игры раскрывается уже в конце: в ходе очередного зрительского голосования «народу Эстонии» – в данном случае зрителям – предстоит решить, оставить ли Семеновых в Эстонии или депортировать. Напряженное ожидание результатов разрешается счастливо: Семеновым позволяют остаться и они обнимаются под развевающимся эстонским флагом и национальные напевы. Караев видит в спектакле злободневный посыл: «Мы-то, в зале, все – и националисты, и космополиты – понимаем, что “национально-языковой” вариант – это совсем не будущее. Это вообще-то настоящее. Самое что ни на есть. Вот об этом-то “Будет/Не будет” Артема Гареева и весь Русский театр под руководством Филиппа Лося напоминают – в лоб» [28]. Борис Тух также хвалит этот эпизод и спектакль в целом за смелость и остроту политического высказывания, называя спектакль «бесстрашной и злой политической сатирой» [29].

Однако конец в этой постановке, как и у всех предыдущих, носит максимально примирительный характер: последняя развилка ведет к экологическому будущему, ведь экология – тема, объединяющая всех. В конце все улыбаются и танцуют под двуязычный гимн, что опять же оставило у некоторых зрителей уже привычное ощущение «давайте жить дружно». М. Пести высказывает сожаление, что Русский театр «отказался от возможности конкретных социально-политических дебатов в пользу сказочного мира» [30, с. 10].

Подводя итоги, изложим характерные особенности отображения темы русско-эстонского взаимодействия в театре Эстонии:

1. **Параллельные проекты.** В театральном пространстве Эстонии почти одновременно появляются схожие проекты: «Своя территория» и «Выпускные сочинения 2005», «Со второго взгляда» и «Я скорее станцюю с тобой». Появление тематически схожих проектов независимо друг от друга говорит об общественной важности темы, о том, что она остается на повестке дня. Можно отметить и то, что проекты подобной тематики связаны с определенным набором имен режиссеров, продюсеров и актеров: М. Карузо, М.-Л. Лилль, П. Пийк, С. Григорьева, Б. Павлович, С. Янчек, Т. Космынина, Н. Бенцлер.
2. **Документальность.** Постановки на эту тему естественным образом тяготеют к документальности, к социологическому подходу, пусть даже творчески преобразованному. Опросы, анкеты и сочинения становятся основным материалом, при этом особое внимание уделяется именно молодому поколению: важно услышать их голос, чтобы понять, какое будущее школьники и студенты видят для Эстонии.
3. **Стилизация под ток-шоу.** В условиях отсутствия площадки для ведения двуязычных переговоров именно театр создает такую

возможность. Театр в определенной степени моделирует действительность, сталкивая представителей разных общин (как актеров, так и обычных людей на сцене, так и зрителей) и вынуждая друг друга общаться – в том числе на темы, которые не принято обсуждать вне общины. Формат ток-шоу оправдывает скандальность, остроту формулировок и откровенность мнений.

4. **Примирительная риторика.** Почти каждая постановка завершается прямолинейным призывом к дружному сосуществованию, который резонирует с предшествующим описанием глубины проблем. В связи с этим создатели сталкиваются с обвинениями в неискренности и, возможно, не совсем честным обвинением в том, что они не предлагают решения проблемы. Однако можно выделить спектакль «Русские, они такие», в котором, пусть даже излишне прямолинейно, но проговаривается «рецепт интеграции». В конце «ток-шоу» ведущие подводят итоги: «Я считаю, что причины разрыва между русскими и эстонцами кроются дома, в родителях, в бабушках, в дедушках, потому что в их силах объяснить ребенку, каков мир и как себя можно и нужно вести в нем. Если в эстонских и русских семьях негативно настроены по отношению друг к другу, то у ребенка, который растет в такой семье, нет ничего другого, кроме как все это выносить на улицу с собой, в школу, на детскую площадку. Здесь возникает конфликт и эффект снежного кома, и нынешнее поколение должно растопить этот ком – в противном случае мы будем жить по примеру своих родителей и будем скрывать невежество и гнев». Вывод звучит на эстонском, но с параллельным переводом на русский: важно быть услышанными обеими сторонами.

По данным опросов, в Эстонии театр считается одним из самых влиятельных видов искусства [31, с. 3–4]. Возможно, это и объясняет, почему именно он взял на себя роль посредника в столь сложном диалоге культур. Однако едва ли справедливо обвинять театральные деятели в том, что они не решают проблему разобщенности Эстонии, поскольку сомнительно, что это возможно сделать с помощью одних лишь спектаклей. В то же время исходя из профессиональной и зрительской критики можно сделать вывод, что и те, и другие ждут от создателей более внятного взгляда на проблему и занятия определенной позиции, что в свою очередь вступает в конфликт с принципом документальности. Остается вопрос: не последует ли угасание культурного интереса к этой теме – после выполнения стратегии «Сплоченная Эстония – 2020», например?

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Eesti teatristatistika 2017 (2018). URL: <http://statistika.teater.ee/stat/main/show/40> (дата обращения 14.12.2018).
2. Pesti M. Eesti teatri 100 aastat. Tallinn: Post Factum, 2018.
3. Rähesoo J. Eesti teater I. Tallinn: Eesti teatriliiit, 2011.

#### REFERENCES

1. Eesti teatristatistika 2017 [Estonian theater statistics 2017]. Available at: <http://statistika.teater.ee/stat/main/show/40> (accessed 14 December 2018).
2. Pesti M. Eesti teatri 100 aastat [100 years of Estonian theater]. Tallinn: Post Factum, 2018.

4. *Кекелидзе Э.* Сцена и время: русский драматический театр Эстонии. 1962–1994. Tallinn: Aleksandra, 2007.
5. *Аграновская Э.* Юрий Еремин: «Люблю всех, кто любит театр». 2008 // Молодежь Эстонии. URL: <http://www.moles.ee/08/Sep/19/9-1.php> (дата обращения 14.12.2018).
6. *Allik J.* Ei häda, ei mõistust // *Sirp*. 2008. URL: <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/ei-h-da-ei-m-istust/> (дата обращения 14.12.2018).
7. *Pino J.* Eestlane Eduard Toman, ameti poolest venelane // *Õhtuleht*, 20.01.2001. URL: <https://www.oh tuleht.ee/101476/eestlane-eduard-toman-ameti-pool-est-venelane>.
8. *Toome H.-L.* Kogukonnateater Eestis. 2008. aasta näitel // *Teatrielu*. 2008. lk. 162–180.
9. *Балагурова А.* Куратор просветительских проектов БДТ – о театре, который встряхнет город // *Village*. 2014. URL: <https://www.the-village.ru/village/city/city-interview/144339-boris-pavlovich-otom-kak-sblizit-teatr-s-gorodom> (дата обращения 14.12.2018).
10. *Караев Н.* Бронзовая территория. 2008 // *Delfi*. URL: <http://rus.delfi.ee/archive/bronzovaya-territoriya?id=19478907> (дата обращения 14.12.2018).
11. *Allik J.* Hoia, Jumal, Eestit, meie (?) kodumaad... 2008 // *Postimees*. URL: <https://kultuur.postimees.ee/55501/hoia-jumal-eestit-meie-kodumaad> (дата обращения 14.12.2018).
12. *Тух Б.* От нашего стола вашему столу, или, на те Боже, что нам не угроже // *Петербургский театральный журнал*, 2008. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/55/far-distance-55/otnashego-stola-vashemu-stolu-ili-nate-ubozhe-chto-nam-negozhe/> (дата обращения 14.12.2018).
13. *Kolk M.* Miks Eesti teater ei riski? // *Teatrielu*. 2008, lk. 13–36.
14. *Pesti M.* Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2016.
15. *Sveta Grigorjeva ja Ott Karulin* // *Teatrielu*. 2015, lk. 42–61.
16. *Петухова Е.* Юлия Ауг: такое ощущение, что русские Эстонии
3. *Rähesoo J.* *Eesti teater I* [Estonian theater I]. Tallinn: Eesti teatriliit, 2011.
4. *Kekelidze J.* *Scena i vremja: russkij dramaticheskij teatr Estonii*. 1962–1994 [Scene and time: Russian Drama Theater in Estonia]. Tallinn: Aleksandra, 2007.
5. *Agranovskaja J.* *Jurij Eremin: «Ljublju vseh, kto ljubit teatr»* [Juri Eremin: «I love all the people that love theatre»]. *Molodezh' Estonii*. 2008. Available from: <http://www.moles.ee/08/Sep/19/9-1.php> (accessed 14 December 2018).
6. *Allik J.* Ei häda, ei mõistust. 2008 [Neither grief nor mind]. *Sirp*. Available from: <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/ei-h-da-ei-m-istust/> (accessed 14 December 2018).
7. *Pino J.* Eestlane Eduard Toman, ameti poolest venelane [Estonian Eduard Tomen, Russian by profession]. *Õhtuleht*. 2001. Available from: <https://www.oh tuleht.ee/101476/eestlane-eduard-toman-ameti-pool-est-venelane> (accessed 14 December 2018).
8. *Toome H.-L.* Kogukonnateater Eestis 2008. aasta näitel [Community theatre on the example of 2008]. *Teatrielu* [Theatrical life]. 2008, lk. 162–180.
9. *Balagurova A.* *Kurator prosvetitel'skih proektov BDT – o teatre, kotoryj vstrjahnjet gorod* [The curator of educational projects BDT – about the theater, which will shake the city]. *Village*. 2014. Available from: <https://www.the-village.ru/village/city/city-interview/144339-boris-pavlovich-otom-kak-sblizit-teatr-s-gorodom> (accessed 14 December 2018).
10. *Karaev N.* *Bronzovaja territorija* [Bronze territory]. *Delfi*. 2008. Available from: <http://rus.delfi.ee/archive/bronzovaya-territoriya?id=19478907> (accessed 14 December 2018).
11. *Allik J.* Hoia, Jumal, Eestit, meie (?) kodumaad... [God bless Estonia, our (?) homeland...]. *Postimees*. 2008. Available from: <https://kultuur.postimees.ee/55501/hoia-jumal-eestit-meie-kodumaad> (accessed 14 December 2018).
12. *Tuh B.* *Ot nashego stola vashemu stolu, ili, na te Bozhe, chto nam ne ugozhe* [From Us for You, or Gloucestershire kindness]. *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* [Petersburg Theater Journal], 2008. Available from: <http://ptj.spb.ru/archive/55/far-distance-55/otnashego-stola-vashemu-stolu-ili-nate-ubozhe-chto-nam-negozhe/> (accessed 14 December 2018).

- уже настолько готовы к репрессиям, что занимаются самоцензурой // Бублик. 2012. URL: <http://bublik.delfi.ee/news/culture/yuliya-aug-takoe-oschuschenie-chto-russkie-estonii-uzhe-nastolko-gotovy-k-repressiyam-chto-zanimayutsya-samocenzuroj?id=64350925> (дата обращения 14.12.2018).
17. Поверина Е. Юлия Ауг в студии Postimees: я продолжу борьбу за эстонское гражданство! // Postimees. URL: <https://rus.postimees.ee/4447495/yuliya-aug-v-studii-postimees-ya-prodolzhu-borbu-za-estonskoe-grazhdanstvo>. Teisest Silmapilgust: kavaleht. M.-L. Lill, P. Piik (toim). Tallinn: Tallinna Linnateater, 2016.
19. Лилль М.-Л. Что не так на картине? 2013 // ERR. URL: <http://rus.err.ee/167543/mari-lijz-lill-chto-ne-tak-na-kartine> (дата обращения 14.12.2018).
20. Незнайка на Луне: Мари-Лийз Лилль, Пааво Пийк и Елена Скульская // ETV. 2016. URL: <https://arhiiv.err.ee/guid/20160831032213601000300112290E-2BA238B44000000792B0000D0F254950> (дата обращения 14.12.2018).
21. Pesti M. (2016) «Saaremaa või Hiiumaa?»: Tallinna Linnateatri «Teisest silmapilgust» // Teater. Muusika. Kino. 2016. No. 7–8. Lk. 8–13.
22. Семенов А. Спектакль «Со второго взгляда»: Gracias, интеграция! // ERR. 2016. URL: <http://rus.err.ee/228335/spektakl-so-vtorogo-vzglyada-gracias-integratsija> (дата обращения 14.12.2018).
23. Передача о путешествиях русскоязычных актеров по Эстонии вошла в ТОП-10 телеканала ETV // ERR. 2017. URL: <https://rus.err.ee/634045/peredacha-o-puteshestvijah-russko-jazychnyh-akterov-po-jestonii-voshla-v-top-10-telekanala-etv> (дата обращения 14.12.2018).
24. В новой постановке Vaba Lava лицом к лицу встретятся две культуры // Postimees. 28.09.2016. URL: <http://rus.postimees.ee/3853573/v-novoy-panovke-vaba-lava-licom-k-licu-vstretyatsya-dve-kultury> (дата обращения 14.12.2018).
13. Kolk M. *Miks Eesti teater ei riski?* [Why Estonian theater doesn't take risks?]. *Teatrielu* [Theatrical life]. 2008, pp. 13–36.
14. Pesti M. *Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris* [Political Theatre and its Strategies in the Estonian and Western Cultures, PhD Thesis]. Tartu: Tartu University, 2016. Available from: <https://dspace.ut.ee/handle/10062/53884?locale-attribute=en> (accessed 14 December 2018).
15. Sveta Grigorjeva ja Ott Karulin [Sveta Grigorjeva and Ott Karulin]. *Teatrielu*, 2015, lk. 42–61.
16. Petuhova E. *Julija Aug: takoe owuwnie, chto russkie Estonii uzhe nastol'ko gotovy k repressijam, chto zanimajutsja samocenzuroj* [The Russians in Estonia seem to be so ready for repression that they are already engaged in self-censorship]. *Bublik*. 2012. Available at: <http://bublik.delfi.ee/news/culture/yuliya-aug-takoe-oschuschenie-chto-russkie-estonii-uzhe-nastolko-gotovy-k-repressiyam-chto-zanimayutsya-samocenzuroj?id=64350925> (accessed 14 December 2018).
17. Poverina E. *Julija Aug v studii Postimees: ja prodolzhu bor'bu za jestonskoe grazhdanstvo!* [Julia Aug in Postimees studio: I will continue the struggle for Estonian citizenship!]. *Postimees*. Available at: <https://rus.postimees.ee/4447495/yuliya-aug-v-studii-postimees-ya-prodolzhu-borbu-za-estonskoe-grazhdanstvo> (accessed 14 December 2018).
18. Teisest Silmapilgust: kavaleht (2016) [From the second Glance: theater program]. Ed. M.-L. Lill, P. Piik. Tallinn: Tallinna Linnateater, 2016.
19. Lill M.-L. *Chto ne tak na kartine?* [What is wrong on the picture?] // ERR. 2013. Available from: <http://rus.err.ee/167543/mari-lijz-lill-chto-ne-tak-na-kartine> (accessed 14 December 2018).
20. *Neznajka na Lune: Mari-Lijz Lill, Paavo Pijk i Elena Skul'skaja* [Dunno on the Moon: Mari-Liis Lill, Paavo Piik and Elena Skul'skaja] // ETV. 2016. Available from: <https://arhiiv.err.ee/guid/20160831032213601000300112290E-2BA238B44000000792B0000D0F254950> (accessed 14 December 2018).
21. Pesti M. «Saaremaa või Hiiumaa?»: Tallinna Linnateatri «Teisest silmapilgust»

25. Караев Н. «Я скорее станцую с тобой»: да здравствует корейзация Эстонии // Postimees. 2016. URL: <http://rus.postimees.ee/3862417/ya-skoree-stancuyu-s-to-boy-da-zdravstvuet-koreizaciya-estonii> (дата обращения 14.12.2018).
26. Maiste V.-S. Patisivormis agitprop – rahvaste lähendamisel semiootikavahendeid ei valita // Teatrielu. 2016. Lk. 115–132.
27. Будет/Не будет. Эстония через 100 лет. URL: <https://veneteater.ee/?showrus=tuleb-ei-tule-budet-ne-budet> (дата обращения 14.12.2018).
28. Караев Н. «Будет/Не будет»: нет ничего опаснее будущего // Postimees. URL: <https://rus.postimees.ee/6141942/budet-ne-budet-net-nichego-opasnee-budushchego> (дата обращения 14.12.2018).
29. Тух Б. Наше завтра в зеркалах утопии и антиутопии // Postimees. URL: <https://rus.postimees.ee/6147704/nashe-zavtra-v-zerkalah-utopii-i-antiutopii> (дата обращения 14.12.2018).
30. Pesti M. Kolmteist Eestit. Teatrisari «Sajandi lugu» // Teater Muusika Kino. 2018. No. 11. URL: <http://www.temuki.ee/archives/1911> (дата обращения 14.12.2018).
31. Kiviräbk J. Teatri positsioon ja roll ühiskonnas. Eesti Etendusasutuste Liit, Eesti Teariliit, 2016. URL: [http://www.eeteal.ee/sisu/326\\_1129Teatri\\_Positsioon.pdf](http://www.eeteal.ee/sisu/326_1129Teatri_Positsioon.pdf). [«Saaremaa or Hiiumaa?»]: about the play of Tallinn City Theater «From the Second Glance». *Teater. Muusika. Kino* [Theatre. Music. Cinema]. 2016, no. 7–8, pp. 8–13.
22. Semenov A. Spektakl' «So vtorogo vzgliada»: Gracias, integratsiia! [Play «From the Second Glance»: gracias, integration!]. ERR. 2016. Available from: <http://rus.err.ee/228335/spektakl-so-vtorogo-vzgljada-gracias-integratsiia> (accessed 14 December 2018).
23. V novoj postanovke Vaba Lava licom k licu vstretjatsja dve kul'tury (2016). [In the new play of Vaba Lava two cultures will meet face to face]. Available from: <http://rus.postimees.ee/3853573/v-novoy-postanovke-vaba-lava-licom-k-licu-vstretjatsja-dve-kulturny> (accessed 14 December 2018).
24. Peredacha o puteshestvijah russkojazychnyh akterov po Estonii voshla v TOP-10 telekanala ETV [The show about Russian-speaking actors travelling in Estonia entered the top 10 of television channel ETV]. ERR. 2017. Available from: <https://rus.err.ee/634045/peredacha-o-puteshestvijah-russkojazychnyh-akterov-po-jestonii-voshla-v-top-10-telekanala-etv> (accessed 14 December 2018).
25. Karaev N. «Ja skoree stantsuiu s toboi»: da zdavstvuet koreizatsiia Estonii [«I'd better dance with you»: viva Corean Estonia!]. *Postimees*. Available from: <http://rus.postimees.ee/3862417/ya-skoree-stancuyu-s-to-boy-da-zdravstvuet-koreizaciya-estonii> (accessed 14 December 2018).
26. Maiste V.-S. Patisivormis agitprop – rahvaste lähendamisel semiootikavahendeid ei valita [Propaganda in the form of pastiche: we don't choose means in the rapprochement of nations]. *Teatrielu* [Theatrical life], 2016, pp. 115–132.
27. Budet / Ne budet. Estonija cherez 100 let [Will be/Won't be. Estonia in 100 years]. Available from: <https://veneteater.ee/?showrus=tuleb-ei-tule-budet-ne-budet> (accessed 14 December 2018).
28. Karaev N. «Budet / Ne budet»: net nichego opasnee buduwego [«Will be/Won't be»: There is nothing more dangerous than the future]. *Postimees*. Available from: <https://rus.postimees.ee/6141942/budet-ne-budet-net-nichego-opasnee-budushchego> (accessed 14 December 2018).

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

Володина Анастасия Всеволодовна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры языков стран Северной Европы и Балтии Московского государственного института международных отношений (Университета) МИД России.

E-mail: [asya\\_v-07@mail.ru](mailto:asya_v-07@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-7660-7568

Володина А. В. Русско-эстонские отношения в современном театре Эстонии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 53–70.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-53-70

29. Tuh B. *Nashe zavtra v zerkalah utopii i antiutopii* [Our tomorrow in the mirrors of utopia and dystopia]. *Postimees*. Available from: <https://rus.postimees.ee/6147704/nashe-zavtra-v-zerkalah-utopii-i-antiutopii> (accessed 14 December 2018).

30. Pesti M. Kolmteist Eestit. Teatrisari «Sajandi lugu» [Thirteen Estonias. Theater series «The story of century»]. *Teater. Muusika. Kino* [Theatre. Music. Cinema], 2018, no. 11. Available from: <http://www.temuki.ee/archives/1911> (accessed 14 December 2018).

31. Kivirähk J. Teatri positsioon ja roll ühiskonnas [Theatre's position and role in society]. Eesti Etendusasutuste Liit, Eesti Teariliit, 2016. Available at: [http://www.eeteal.ee/sisu/326\\_1129Teatri\\_Poisysioon.pdf](http://www.eeteal.ee/sisu/326_1129Teatri_Poisysioon.pdf) (accessed 14 December 2018).

**ABOUT THE AUTHOR**

Anastasia Volodina – Candidate (PhD) of philological sciences, senior lecturer of the Department of North European and Baltic languages, Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation.

E-mail: [asya\\_v-07@mail.ru](mailto:asya_v-07@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-7660-7568

Volodina A. V. Russian-Estonian Relations in the Modern Estonian Theatre. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 3, pp. 53–70.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-53-70

Н. С. РЯБЧИКОВА

Государственный центральный  
музей кино (Музей кино),  
Москва, Россия

NATALIE RYABCHIKOVA

The State Central Film Museum,  
Moscow, Russia

## МЕЖРАБПОМФИЛЬМ МЕЖДУ ЭКСПЕРИМЕНТОМ И ЦЕНЗУРОЙ: ДЕЛО «СТЕКЛЯННОГО ГЛАЗА»

### АННОТАЦИЯ

Статья рассматривает историю производства и цензуры культурфильма «Стеклянный глаз» (1928, реж. Л. Брик и В. Жемчужный). Работа представителей ЛЕФа в самой «буржуазной» киностудии страны «Межрабпомфильм» (ранее называвшейся «Межрабпом-Русь») стала возможностью соединить эксперимент с формой (в оригинальном формате «киноревю») с ответом на запросы широкой публики, живо интересующейся «закулисем» кинопроизводства. Однако для цензурных органов тему и задачу фильма необходимо было сформулировать не в экспериментальных, а в политических терминах – как борьбу с буржуазным художественным фильмом и агитацию за культурфильм, то есть настроенное на «окультуривание» зрителя документальное кино. Такой разрыв между истинной и заявленной задачей был характерен для большинства картин 1920-х гг., особенно произведенных студией «Межрабпомфильм». Документы цензуры и отзывы в центральной прессе, таким образом, помогают понять, насколько этот разрыв осознавался и формулировался самими участниками процесса. В случае «Стеклянного глаза» цензоры, вынужденные одобрить

## MEZHRABPOMFILM BETWEEN EXPERIMENT AND CENSORSHIP: THE CASE OF “THE GLASS EYE”

### ABSTRACT

The article considers the history of production and censorship of the kulturfilm “The Glass Eye” (1928, directed by L. Brik and V. Zhemchuzhnyi). The work of the representatives of LEF at the country’s most “bourgeois” film studio Mezhrabpomfilm (formerly called Mezhrabpom-Rus) became an opportunity to combine a formal experiment (in an original “film-revue” format) with a response to the general public’s keen interest in “behind-the-scenes” of film production. However, for the censorship authorities, the theme and goal of the film had to be formulated not in experimental but in political terms: as a struggle against the bourgeois fiction film and as campaigning for the kulturfilm, that is, documentary cinema intended to “cultivate” the viewer. Such a gap between the real and the stated task was characteristic of most of the 1920s films, especially those produced by the Mezhrabpomfilm studio. Censorship documents and reviews in the central press therefore help to understand the extent to which this gap was realized and formulated by the participants of the film process themselves. In the case of “The Glass Eye”, the censors, forced to approve

его производство, в полной мере осознали свою ошибку после выхода фильма на экран и его рекламной кампании – и поэтому категорически запретили следующий, еще более экспериментальный сценарий Лили Брик для «Межрабпомфильма» – «Любовь и долг».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** «Межрабпом-Русь», «Межрабпомфильм», раннее советское кино, Лилия Брик, Виталий Жемчужный, ЛЕФ, культурфильм, цензура в кино, Главрепертком.

«Стеклянный глаз» (1928) – уникальный подвид документального фильма (или «культурфильма», по тогдашней терминологии): «фильм-ревю», сделанный на пороге «культурной революции», когда режиссеры художественного кино, даже самые крупные, частично по необходимости, а частично – по внутренним убеждениям уходили в политпросветфильм, техфильм, учебное кино. Так, Лев Кулешов в 1931 г. поставил «Сорок сердец» к 10-летию плана ГОЭЛРО, а Абрам Роом в 1930–1931 гг. – «Манометр-1» и «Манометр-2» (о ликвидации прорыва на приборостроительном заводе).

При этом в истории кино «Стеклянный глаз» рассматривается в основном как единственный фильм, поставленный (и смонтированный) Лилей Юрьевной Брик [1]. В данной статье, однако, этот эксперимент берется не столько как факт творческой биографии музы ЛЕФа и ее соавтора Виталия Жемчужного, сколько как факт творческой биографии студии «Межрабпомфильм», на которой его оказалось возможным осуществить.

Кажется парадоксальным, но именно «Межрабпомфильм», с его

its production, fully realized their mistake after the release of the film and its advertising campaign – and therefore categorically banned Lilia Brik's next, even more experimental script for Mezhrabpomfilm, "Love and Duty".

**KEYWORDS:** "Mezhrabpom-Rus'", "Mezhrabpomfilm", early Soviet cinema, Lilia Brik, Vitalii Zhemzhuzhnyi, LEF, kulturfilm, film censorship, Glavrepertkom.

"The Glass Eye" (1928) represents a unique subgenre of documentary film (or "Kulturfilm", in the terminology of the time): a "revue film" made on the threshold of the Cultural revolution, when the directors of fiction films, even the most prominent ones, partly out of necessity, and partially due to internal convictions, retreated into making politprosvet (political enlightenment) films, technical films, and educational films. For instance, Lev Kuleshov in 1931 made "Forty Hearts" dedicated to the 10th anniversary of Lenin's electrification plan (the GOELRO plan), while Abram Room in 1930–31 shot "Manometr-1" and "Manometr-2" (about an instrument engineering factory overcoming falling behind in its plan fulfillment).

At the same time, in the history of cinema, "The Glass Eye" is considered mainly as the only film made (and edited) by Lilia Iur'evna Brik [1]. In this article, however, this experiment is taken not so much as a fact of the creative biography of the LEF muse and her co-author Vitalii Zhemchuzhnyi, but as a fact of the creative biography of the Mezhrabpomfilm studio, at which it became possible to carry the project out.

It might seem like a paradox, but it was Mezhrabpomfilm, with



репутацией самой «буржуазной» студии страны (благодаря таким зрительским хитам, как «Медвежья свадьба», «Коллежский регистратор» и «Поцелуй Мэри Пикфорд»), мог стать производственной базой для ЛЕФовцев и даже включать в свои фильмы еще более «левые» элементы идей Дзиги Вертова и киноков. Но сами эти идеи, соединенные с репутацией студии, все равно оказывались на подозрении у цензурных органов, что убедительно показывает история разрешения этого первого режиссерского опыта Лили Брик и сопутствующая история запрещения ее второго, так и не состоявшегося фильма «Любовь и смерть».

И все же связь ЛЕФа и «Межрабпома» (как часто сокращали название студии) необходимо объяснить. К 1928 г. Лиля Брик только однажды принимала участие в кино постановке – за десятилетие до этого, в 1918 г., она снялась в главной роли в картине «Закованная фильмой», которую по сценарию Владимира Маяковского поставил для частной студии «Нептун» Никандр Туркин. У ее соавтора и со-режиссера по «Стеклянному глазу» Виталия Жемчужного за плечами была учеба режиссуре у Всеволода Мейерхольда и секретарство в редакции журнала «Советское кино», выпускавшегося художественным отделом Главполитпросвета. Жемчужный и его жена Евгения входили в это время в ближайший круг Бриков.

Студия «Межрабпомфильм» как площадка для экспериментов была выбрана неслучайно. К 1928 г. в литературном отделе «Межрабпомфильма» уже несколько лет работал сценаристом и редактором Осип Брик, со студией сотрудничали Виктор Шкловский и Лев Кулешов. Тесные связи с немецким обществом «Международная рабочая помощь» позволяли бывшему

its reputation as the country's most "bourgeois" studio (thanks to such audience hits as "The Bear's Wedding" and "The Kiss of Mary Pickford"), that could become the production base for LEF and include in their films even more "left-wing" elements of the ideas of Dziga Vertov and his kinoks. But these ideas themselves, combined with the studio's reputation, were still suspected by the censorship authorities. The story of the approval of this first directorial experience of Lilia Brik and the accompanying story of the ban of her second, never-made film "Love and Death" is a convincing example of this.

Nevertheless, the connection between LEF and Mezhrabpom (as the name of the studio was often shortened) needs to be explained. By 1928, Lilia Brik had only once taken part in a film production – a decade prior, in 1918, she had starred in the melodrama "Shackled by Film" directed by Nikandr Turkin for the private studio "Neptune" and written by Vladimir Mayakovsky. Her co-author and co-director for "The Glass Eye", Vitalii Zhemchuzhnyi, had had experience studying directing with Vsevolod Meyerhold and working as the editorial board secretary of "Sovetskoe Kino" ("The Soviet Cinema") magazine, published by the artistic department of Glavpolitprosvet. Zhemchuzhnyi and his wife Evgeniia at this time were part of the Briks' intimate circle.

The Mezhrabpomfilm studio was not chosen as a platform for experimentation by accident. By 1928, Osip Brik had been working as a screenwriter and script editor at the literary department of Mezhrabpomfilm for several years, with Viktor Shklovsky and Lev Kuleshov often collaborating with the studio as well. Close ties with the German society International

коллективу «Русь» предоставлять более комфортные, чем на других советских студиях, производственные условия, поэтому на «Межрабпом» стремились попасть даже Сергей Эйзенштейн с Григорием Александровым. Однако для «левых» кинематографистов такое выгодное с профессиональной точки зрения сотрудничество одновременно ощущалось и как предание эстетических и политических идеалов, работу «ради денег», в угоду «нэповской» публике.

Варвара Степанова, художница-оформитель, жена Александра Родченко, успевшего поработать на «МежрабпOME» художником-постановщиком, охарактеризовала отношение распадающегося в конце 20-х годов ЛЕФовского круга к работе на студии в шутовском стихотворении:

...ЛЕФ наш еле держится,  
видимость одна:  
 в МежрабпOME встретимся,  
 пока же  
кто куда. <...>  
 ...Слушайся приказу,  
левая братва:  
 межрабпомь  
 не сразу –  
по одному, по два. <...>  
 ...ЛЕФы были – больше нет:  
фильмы делать учатся.

Степанова сочинила стихотворение в октябре 1927 г. и вслед за этим записала в дневнике: ««Не люблю шуток, которые похожи на правду»... (Лиля Брик по поводу этого стиха)» [2, с. 214–215].

Изначальное отношение Л. Брик к студии, как явствует из дневника Степановой, было негативным. Однако к лету 1928 г. у нее появилась возможность попробовать воплотить свои экспериментальные

Workers' Aid allowed the former Rus' studio to provide more comfortable working conditions than other Soviet studios could, so that even Sergei Eisenstein and Grigorii Aleksandrov sought to work at Mezhrabpom. However, for the “left” filmmakers, such professionally beneficial cooperation was simultaneously experienced as a betrayal of aesthetic and political ideals, as working “for the sake of money”, as catering to the “NEP” audience.

Designer Varvara Stepanova, wife of Aleksandr Rodchenko, who had worked at Mezhrabpom for some time as production designer, described the attitude of the LEF circle that was breaking up at the end of the 1920s towards working at the studio in a humorous poem:

...Our LEF is barely holding on,  
it's just a façade:  
 we'll meet at Mezhrabpom,  
 but for now,  
everyone goes their own way.  
 <...>  
 ...Listen to the order,  
 lads of the Left:  
 go Mezhrabpoming  
 not right away –  
one at a time, two at a time.  
 <...>  
 ...There used to be LEFs but no  
 more:

they are learning to make films.  
 Stepanova wrote the poem in October 1927 and then wrote in her diary: ““I don't like jokes that look like the truth”... (Lilia Brik about this poem)” [2, p. 214–215].

The initial attitude of L. Brik to the studio, as appears from Stepanova's diary, was negative. However, by the summer of 1928, she received an opportunity to try and reproduce her experimental ideas

идеи в кино, причем, как можно заключить из упоминаний Степановой, Брик предполагала, что у Жемчужного она сможет научиться режиссерской технике – но в результате разочаровалась в этой идее, а какую-то помощь ей оказывал Всеволод Пудовкин [1].

Заявление на разрешение к постановке (уже третьего варианта) сценария «Стекланный глаз» было подано студией в Главрепертком 5 июня 1928 г. Авторами сценария в заявке значатся Л. Брик и В. Жемчужный, и они же указаны как режиссеры, но – «предположительно». Темой сценария обозначена «Сатира на заграничный игровой фильм, с целью пропаганды культурфильма» [3, с. 18]. Термин «культурфильм» в это время обозначал самый широкий спектр документального кино, от инструктивного до этнографического. Первое всесоюзное киносовещание в марте 1928 г. указало на необходимость расширения производства культурфильмов, в связи с чем кинопресса также уделяла им особое внимание на протяжении всего года. Сценарий «Стекланного глаза», однако, отличался от всех распространенных видов культурфильма, ближе всего подходя к авторским «обозрениям» Дзиги Вертова вроде «Шестой части мира» и находившегося в 1928 г. в производстве «Человека с киноаппаратом». Сценарий предполагал, с одной стороны, монтаж различного фильмотечного материала, который бы показывал всемогущество кино и его представителя – оператора (его в фильме сыграл оператор Всеволода Пудовкина – Анатолий Головня), а с другой стороны, – съемку пародии на зарубежную мелодраму с обнажением «техники» ее изготовления.

Через четыре дня после сдачи сценария политредактор ГРК

in cinema, and, as can be inferred from Stepanova's mentions, Brik initially assumed that she would be able to learn directing techniques from Zhemchuzhnyi, but eventually she became disappointed in this idea and in some way was assisted by Vsevolod Pudovkin [1].

An application for the permission to make (already the third version) of the script "The Glass Eye" was submitted by the studio to Glavrepertkom on 5 June 1928. L. Brik and V. Zhemchuzhnyi are indicated in the application as the authors of the script, and they are also listed as directors, albeit "tentatively". The theme of the script is designated as "A satire on the foreign fiction film, with the aim of propaganda of the Kulturfilm" [3, p. 18]. The term "Kulturfilm" at the time meant the widest range of documentary films, from instructive to ethnographic. The first all-Union film conference in March 1928 indicated the need to expand the production of Kulturfilms, and consequently the film press also paid special attention to them throughout the year. The script of "The Glass Eye", however, differed from all common types of the Kulturfilm, coming closest to Dziga Vertov's authorial works like "The Sixth Part of the World" and "The Man with a Movie Camera", which was in production in 1928. The script, on the one hand, envisioned the compilation of various stock library material that would show the omnipotence of the cinema and of its representative, the cameraman (it was played by the Vsevolod Pudovkin's cameraman Anatolii Golovnia), and on the other hand, it presupposed the filming of a parody of a foreign melodrama with the exposure of the "technology" of its manufacturing.

Four days after the script was submitted, a GRK "political editor"

Михаил Гарцман<sup>1</sup> подписал отзыв на него: «Предложенная схема оформления материала <так!> считаю неудачной. Получается такое впечатление, будто с одной стороны существуют только скверные, пошлые, буржуазные художественные <...> фильмы, а с другой – культурные. Такое противопоставление в корне неверно.

Тут одно из двух: либо по замыслу автора роль кино действительно выражается в создании культурфильм исключительно, то [гда] незачем скрываться под ширмой буржуазных фильм. Не нужны тогда и художественные фильмы нашего производства, либо не таков замысел авторов. Тогда нужно было бы взять так называемые культурфильмы буржуазного производства и показать, что они не предназначены для просвещения широких трудящихся масс, а наши мол выполняют эту задачу общения с широчайшими массами. <...>

Оценка – оценить трудно. Межрабпом-Русь [используется предыдущее название студии – Н. Р.] считает этот сценарий годным для культурфильма.

Я считаю, что это будет некультурной фильмой не только “местами”, но целиком и полностью.

Вывод – сценарий к постановке запретить» [3, с. 19].

<sup>1</sup> В «Киносправочнике» на 1929 г. он также значится секретарем киносекции Главреперткома. Встречающийся в киноведческой литературе [9] инициал «И.» основан на неверной расшифровке его подписи, в которой первая «М» действительно напоминает «И».

Но на обороте отзыва карандашом обозначена резолюция: «Разрешить при условии противопоставления картин советского производства (как культурн [ых], так

Mikhail Gartsman<sup>1</sup> signed its review: “I consider the proposed scheme to be unsuccessful. It seems that on the one hand there are only bad, vulgar, bourgeois feature films <...>, and on the other hand, Kulturfilms. This contrast is fundamentally wrong.

It should be either one of two things: either, according to the author’s intention, the role of cinema is really expressed in creating only the Kulturfilm, then there is no need to hide under the guise of bourgeois films. Then the feature films of our production are not needed either, or the authors’ intention is something different. Then it would be necessary to take the so-called Kulturfilms of bourgeois production and show that they are not intended for the enlightenment of the broad working masses, whereas ours supposedly carry out this task of communicating with the broadest masses. <...>

The evaluation: It is difficult to evaluate. Mezhrabpom-Rus’ [he using the previous name of the studio – N. R.] believes this script suitable for a Kulturfilm.

I believe that this will be an uncultured film not only in places, but in its entirety.

The conclusion: to prohibit the production of the script” [3, p. 19].

However, on the back of the review, there is a resolution in pencil: “To allow, provided that Soviet-made (both Kultur- and fiction) films are

<sup>1</sup> In the “Cinema Reference Book” for 1929, he is also listed as secretary of the cinema section of the Main Repertoire Committee. The initial “I.” found in the cinema literature [9] is based on an incorrect decoding of his signature, in which the first “M” does resemble an “I”.

и художест [венных]) аналогичным иностранным» [3, с. 20об] (к сожалению, не все подписи под резолюцией возможно расшифровать, но одна фамилия написана четко – это Ф. Раскольников, председатель ГРК с января 1928 г. по октябрь 1929 г.).

В августе 1928 г. картина уже снималась, и дневник В. Степановой фиксирует некоторое разочарование Л. Брик в студийной работе: «... мне Лиля говорила позавчера, что работать в кино можно только артельно, со своими аппаратами, надо купить просмотровой <так!> и съемочный аппарат и завести монтажную, тогда и можно будет делать новые левые фильмы, а на фабрике ничего не добьешься... Там надо снимать наверняка и подумать – нет времени... И Виталий уже снимает как Протазанов... и выдумке у него ей нечему учиться (это на предложение Рабиса ей быть ассистентом у Виталия – они не хотят, чтобы она была на равных началах, что, мол, Ося там работает в Литотделе)» (15 августа 1928 г.) [2, с. 231].

Две интересных детали в этой заметке – противопоставление «идеального» лефовского режиссера (которым Жемчужный не оказался) самому кассовому и профессиональному режиссеру студии, Якову Протазанову, начинавшему работать в кино еще до Революции, – и тот факт, что Л. Брик все-таки значится во всех документах по фильму и в его титрах как полноценный со-режиссер, несмотря на подозрения в «блате» благодаря положению на студии Осипа Брика.

8 октября 1928 г. журнал «Советский экран» поместил материал Наума Кауфмана (не родственник Михаила Кауфмана и Дзиги

juxtaposed to foreign ones” [3, p. 20 verso] (unfortunately, not all signatures under this resolution can be decoded, but one name is written clearly: that of F. Raskol’nikov, chairman of the GRK from January 1928 to October 1929).

In August 1928, the picture was already being shot, and V. Stepanova’s diary already records some disappointment of L. Brik in the studio work: “... Lilia told me the day before yesterday that one can only work in cinema as a cooperative, with one’s own equipment; we need to buy a viewing machine and a camera and to organize an editing room, then it would be possible to make new left films, because it’s not possible to achieve anything at the studio... There one has to film for sure and there’s no time to think... And Vitalii is already filming like Protazanov... and she has nothing to learn from him in terms of tricks (this is in response to the Rabis’s [the Union of Workers in the Arts] offer to her to be Vitalii’s assistant: they do not want her to be on an equal footing, because, they say, Osia works there at the literary department)” (15 August 1928) [2, p. 231].

Two interesting details are apparent in this note: the juxtaposition of an “ideal” LEF director (which Zhemchuzhnyi didn’t turn out to be) to the best (in terms of the box office) and the most professional director of the studio, Iakov Protazanov, who had started working in the cinema before the revolution – and the fact that L. Brik is listed in all film’s documentation and in its credits as a full-fledged co-director, despite the suspicion of nepotism due to Osip Brik’s position at the studio.

On 8 October 1928, the magazine “Sovetskii ekran” (“The Soviet Screen”) published an article by Naum Kaufman (no relation of Mikhail

Вертова) «Буря и гибель корабля (На съемках фильма «Стекло́нный глаз» на фабрике Межрбпомфильм)». Статья описывает съемку сцены, которая должна раскрывать «закули-сье» показываемой далее «мещан-ской» мелодрамы и, таким образом, оказывается метатекстом второго уровня – она о съемке сцены съемки сцены. Режиссер, упоминаемый в тексте – видимо, В. Жемчужный (но возможно, что и герой фильма – «кинорежиссер» в исполнении Е. Гвоздиков). Думается, приглашение «прессы» на съемки именно этой сцены – неслучайный ход со стороны либо создателей фильма, либо руководства студии – возможно, ее неофициального лидера и «продюсера» (термин этот в тот период не употреблялся) Моисея Алейникова.

Кауфман сразу погружает читателя в атмосферу съемки:

«Борт новенького парохода, остатки аэроплана, извивающиеся провода аппаратов, насосы, сваленные постройки.

Все это освещено прозрачным светом двух-трех фонарей...

Как будто кусочек порта, разрушенного неприятелем...

Только окна и балкончики соседнего дома, унизанные любопытными зрителями, напоминают о кинофабрике... <...>

По палубе парохода расхаживают будущие жертвы кораблекрушения из Посредрабиса. Они – в томительном ожидании, ибо им предстоит встретиться лицом к лицу с брандсбойтом. Схватка неравная, и неизвестно, кто в ней окажется сильнее.

– Приготовились! – забасил режиссер, – приготовились!..

Это слово, волнующее всякого молодого режиссера, звучит у него

Kaufman and Dziga Vertov) “The storm and the wrecking of the ship (At the filming of “The Glass Eye” at the Mezhrbapomfilm studio)”. The article describes the filming of a scene, which should be supposed to reveal the “backstage” of the “philistine” melodrama shown later and, thus, turns out to be a meta-text of the second level: it is about filming a scene of filming a scene. The director mentioned in the text is apparently V. Zhemchuzhnyi (but it is also possible that it is the film’s character, a “film director” performed by E. Gvozdikov). It is likely that the invitation of the “press” to witness the filming of this particular scene is not an accidental move by either the filmmakers or the studio management – perhaps of its unofficial leader and “producer” (this term was not used at that time) Moisei Aleinikov.

Kaufman immediately immerses the reader in the atmosphere of filming:

“The board of a new steamboat, the remains of an airplane, the coiling wires of the devices, pumps, heaped buildings.

All this is illuminated by the ghostly light of two or three lamps...

Like a fragment of the harbour destroyed by the enemy...

Only the windows and balconies of a neighboring house, covered with curious spectators, remind one that this is a film studio... <...>

The future victims of the shipwreck from Posredrabis [the hiring agency for workers in the arts] are walking up and down the deck of the ship. They are in a state of weary expectation, for they are about to meet face-to-face with a firehose. The fight is one-sided, and it is not certain who will emerge victorious.

“Get ready!” the director spoke with a bass voice, “get ready!”...

на все лады, от щеголеватого-сиплого баса до юношеского дисканта... <...>

Режиссер опасается “накладок” не столько от исполнителей, сколько от своих “стихий”. Сегодня у него работают дым, дождь, ветер...

– Берегите дым, берегите дым! – кричит он.

За дымом ухаживают больше всего, боясь, чтобы он не забастовал, ибо какое же кораблекрушение без дыма в трубе?

Актеры и “стихия” ждут только выстрела – удара деревянной палки об пустой ящик.

Наконец, зашипели юпитера, и буря начинается. Заглушая рупор режиссера, шумит пропеллер, работает брандсбойт, валит клубами дым...

Сверху сыплет мелкий осенний дождичек, но ему как-то не по себе среди этой “настоящей” бури, – и он перестает...

Режиссер, как гетевский “ученик чародея”, выпустивший на волю все “элементы”, бросается от одной стихии к другой. Брандсбойт, замечтавшись, нечаянно окатывает сидящую невдалеке “прессу”...

Капитану приходится первому выдержать натиск шквала. На его тревожный сигнал на палубу выбегают пассажиры, мечущие [ся] в отчаянии.

Джентльмен в покосившемся цилиндре хватается толстую даму. Мать с ребенком на руках бросается к матросам, умоляя ее спасти. С капитанского мостика сбегает матросы, на палубе топчутся люди.

Свалка. Всеобщая гибель.

Кто-то пытается броситься за борт.

В самый трагический момент мать с ребенком, поскользнувшись, падает.

This word, exciting for every beginning director, sounds on his lips in every manner from the rakish hoarse bass to the youthful treble... <...>

The director is afraid of blunders not so much on the part of the performers as on the part of his “elements”. Today he has the smoke, the rain, the wind...

“Protect the smoke, protect the smoke!” he shouts.

The smoke is looked after most of all, for fear that it would go on strike, for what is a shipwreck without smoke in the stack?

Actors and the “elements” are only waiting for a shot – a wooden stick hitting an empty box.

Finally, the floodlights hiss and the storm begins. Drowning out the director’s mouthpiece, the propeller is making a noise, a firehose is working, the stack is puffing smoke...

A fine autumn rain pours on from above, but it somehow feels uneasy among this “real” storm, and so it stops...

The director, like Goethe’s “sorcerer’s apprentice”, who has released all “elements” into the wild, rushes from one element to another. The firehose, day-dreaming, inadvertently splashes water at the “press” sitting nearby...

The captain has to be the first to withstand the onslaught of the storm. At his alarm signal the passengers rush out onto the deck in despair.

A gentleman in a rickety top hat grabs a fat lady. A mother with a baby in her arms rushes to the sailors, begging them to save her. Sailors are escaping from the captain’s bridge; people stomp on the deck.

Mayhem. Universal death.

Someone is trying to jump overboard.

At the most tragic moment, the mother with the child slips and falls.

У ребенка отваливается “голова”. В отчаянии мать кидается за ней.

– Не надо головы, наплевать на голову, сделайте комок! – раздается пронзительный окрик режиссера.

И бедная мать, потерявшая ребенка, спешит скорей погибнуть в открывающейся “водяной” пучине, образовавшейся от дружного напора брандсбойтов... на дворе фабрики» [4].

Это описание съемок подчеркивает расхождение между «официальной» темой «Стеклянного глаза» и его «внутренней» задачей. Для цензурных органов тема заявляется как «агитация за культурфильм» – в то время как для создателей и других представителей профессионального сообщества интерес фильма состоит преимущественно в эксперименте – показе «кухни» кино и ее результата, то есть в демонстрации приема «остранения». Возможно, это самое действенное объяснение того факта, что «кухня» здесь именно не «раскрывается» – то есть ее показ не следует за показом выдуманного «мещанского» фильма – а, наоборот, предшествует ему. Зритель «Стеклянного глаза» таким образом как бы вооружается знанием о том, как фильм в фильме «сделан», но затем классический «незаметный» монтаж работает на то, чтобы все равно включить его в нарратив.

К ноябрю 1928 г. картина была практически закончена. В. Степанова записывает после телефонного разговора с Осипом Бриком: «Говорил, как на фабрике прославились Л. Брик и В. Жемчужный со своим “Стеклянным глазом”» [2, с. 240]. В это же время Л. Брик пишет о картине В. Маяковскому в Париж: «Показывала ее дирекции, все остались довольны. Арустанов говорит, что картина “блестящая” (я этого

The child’s head falls off. In desperation, the mother rushes after it.

“No need for the head, to hell with the head, make a lump!” rings out the shrill voice of the director.

And the poor mother, having lost her baby, hurries to die in the opening “water” abyss, formed by the friendly pressure of the firehoses... in the yard of the studio” [4].

This description of the filming process highlights the discrepancy between the “official” theme of “The Glass Eye” and its “internal” task. For censorship authorities, the theme is declared as “propaganda of the Kulturfilm”, while for the film’s creators and other representatives of the professional community, its interest lies mainly in the experiment: in showing the inner workings of the cinema and its result, that is, in demonstrating the method of “defamiliarization”. Perhaps this is the most effective explanation for the fact that the “inner workings” are not exactly “revealed” here – that is, the showing of them does not follow the showing of the fictional “philistine” film but, on the contrary, precedes it. The viewers of “The Glass Eye” in this way seem to be armed with knowledge of how the film in the film is “made”, but then the classic “inconspicuous” montage works to include them in the narrative anyway.

By November 1928, the picture, apparently, was almost finished. V. Stepanova writes after a telephone conversation with Osip Brik: “He talked about L. Brik and V. Zhemchuzhnyi being famous at the studio now with their “Glass Eye” [2, p. 240]. At the same time, L. Brik writes about the film to V. Mayakovsky in Paris: “I’ve showed it to the administration, everyone was satisfied. Arustanov says that the picture is “brilliant” (I don’t see this) <...>.



не нахожу) <...>. Дирекция не хочет ее пускать в «Артек» <так!>, а в «Колосс» и в «Арс». Завтра утром буду показывать коммерческому отделу – не дуэмаю, что они с этим согласятся!

Оське картина тоже очень нравится. Он говорит, что она очень «элегантно» сделана и замечательно «смонтирована», а Кулешов говорит, что он бы не смонтировал лучше. (Монтировала только я – без Виталия.) Словом, успех – полный. Я страшно рада, хотя (честное слово!) считаю это глубоко несправедливым!» [5, с. 222–223].

Киносекцией Главреперткома картина была просмотрена только 21 декабря 1928 г. В комиссию входили главный в прошлом противник сценария Михаил Гарцман, а также заведующий киносекцией Сергей Мельников, Ричард Пикель (в 1927 г. он успел недолго побыть и.о. председателя ГРК) и Александр Кациграс. К этому времени краткое описание картины было отредактировано с учетом новой политической риторики: «Агитация против мещанского кино, за кино как орудие культурной революции» [3, с. 25].

Комиссия нашла, что «тема и установка – правильные. Однако трактовка вызывает ряд возражений. В положительной части, т. е. в показе того, что по мнению авторов должно быть предметом внимания кино-глаза, очень много внимания уделяется экзотике, танцам негров и т. д. – элементам, способствующим укреплению взгляда на “мир божий” как на собрание интереснейших, занимательнейших явлений, рас и т. п., без тени направления мысли аудитории на производственные отношения между людьми, на классовую борьбу.

The administration doesn't want to release it at “Artek” [sic!], but at “Koloss” and “Ars”. Tomorrow morning, I will be screening it for the sales department: I don't think they would agree with this!

Os'ka also really likes the picture. He says that it is very “elegantly” made and wonderfully “edited”, and Kuleshov says that he would not have edited it better. (I've edited it all by myself – without Vitalii.) In a word, complete success. I'm terribly glad, although (honestly!) I think this is deeply unfair!” [5, p. 222–223].

The film section of the Main Repertoire Committee saw the picture only on 21 December 1928. The commission included the main opponent of the script in the past, Mikhail Gartsman, as well as the head of the film section, Sergei Mel'nikov, Richard Pikel' (in 1927, he managed to spend some time as acting chairman of the GRK), and Aleksandr Katsigras. By this time, the brief description of the picture had been edited taking into account the new political rhetoric: “Agitation against philistine cinema, for cinema as an instrument of the Cultural revolution” [3, p. 25].

The commission found that “The theme and the line [of the film] are correct. However, the interpretation raises a number of objections. In the positive part, i.e. in the presentation of what, according to the authors, should be the subject of attention of the kino-eye, a lot of attention is paid to exotics, black dances, etc.: to the elements that contribute to strengthening the view of “God's world” as a collection of interesting, entertaining phenomena, races, etc., without any hint of directing the audience's thoughts towards relations of production between people, towards class struggle.

1 мая, рабочие демонстрации, танцы негров – являются только объектом для кино-глаза, который все видит, не давая себе труда анализировать и выявить свое отношение к виденному. Картина эта, весьма остроумно высмеивающая “мещанское” кино (кстати сказать, под понятие “мещанское” авторы незаметно подставляют вообще художественное, игровое кино – это сквозит в целом ряде штрихов <...>) – делает это не по-марксистски, а по-интеллигентски, надклассово, “культурнически”.

Не свободна картина, как бы это ни казалось парадоксальным, и от желания потрафить обывателю, добавив эротических моментов, остроумная, правда, тонкая, но все же вполне уловимая тенденция держать внимание зрителя вокруг “определенных” понятий и представлений – в конечном счете рассчитана на того же самого обывателя, чуточку покультурнее и изощреннее, которого “глупые кинодрамы” все равно уже не удовлетворяют. Оснований к запрещению картины нет. Отметим все же не марксистскую, аполитичную трактовку считаю необходимым. Политредактор М. Гарцман» [3, с. 26–26об].

В результате картина была допущена к демонстрированию на два года «не для деревни и не для детей до 16 лет» [3, с. 26об]. Уже 15 января, когда состоялась премьера, «Межрабпомфильм» обратился в киносекцию Главреперткома с просьбой выдать разрешительные удостоверения на 30 дополнительных экземпляров фильма. А 25 января поступило заявление на еще 10 дополнительных экземпляров [3, с. 4–5]. К сожалению, сведения о первоначальном количестве экземпляров в деле фильма не сохранились, но среднее количество экземпляров художественных

May 1<sup>st</sup>, workers' demonstrations, black dances are only an object for the kino-eye, which sees everything without giving itself the trouble to analyze and reveal its attitude to what is seen. This picture, which is very witty in its ridiculing of “philistine” cinema (by the way, the authors imperceptibly substitute fiction cinema in general under the concept of “philistine” one; it shows in a number of details <...>) – it does this not in Marxist way, but in an intellectual, class-transcending, “cultural” way.

The picture is also not free, however paradoxical it may seem, from the desire to please the average viewer, by adding erotic moments: a witty, although subtle, but still quite perceptible tendency to keep the viewer's attention around “certain” concepts and ideas is ultimately intended for the same layman, a little more cultured and sophisticated, who is no longer satisfied with the “stupid film dramas”. There are no grounds for banning the picture. Nevertheless, I consider it necessary to note a non-Marxist, apolitical interpretation. Political editor M. Gartsman” [3, p. 26–26 verso].

As a result, the picture was allowed to be screened for two years “not for the village and not for children under 16” [3, p. 26 verso]. Already on 15 January, when the premiere of the film took place, Mezhrabpomfilm applied to the film section of the Main Repertoire Committee with a request to issue screening permits for 30 additional copies of the film. And on 25 January a request was submitted for another 10 additional copies [3, p. 4–5]. Unfortunately, information about the initial number of copies has not been preserved in the film's folder, but the average number of copies

картин «Межрбпом» в это время равнялось 70 (рекордсменом была «Мать» В. Пудовкина с 90 экз.). Больше 40 экземпляров культурфильмы было явным успехом. Но успех не удивителен, если, как писала Л. Брик, дирекция фабрики еще в ноябре была настроена демонстрировать «Стекланный глаз» не в специализированном (для культурфильм) кинотеатре «Артес», а в «первоэкранных», центральных «Колоссе» и «Кино-Арсе». Помимо охвата аудитории, нужно отметить и долготу существования экспериментального «киноревию» на экране. Выданное первоначально на два года, его цензурное удостоверение было затем продлено до 1934 г. Более того, после нового просмотра ГРК в октябре 1931 г. фильм был разрешен для «всякой» аудитории [3, с. 27]. Еще в июле 1930 г. Лиля Брик удивляется в дневнике: «Опять получила в Модпике деньги за “Стекланный глаз”!». [5, с. 255]. А месяц спустя записывает новости со студии: «Лева видел цифры – Стекл. глаз самая доходная (относительно) лента из всей продукции с 28-ого по 30-й год!» [5, с. 257].

Центральная и профессиональная пресса отреагировала на картину неоднозначно. Первым, по всей видимости, спустя 3 дня после премьеры смог высказаться Прим в «Вечерней Москве»: «О Л. Брик, кинематографисте, мы до сих пор ничего не слышали. Вит. Жемчужный занимался от времени до времени пропагандой документального кино. Теперь они вместе выступают в качестве авторов фильма “Стекланный глаз”».

Фильма эта – фокусническая, легковесная, явно-дилетантская. Зачем она понадобилась?

Авторы охвачены благим намерением доказать превосходство документальной картины над так

of Mezhrabpom’s films at the time was 70 (the record holder was Vsevolod Pudovkin’s “Mother” with 90 copies). More than 40 copies of a Kulturfilm were a clear success. But this success is not surprising if, as L. Brik wrote, the studio’s administration already in November planned to show “The Glass Eye” not in the specialized theater “Artes” (for Kulturfilms), but in the central film theaters “Koloss” and “Film-Ars”. In addition to the wide audience reach, the long existence of the experimental “film revue” on the screen should be noted as well. Issued initially for two years, its censorship certificate was then extended until 1934. Moreover, after a new viewing by the GRK in October 1931, the film was approved for “any” audience [3, p. 27]. In July 1930, Lilia Brik notes with surprise in the diary: “I’ve received money at Modpik [Moscow Society for Dramatic Writers and Composers] for “The Glass Eye” again!” [5, p. 255]. A month later, she writes down news from the studio: “Leva has seen the numbers – “The Glass eye” is the most profitable (relatively) film of all the 1928–30 releases!” [5, p. 257].

The central and professional press reacted ambiguously to the picture. The first one to report, 3 days after the premiere, was, apparently, Prim in “Vecherniaia Moskva” (“The Evening Moscow”): “We have not previously heard anything about L. Brik, the filmmaker. Vit. Zhemchuzhnyi has been engaged in the promotion of documentary films from time to time. Now together they act as authors of the films “The Glass Eye”».

This film is a collection of tricks, it’s shallow and obviously amateurish. Why was it necessary?

The authors are taken up with a well-intended desire to prove the superiority of the documentary

называемой игровой, “сочиненной” картиной. Агитируют они следующим образом: показывают пестрый, но чрезвычайно интересный по материалу набор отрывков из документальных картин, а потом в качестве агитационного противопоставления – дают пародию на штампованную “психологическую” кино-драму. Зритель должен убедиться, что до сих пор он допускал грубую ошибку, обнаруживая склонность к «сочиненной» фильме. Впредь он будет уделять внимание только “фактам”!

Не говоря уже о том, что фильма легковесна, а потому агитирует плохо, – самая “идеология” авторов кажется нам очень сомнительной. Она идет от механистической прямолинейности, безнадежной узости, неумения воспринимать явление во всем его объеме и диалектически его рассматривать – от всех печальных качеств “лефовства”, с которым у наших авторов есть общее. Нельзя спорить о том, что документальное кино, как вообще, документальное искусство, имеет огромное значение. В нашу эпоху оно должно особенно успешно развертываться. Это ясно. Это несомненно. Но из этого совершенно не следует, что должна быть объявлена диктатура документального искусства, что одно оно имеет право на существование. Говорить так, значит рассуждать близоруко, безответственно, путаясь в грубейшей схоластике» [6].

Рецензия в газете «Труд» за подписью А. Ц. склонна была согласиться: «Сценаристы кино-картины “Стекло́нный глаз” пытаются доказать то, что уже давным-давно доказано. Конечно, старое изобретение Люмьеров, с маленькими забавными картинками и детскими кино-фокусами, развилось в громадное культурное достижение. Конечно, кино сделалось важнейшим пособием в изучении

film over the so-called fictional, “made-up” one. They agitate in the following way: they show a varied but extremely interesting in its themes set of excerpts from documentary films, and then, as an agitational contrast, they present a parody of a clichéd “psychological” film drama. The viewer is supposed to become convinced that up to now he has been making a gross mistake by showing a penchant for the “made-up” film. Henceforth, he will pay attention only to the “facts”!

Apart from the fact that the film is shallow and therefore agitates poorly, the very “ideology” of the authors seems very suspect to us. It comes from mechanistic straightforwardness, from hopeless narrow-mindedness, from the inability to perceive phenomena in their entirety and to dialectically consider them: from all the sad qualities of the LEFism with which our authors have things in common. We can’t argue that documentary cinema, like documentary art in general, is of great importance. In our era, it should spread with particular success. This is clear. This is certain. But this does not at all mean that the dictatorship of documentary art should be declared, that it alone has the right to exist. To say so is to argue shortsightedly, irresponsibly, getting confused in the grossest scholasticism” [6].

The review in the newspaper “Trud” (“Labour”) signed by A. Ts. was inclined to agree: “The screenwriters of the film “The Glass Eye” are trying to prove what has long been proven. Of course, the old invention of the Lumières, with its funny little pictures and children’s film tricks, has developed into a huge cultural achievement. Of course, cinema has become an important tool in the study of science, acquaintance with

науки, знакомстве с этнографией, помощи всем областям знания. Но кого нужно теперь в этом убеждать? И какое это имеет отношение к тем тоже очень важным и нужным картинам, которые сочетают идейное с художественным? И разве можно, наконец, противопоставлять одно другому?

Отсюда, картина потеряла цель. Неизвестно, для кого она и для чего она» [7].

Стоящий близко к левому крылу критик Борис Алперс в «Комсомольской правде» поспешил доказать: «Содержательные и красочные кадры, серьезная культурная установка, прекрасные фотографии и исчерпывающие пояснительные надписи – эти качества картины ставят ее в ряд немногих лучших культурфильмов, которыми располагает наш экран.

Несмотря на свою лоскутность, «Стеклянный глаз» в этой своей части не только расширяет культурный горизонт массового зрителя, но и дает ему занимательное, эффектное зрелище» [8]. «Пародийную» часть картины, наиболее важную как эксперимент для создателей, Алперс, соответственно общей тенденции своей рецензии, критикует как бьющую по «чересчур мелкой цели» и даже предлагает выделить в отдельный фильм: «В целом же “Стеклянный глаз” нужно внести в актив советского кино за этот сезон и порекомендовать для широкого использования не только в центре, но и на районных и клубных экранах» [8].

Борис Гусман в «Правде» спустя три недели после начала проката картины подытожил: «“Стеклянный глаз” служит живым, увлекательным и наглядным агитатором за культурное кино, являясь в то же время как бы живым укором нашим киноорганизациям, которые до сих пор не умеют полностью использовать кино, как это надо

ethnography, and assistance to all areas of knowledge. But who needs to be convinced of this now? And what does this have to do with those also very important and necessary films that combine the ideological with the artistic? And finally, can one really juxtapose one with the other?

Consequently, the film has lost its purpose. It is unclear for whom it is and for what it is» [7].

Situated close to the left wing, critic Boris Alpers in “Komsomol'skaia Pravda” hastened to prove: “Substantial and colorful shots, a serious cultural goal, beautiful photographs and exhaustive explanatory inscriptions: these qualities of the picture place it among the few best Kulturfilms that our screen possesses.

Despite its patchwork nature, in this part “The Glass Eye” not only expands the cultural horizon of the mass audience, but also gives it an engrossing, spectacular entertainment” [8]. Alpers criticizes the “parody” part of the picture, the most important as an experiment for its creators, in accordance with the general tendency of his review, as hitting a “too trivial aim” and even suggests separating it as a film on its own: “In general, however, “The Glass Eye” needs to be added to the core of Soviet film productions for this season and to be recommended for widespread use not only in the center, but also on district and club screens” [8].

Boris Gusman in “Pravda” summed up the discussion 3 weeks after the start of the film's run: “The Glass Eye” serves as a lively, exciting, and vivid agitator for cultural cinema, while at the same time being a living reproach to our film organizations, which still cannot fully use cinema as it should have been done in the Soviet

было бы сделать в советской стране в эпоху культурной революции» [9].

Для постановщиков картины и студии «Межрабпомфильм», однако, эти положительные рецензии, «нормализовавшие», затушевавшие экспериментальность «Стеклянного глаза» и подчеркнувшие его официальную «тематику», запоздали.

Еще 2 ноября 1928 г. В. Степанова записывает разговоры предыдущего вечера на очередной «светской» встрече левовского круга: Лилия Брик « [д.] оказывала Родченко, что ее будущую картину можно замечательно снять, что она – экспериментальная. Забыла тоже все свои слова, что она никогда не будет ставить художественных картин, забыла, как всячески издевалась над Жемчужным, что он согласен ставить игровую... забыла, как ругательски ругала фабрику и Межрабпом в частности, как Осе не позволяла там работать... все забыто... поступила на службу, а делать – выбирает, что полегче, вот и вся установка!» [2, с. 245].

По-видимому, Л. Брик предлагала А. Родченко быть оператором новой картины [2, с. 254]. Этот следующий, еще более радикальный киноэксперимент, несмотря на его кажущуюся «художественность», в реализации которого она надеялась также задействовать Осипа Брик, Николая Асеева, Льва Кулешова и других левовцев и окололевовцев, назывался «Любовь и долг, или Кармен» [10]. Главные роли в нем отводились самой Лиле Брик и Владимиру Маяковскому. Четыре части картины должны были представлять собой «оригинальный» монтаж и тройной «перемонтаж» одной выдуманной картины на мелодраматическую тему, вольно основанную на «Кармен» Проспера Мериме. По плану предполагалась

country in the era of the cultural revolution” [9].

For the film’s directors and for the Mezhrabpomfilm studio, however, these positive reviews that “normalized”, obscured the experimental nature of “The Glass Eye” and emphasized its official “theme,” were a bit too late.

On 2 November 1928, V. Stepanova recorded the conversations of the previous evening at one of the “social” meetings of the LEF circle: Lilia Brik “tried to persuade Rodchenko that her future picture can be shot in a great way, that it is experimental. She’s also forgotten all her words that she would never start directing fiction films, forgotten how she derided Zhemchuzhnyi in every possible way because he agreed to make a fiction film... forgotten how she abused the studio and Mezhrabpom in particular, how she did not allow Osia to work there... everything is forgotten... she has become employed and now she chooses to do what is easier, that’s the whole policy!” [2, p. 245].

Apparently, L. Brik offered A. Rodchenko to be the cameraman of the new picture [2, p. 254]. This next, even more radical film experiment, despite its seeming “fictional” nature, in the making of which she hoped to also involve Osip Brik, Nikolai Aseev, Lev Kuleshov and other members of LEF and its circle, was called “Love and Duty, or Carmen” [10]. The main roles in it were to be played by Lilia Brik herself and Vladimir Mayakovsky. The four parts of the picture were supposed to be an “original” montage and a triple “reediting” of one specifically shot for this film with a melodramatic theme, freely based on “Carmen” by Prosper Mérimée. According to the plan, there were supposed to be a “version for the youth”,

«переделка для юношества», «для революционного Востока» и «для Америки». Тема, разумеется, была заявлена как «пародия на заграничную кинохалтуру».

Но на этот раз политредактор Гарцман был неумолим и повторению экранного дуэта из «Закованной фильмой» не суждено было случиться. Уже в январе 1929 г., спустя несколько дней после премьеры «Стеклянного глаза», сценарий был представлен на рассмотрение Главного репертуарного комитета и решительно отвергнут.

Существенно здесь то, что против «Любви и долга» сыграла и история разрешения и приема «Стеклянного глаза», и даже его рекламная кампания: «Если бы сценарий был представлен случайно, то его можно было бы просто запретить как пустиак, имеющий такое же примерно значение (идеологическое и формальное), как клоунский анекдот по поводу радостного события крушения поезда, т. к., видите ли, его теща тоже там была. В самом деле, прокурор, апаш, карменистая девица, благородный папаша и ангельски чистая невеста показаны, раскрыты в 4-х вариантах. Не теща, а просто-таки колхозная революция! <...>

Однако тот факт, что этот второй сценарий является продолжением «Стеклянного глаза», написан тем же автором и представлен той же фирмой, [означает, ч] то сюда должно быть обращено внимание ГРК сугубо. Осмеяние «заграничных фирм» есть ширма для ГРК. Ибо никакого осмеяния нет, да и по существу установка неверная. Культурфильма не является и не будет являться конкурентом ни заграничной, ни советской художественной фильме, как не является конкуренцией химия – балету и скульптура – гинекологии.

“for the revolutionary East” and “for America”. The theme, of course, was declared as “a parody of foreign film hackwork.”

However, this time the political editor Gartsman was implacable and the repetition of the on-screen duet from “Shackled by Film” was not destined to happen. Already in January 1929, a few days after the premiere of “The Glass Eye”, the script was submitted to the Main Repertoire Committee and was vehemently rejected.

It is significant here that the story of permission and reception of “The Glass Eye”, and even its advertising campaign, played against “Love and Duty”: “If the script was presented by chance, it could simply be banned as a trifle that has about as much weight (ideological and formal) as a clown’s joke about the joyful event of a train crash, because, you see, his mother-in-law was there too. In fact, the prosecutor, the apache, the Carmen-like girl, the noble dad and the angelically pure bride are shown, presented in 4 versions. Not just a mother-in-law, but a real collective farm revolution! <...>

However, the fact that this second script is a continuation of “The Glass Eye”, was written by the same author and presented by the same company, [means] that the attention of the GRK should be specifically directed here. The mockery of “foreign firms” is a smokescreen for the GRK. For there is no mockery, and indeed the tendency is an incorrect one. The Kulturfilm is not and will never be a competitor to either foreign or Soviet fiction films, just as chemistry does not compete with ballet and sculpture with gynecology. However, this trick did

Однако этот номер не прошел. Наступление продолжается. Сбросив фиговый листочек защиты хотя бы какой-то фиговой идеологии, «Межрабпомфильм» предлагает ГРК разрешить ему на протяжении 1800 метров одевать и раздевать, целовать и душить, арестовывать и освобождать, закалывать Кармен – и не в одном виде, а в целых 4-х! Я напоминаю ГРК историю с плакатами и с фоторекламой на «Стекланный глаз». Обманув ГРК до получения разрешения на постановку и прокат, дельцы распоясались и потребителю решили показать свою подлинную физиономию: страстные поцелуи, также голых негрятенок, нежные объятия и <...> плядду махровых черносотенцев (Куприн, Арцыбашев). Предлагаю представить себе на минутку, что ГРК разрешило бы этот «Любовь и долг», какая рекламочка была бы запущена на потребу советскому обывателю, на которого и только на которого работает художественный отдел «Межрабпомфильма» [10].

Гарцман явно солидаризировался с рецензией Прима в «Вечерней Москве», называвшей недавно вышедшую картину «фокуснической, легковесной, явно-дилетантской», но подразумевал, что это мнение доминирует и утверждал: «Общественность оценила «Стекланный глаз»» [10]. Несмотря на то, что уже после заседания ГРК с положительными рецензиями на фильм выступили «Комсомольская правда» и даже «Правда», дело было сделано.

Экспериментальный сценарий «Любовь и смерть» и его предшественник «Стекланный глаз» были прочитаны политическими редакторами как опаснейший симптом. Гарцман смотрел в корень: «Я лично

not work. The offensive continues. Having discarded the fig leaf of protection of at least some fig ideology, Mezhrabpomfilm offers the GRK to allow it to dress and to undress, to kiss and to strangle, to arrest and to release, to stab Carmen for the duration of 1,800 meters and not in one version, but in 4! I remind GRK the story with the posters and photo ads for “The Glass Eye”. Having deceived the GRK up until obtaining permission for filming and distribution, the businessmen threw aside all restraint and decided to show the consumer their true face: passionate kisses, also naked black women, gentle hugs and a <...> series of hardcore chauvinists (Kuprin, Artsybashev). I propose to imagine for a moment that GRK allows this “Love and Duty”, what kind of advertisement would then be launched for the Soviet layman, for whom and only for whom the artistic department of Mezhrabpomfilm works” [10].

Gartsman was clearly in solidarity with Prim’s review in “Vecherniaia Moskva”, which called the recently released picture “a collection of tricks, shallow and obviously amateurish”, but he implied that this opinion dominated and stated: “The public took the measure of “The Glass Eye”” [10]. Despite the fact that after the GRK meeting, “Komsomol’skaia Pravda” and even “Pravda” published positive reviews of the film, the deed was done.

The experimental script “Love and Death” and its predecessor “The Glass Eye” were read by political editors as a dangerous symptom. Gartsman got to the root of the matter: “I personally believe



считаю, что, как и “Стекланный глаз”, как [и] всякие междрабпомовские куклы, а в особенности этот последний, являются звеньями одной и той же цепи упорного сопротивления советской тематике и советскому кинопроизводству!» Выводы были сделаны следующие: «1) сценарий запретить категорически без права всяких каких-либо переделок;

2) по инициативе ГРК создать комиссию из председателя ГРК, АПО ЦК ВКП (б) и ОГПУ для всестороннего и тщательнейшего обследования деятельности художественного отдела “Междрабпомфильма”» [10].

Лилия Брик больше не ставила фильмов, хотя сохранилось еще несколько сценариев, написанных ею вместе со Львом Кулешовым, а в ее дневнике новые кинопланы упоминаются весь 1930 г. Виталий Жемчужный перешел в «Совкино» и продолжил ставить документальные и учебные фильмы. Наступление на «Междрабпомфильм» продолжалось еще несколько лет; в начале 1930 г. со студии был вынужден уйти ее бессменный «мотор» и фактический, на протяжении 15 лет, руководитель Моисей Алейников, а еще шесть лет спустя студию окончательно ликвидировали.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Heftberger Adelheid. *Stekliannyi Glaz* (The Glass Eye) and *Karmen – The Actress*, Editor and Director Lilia Brik // *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. Special Issue: Women at the Editing Table: Revising Soviet Film History of the 1920s and 1930s (ed. by Adelheid Heftberger and Karen Pearlman). 2018. No. 6. Available from: <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/121/299> [Accessed on 25 August 2019].

that like “The Glass Eye, like all kinds of Mezhrabpom dolls, and especially this last one, are links in the same chain of the stubborn resistance to Soviet themes and Soviet film production!”

The conclusions were the following: “1) to ban the script categorically without the right to make any alterations; 2) at the initiative of the GRK, to create a commission made up from the chairman of the GRK, the Agitation and Propaganda Department of the Central Committee of VKP (b) and the OGPU for a comprehensive and thorough examination of the activities of the artistic department of Mezhrabpomfilm” [10].

Lilia Brik did not direct any more films, although she wrote several scripts together with Lev Kuleshov and in her diary, there are mentions of new film plans throughout 1930. Vitalii Zhemchuzhnyi moved to Sovkino and continued to make documentaries and educational films. The attack on Mezhrabpomfilm continued for several more years; in the beginning of 1930, its permanent “motor” and actual leader for 15 years, Moisei Aleinikov, was forced to leave the studio, and six years later the studio was finally closed.

#### REFERENCES

1. Heftberger Adelheid. *Stekliannyi Glaz* (The Glass Eye) and *Karmen – The Actress*, Editor and Director Lilia Brik. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. Special Issue: Women at the Editing Table: Revising Soviet Film History of the 1920s and 1930s (ed. by Adelheid Heftberger and Karen Pearlman). 2018, no. 6. Available from: <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/121/299> [Accessed on 25 August 2019].

2. Степанова В. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М.: Сфера, 1994. — 304 с.
3. Стекло́нный глаз. Архив Госфильмофонда РФ. Секция 1, фонд 2, опись 1, единица хранения 878.
4. Кауфман Н. Буря и гибель корабля (На съемках фильма «Стекло́нный глаз» на фабрике Межрабпомфильм) // Советский экран. 1928. № 41 (9 октября). С. 8.
5. Брик Л. Ю. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2011. 368 с.
6. Прим. Фокус есть фокус. «Стекло́нный глаз» // Вечерняя Москва. 1929. № 15 (18 января).
7. Ц. А. «Стекло́нный глаз» // Труд. 1929. № 22 (27 января).
8. Алперс Б. Кипит жизнь («Стекло́нный глаз», произв. Межрабпомфильм) // Комсомольская правда. 1929. № 25 (31 января). С. 3.
9. Гусман Б. «Стекло́нный глаз» (Межрабпомфильм) // Правда. 1929. № 30 (6 февраля). С. 5.
10. Босенко В. Лиля Брик: «Любовь и долг» // Искусство кино. 1998. № 10 (октябрь). URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article25> (Дата обращения 25.08.2019).
2. Stepanova V. *Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda. Pis'ma. Poeticheskie opyty. Zapiski khudozhnitsy* [A man cannot live without a miracle. Letters. Poetical works. The artist's diary]. Moscow: Sfera, 1994, 304 p.
3. *Stekliannyy glaz* [The glass eye]. Arkhiv Gosfil'mofonda RF. Sektsia 1, fond 2, opis' 1, edinitsa khraneniia 878 [The Russian state film archive. Section 1, collection 2, inventory 1, folder 878].
4. Kaufman N. *Buria i gibel' korablia (Na s'emkakh filmy "Stekliannyy glaz" na fabrike Mezhrabpomfilm)* [The storm and wrecking of a ship (At the shooting of the film "The glass eye" at the Mezhrabpomfilm studio)]. *Sovetskii ekran* [The Soviet screen]. 1929, no. 41 (9 October), p. 8.
5. Brik L. Iu. *Priustrastnye rasskazy* [One-sided tales]. Nizhnii Novgorod: DECOM, 2011, 368 p.
6. Prim. *Fokus est' fokus. "Stekliannyy glaz"* [A trick is a trick. "The glass eye"]. *Vechniia Moskva* [The evening Moscow]. 1929, no. 15 (18 January).
7. Ts. A. "Stekliannyy glaz" ["The glass eye"]. *Trud* [Labour]. 1929, no. 22 (27 January).
8. Alpers B. *Life is in turmoil ("The glass eye", produced by Mezhrabpomfilm. Komsomol'skaia Pravda* [The Komsomol truth]. 1929, no. 25 (31 January), p. 3. (In Russ.)
9. Gusman B. "The glass eye" (Mezhrabpom-film). *Pravda* [The truth]. 1929, no. 30 (6 February), p. 5 (In Russ.).
10. Bosenko V. *Lilya Brik: "Love and duty". Iskusstvo kino* [The art of cinema]. 1998, no. 10 (October). Available from: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article25> [Accessed on 25 August 2019]. (In Russ.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябчикова Наталья Сергеевна – доктор философии (PhD, Pittsburg University), начальник издательского отдела Государственного центрального музея кино.  
E-mail: [n.ryabchikova@museikino.ru](mailto:n.ryabchikova@museikino.ru)  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Рябчикова Н. С. Межрабпромфильм между экспериментом и цензурой: дело «Стекло́нного глаза» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 71–90.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-71-90

#### ABOUT THE AUTHOR

Natalie Ryabchikova – PhD in Cinema Studies, head of the editing department, The State Central Film Museum.

E-mail: [n.ryabchikova@museikino.ru](mailto:n.ryabchikova@museikino.ru)  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Ryabchikova N. *Mezhrabpomfilm between Experiment and Censorship: The Case of "The Glass Eye"*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 3, pp. 71–90.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-71-90

А. В. РЯБОКОНЬ

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

ANASTASIA RYABOKON

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

## ОБРАЗ ИПОПОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» НА ПОСТСОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена экранным интерпретациям образа Ипполита Терентьева, одного из главных героев романа Ф. М. Достоевского «Идиот», на постсоветском пространстве. Исследуются экранизации романа, созданные в республиках бывшего СССР, в которых данный образ творчески переосмысливается: фильм «Даун Хаус» режиссера Романа Качанова, телесериал «Идиот» Владимира Бортко, а также фильм «Идиот» эстонского режиссера Райнера Сарнета. Установлено, что образ Ипполита не был включен ни в одну из экранизаций, созданных в СССР, так как в романе он свидетельствует о разрыве связи с Богом, пребывании человеческой души во тьме безверия. Владимир Бортко, Роман Качанов и Райнер Сарнет в экранных образах Ипполита воплощают безысходное экзистенциальное одиночество. Оно одинаково страшно и в мире абсурда «Даун Хауса», в котором человек посткультуры играет с духовными ценностями, и в усеченной реальности, созданной на экране Владимиром Бортко, и в забытом Богом храме-лабиринте Райнера Сарнета. Однако такую интерпретацию образа Ипполита подготовила не только эпоха «постсоветской депрессии», когда привычный мир погрузился в болезнь и хаос, но также продолжающийся глобальный переход от Культуры к посткультуре.

## THE IMAGE OF IPPOLIT TARENTIEV IN THE INTERPRETATIONS OF THE F. DOSTOEVSKY'S NOVEL «THE IDIOT» IN THE POST-SOVIET CINEMA

### ABSTRACT

The Article is devoted to screen interpretations of the image of Ippolit Terentiev, one of the main characters of F. M. Dostoevsky's novel "The Idiot", in the post-Soviet space. The author investigates the film adaptations of the novel created in the republics of the former USSR, in which this image is creatively rethought: the film "Down house" directed by R. Kachanov, TV series "Idiot" by V. Bortko, as well as the film "Idiot" by Estonian Director R. Sarnet. The image of Ippolit was not included in any of the film adaptations of the novel created in the USSR, since in the novel he testifies to the presence of the human soul in the darkness of unbelief. It is established that the image of Ippolit was not included in any of the film adaptations created in the USSR, as in the novel it testifies to the rupture of communication with God, the presence of human soul in the darkness of disbelief. Vladimir Bortko, Roman Kachanov and Rainer Sarnet in the screen images of Ippolit embody hopeless existential loneliness. It is equally scary in the world of absurdity of "Down house", in which a person of post-culture plays with spiritual values, and in the truncated reality created on the screen by Vladimir Bortko, and in the God-forsaken temple-labyrinth of Rainer Sarnet. However, this interpretation of the image of Ippolit was prepared not only by the era of "post-Soviet depression", when the usual

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Ф. М. Достоевский, «Идиот», экранизация, Ипполит, князь Мышкин, эпоха постсоветской депрессии, посткультура, В. Бортко, Р. Качанов, Р. Сарнет.

world plunged into disease and chaos, but also the ongoing global transition from Culture to post-culture.

**KEYWORDS:** F. M. Dostoevsky, "The Idiot", screen version, Ippolit, Prince Myshkin, the era of «post-Soviet depression», post-culture, V. Bortko, R. Kachanov, R. Sarnet.

## ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗА ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Ипполит Терентьев рассматривается исследователями романа «Идиот» как один из главных его героев. В частности, анализу образа Ипполита уделено существенное место в статье А. П. Скафтымова «Тематическая композиция романа "Идиот"» [1], ему посвящена статья Н. Н. Соломиной-Минихен «Я с человеком прощусь» (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман «Идиот»)), также образ Ипполита подробно исследуется в работах Т. А. Касаткиной.

В статье «Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского "Идиот"» Т. А. Касаткина раскрывает значение имени героя: «Невозможно не заметить, как много имен и фамилий в "Идиоте" имеют в своем составе слово "конь". [...] Согласно общему принципу бытия слова в произведениях Достоевского, все эти словоупотребления должны быть объединены общим значением. Они и объединяются тем значением, которое содержится в указанном символе. Конь – тело, плоть. [...] "Ипполит" – "коней распрягающий" (греч.) Семантика имени становится прозрачна, ибо Ипполит, истощаемый чахоткой, стоит на пороге смерти, на пороге разлучения с плотью» [2, с. 71].

Герой романа Достоевского – «воплощение ужаса смертной муки, смертного одиночества» [3, с. 263]. И не только потому, что никто из окружающих юношу людей не может понять, что испытывает безвинно «приговоренный к смерти». Но прежде всего, из-за того, что молодой человек не чувствует связи ни с Богом, ни с миром, ни со своим внутренним «Я». Следствием этого являются утрата героем смысла жизни, обида на провидение за выпавший на долю «темный и глухой жребий». Ипполит не может убедить себя в том, что смерть – финальная точка человеческого пути, однако он не видит смысла в бессмертии, учитывая, через какие страдания и унижения приходится проходить человеку в земной жизни.

Тем не менее Достоевский не приговаривает героя к смерти – ни к духовной, ни даже к физической. Вывод о том, что его болезнь смертельна, Ипполит делает сам на основании слов студента нигилиста Кислородова. Поэтому до конца романа остается надежда на исцеление героя, не только физическое, но и духовное. Встречи с князем Мышкиным укрепляют эту надежду. Именно через них автор открывает нечто важное об Ипполите: «...живи он дольше – подлинная христианская любовь могла бы преобразить его и открыть для него путь к вере» [10, с. 364]. Исследователь романа

Н. Н. Соломина-Минихен пишет о князе Мышкине следующее: «... он верит, что “пройдет” Ипполит в жизнь вечную! Примечательно, что в черновиках Достоевский планировал даже специальную беседу о ней. Князь должен был, удовлетворяя просьбу больного, “поболтать” с ним о Христе [...] под влиянием беседы у больного появлялась надежда, что смерть – лишь переход к иной, бесконечной жизни» [4, с. 364].

Т. А. Касаткина так определяет значение образа Ипполита в романе: «Ипполит, не отвергая воскресения, указывает на неотразимое наличие иной закономерности, на очевидность существования человечества в железных рамках иных законов, подчиняющих мироздание “темной, наглой и бессмысленно-вечной силе” [3, с. 448], на, что ли, возможность “остановки” (т. е. бессмысленного круговращения) бытия в пределах этой закономерности. [...] Человек может создать вокруг себя мир, где не было воскресения Христова. Для этого достаточно, чтобы в нем не воскрес образ Христов. И вот, допустим, воскресения образа Божия, убитого позитивизмом, похороненного в узких рамках *очевидного* существования, не произошло на протяжении жизни целого поколения. Кому оно унавозило будущую гармонию?» [3, с. 264].

Но «образ Христов» не может воскреснуть в человеке, если у него утрачено ощущение глубинной связи с Творцом, то самое «религиозное чувство», о котором в романе князь Мышкин говорил Рогожину. Потому что только так в понимании Достоевского человек сознает свое родство со всем «видимым и невидимым», что существует в мире. Именно об утрате этой связи, о пребывании человеческой души во тьме безверия, свидетельствует образ Ипполита. Не удивительно поэтому, что интерпретация образа героя не была включена ни в одну из экранизаций романа, созданных в СССР.

Автор первой советской экранизации «Идиота», режиссер Иван Пырьев, так охарактеризовал свое отношение к роману: «Что я прежде всего видел в “Идиоте”? Огромную любовь Достоевского к людям, “униженным и оскорбленным”, стремление к социальной справедливости, горячее желание найти правду жизни. И конечно удивительное умение писателя раскрывать глубины психологии человека, тайники его души. Вот это было для меня главным, а то, что мы называем теперь “достоевщиной”, те болезни тела и духа, что составляют другую сторону сложного и противоречивого творчества Достоевского, я решительно отбрасывал» [5, с. 74].

Стремление мастера исключить из киноповествования «болезни тела и духа» было вполне реализовано им в экранизации первой части романа, в которой нет еще эпизодов эпилептических припадков князя Мышкина и его встреч с физически и духовно больным Ипполитом. Идея о том, чтобы включить образ умирающего юноши в экранную интерпретацию романа Достоевского, появится в отечественном кино намного позже.

В частности, в 1973 г. режиссер А. А. Тарковский в своем «Мартирологе», дневнике-автобиографии, характеризует сон Ипполита как один из наиболее впечатляющих эпизодов романа [6]. Образ героя Достоевского со всей его христианской проблематикой, возможно, отвечал религиозным исканиям режиссера. Связанные с Ипполитом эпизоды, в которых реальность граничит со сном, чрезвычайно близки художественному миру фильмов

Тарковского. Поэтому можно предположить, что, если бы его экранизации великого романа суждено было состояться, образ Ипполита занял бы в ней достойное место.

## КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ПОЯВЛЕНИЯ ОБРАЗА ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА НА ПОСТСОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

Прежде чем перейти к анализу образа Ипполита в постсоветской кинематографической интерпретации, рассмотрим культурно-исторический контекст, который обусловил его появление на экране. Историк эстетики В. В. Бычков пишет следующее: «Примерно с середины XX в. в евроамериканской цивилизации начали преобладать тенденции (возникли они еще в XVI в. и существенно активизировались в XIX в. с ростом естественно-научных, материалистических, позитивистских, атеистических и тому подобных представлений и капиталистических отношений), систематически отрицающие и разрушающие духовное ядро Культуры, конкретнее – веру в Великое Другое. Человек стал осознавать себя единственной и высшей разумной и духовной силой в Универсуме, что существенно изменило всю систему его миропонимания и миродействия, дало мощный толчок развитию его интеллектуальной и научной деятельности, веры в бесконечные возможности человеческого разума и, одновременно, привело к значительному ослаблению нравственных принципов, породило соблазн переоценки всех классических ценностей. Короче, наметился некий глобальный, лавинообразный переход от Культуры к чему-то принципиально иному. Этот переходный период, который, возможно, продлится не одно столетие, но может свершиться и значительно быстрее, я обозначаю как *посткультура*. [...]»

Казалось бы, несущественное (с позиции обывательского сознания) изменение мировоззренческой установки (с веры в Бога на веру в человека) обернулось к середине XX в. радикальными изменениями человеческого бытия, сознания, мыслительных парадигм, менталитета, образа жизни и творческих принципов. Более того, косвенно способствовало, как это ни парадоксально, приближению человечества к грани самоуничтожения. Если над нами нет никакой высшей законодательной, руководящей, сдерживающей, карающей, наконец, силы, если все в наших руках, то нам все дозволено (провозгласил еще Ницше): куда хочу, туда и ворочу, – внутренняя установка человека *посткультуры*. В результате в ней последовательно и сознательно разрушаются или утрачивают свою значимость фундаментальные универсалии человеческого бытия, нашедшие свое выражение в гуманитарных ценностях Культуры, ориентированной на авторитет Великого Другого, среди которых главенствовали идеалы Истины, Добра, Святости, Красоты. Между тем опыт последнего столетия показывает, что без некоего сущностного Стержня, Центра, Основы, Первопринципа бытия и культуры человек пока полноценно жить не научился и неизвестно еще, может ли вообще научиться» [7, с. 276].

Переживание утраты «сущностного Стержня, Центра, Основы» бытия отразилось во второй половине XX века и в экранизациях романа «Идиот». В 1985 году польский режиссер Анджей Жулавский использует мотивы

романа Достоевского в фильме «Шальная любовь». Действие картины разворачивается в начале 80-х гг. Это время военных конфликтов в Ливане, Иране, Афганистане, африканских республиках, голода в Эфиопии, унесшего более миллиона жизней, чудовищных террористических актов в Индии и Пакистане, расцвета наркоторговли, время, когда экономически благополучные Америка и Западная Европа впервые столкнулись с угрозой СПИДа. Однако картина Жулавского – не столько о природе насилия, сколько о дезориентации человека в мире, в котором уже не осталось ни веры в Бога, ни нравственных ценностей. Именно в этой реальности оказывается главный герой фильма, прибывший в Париж из Восточной Европы, этот «ангел», увязший в болоте человеческих страстей. Мрачная ирония, на которой основано киноповествование, не облегчает восприятие фильма. Создается впечатление, что истерический смех является формой психологической защиты от вседозволенности, человеческой разнузданности и зияющей пустоты в мире, где отсутствует Великий Другой.

Тему экзистенциальной пустоты продолжает фильм чешского режиссера Саши Гедеоны «Возвращение Идиота», вышедший на экран в 1999 г. Мотивы романа Достоевского здесь также перенесены в современную режиссеру реальность, на сей раз – в среду городских обывателей. Бывший пациент психиатрической больницы попадает в чешскую провинцию 90-х гг., мир вокзалов, серых улиц, теплых кухонь и домашних тапочек, в котором люди разучились разговаривать друг с другом. Все стремления героя подняться над реальностью, где человеческие чувства атрофированы, а поступки уродливы, заканчиваются провалом. Молодой человек видит странные сны, в которых он пытается подняться вверх, но все время натывается на невидимый «потолок», не позволяющий ему вырваться за рамки обывательского мира даже во сне. Причем каждая попытка «бегства» оборачивается жестоким приступом душевной болезни.

Таким образом, к моменту появления первой постсоветской экранной интерпретации образа Ипполита Терентьева в фильмах, поставленных по роману «Идиот» Анджеем Жулавским и Сашей Гедеоном, отразился глобальный переход от Культуры к посткультуре, которая представляет собой «будто-Культурную деятельность (включая ее результаты) поколения людей, сознательно отказавшихся от Великого Другого как трансцендентного центра Универсума и стремящихся строить нечто в культурно-цивилизационных полях с ориентацией только и исключительно на свой разум, материалистическое миропонимание и безграничность сциентистско-технологических перспектив» [7, с. 276].

## ОБРАЗ ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА В ЭКРАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА КАЧАНОВА

Бессмысленная реальность, из которой не существует выхода, становится темой творческого исследования русского режиссера Романа Качанова в начале 2000-х. Именно в его провокационной картине «Даун Хаус», созданной по мотивам романа «Идиот», впервые в отечественном кино появляется образ Ипполита. История наперсточника Ипполита (Алексей Панин) входит

в структуру фильма в виде вставной новеллы, байки, рассказанной бандитом Рогожиным (Иван Охлобыстин) официанту из купленного им ресторана, которого по странному стечению обстоятельств также зовут Ипполит.

Наперсточник «начитался книжек и впал в депрессию», поэтому решил покончить с собой. Очевидно, что героя Качанова, так же как Ипполита Достоевского, к мысли о самоубийстве приводит «позитивистский» ум, для которого покончить счеты с жизнью представляется самым логичным выходом из кошмара реальности, а также равнодушие окружающих людей. К тому же герой еще и литератор, который по существу ничего нового написать не может, а только играет словами, цитируя написанное до него. В этих словесных коллажах уже давно утрачен подлинный смысл, искать в них художественную правду – то же самое, что играть в наперстки. Поэтому ни в «предсмертном рассказе», ни в акте самоубийства, своеобразном перформансе, устроенном Ипполитом для братвы, не существует подлинной трагической сути. И даже гранату эстетствующий молодой человек приобретает на Горбушке, а не на рынке боевого оружия.

В романе Достоевского Ипполит, живущий с ощущением близости смерти, только рассуждает о том, что мог бы безнаказанно убивать. Тогда как герой Качанова, жонглирующий пустыми словами, действительно, пытается осуществить убийство. В мире, где нет Великого Другого, и своя, и чужая жизнь – лишь абстрактные понятия, включенные в общую игру смыслов. Еще Ницше писал о будущей «сверхчеловеческой» культуре: «Перед нами другой идеал, удивительный, искушающий, полный всяких опасностей идеал, к которому мы никого не можем склонить, так как никому не представляем так легко на него прав: идеал духа, который наивно, иначе говоря, произвольно, под напором избытка сил, играет всем, что было до сих пор святого, доброго, неприкосновенного и божественного» [8, с. 708].

Оба героя умирают в неожиданный для себя момент. В романе смерть наступает Ипполита раньше, чем он рассчитывал, юноша «скончался в ужасном волнении» [2, с. 508], что стало следствием его восприятия мира. Герой романа Достоевского не отрицает существования Бога, но не доверяет ему, закрывается от него, сознательно идя по пути «остановки бытия». Экзистенциальное одиночество Ипполита в фильме Качанова заканчивается иначе. В сцене жестокого убийства героя московской «братвой» режиссер показывает, что обособленность человека в мире, где нет «сущностного Центра», где вещи утратили подлинное значение и каждый играет в свою игру, неизбежно ведет к насилию.

Однако эта идея – не самое страшное открытие Качанова в его творческом переосмыслении образа Ипполита. Дело в том, что он превращает героя Достоевского с его позитивистским мышлением не просто в литератора-наперсточника, живущего в мире посткультуры, но и в халдея, который помогает уничтожить то, что еще осталось в человеке от «образа и подобия» Божьего. Именно поэтому официант Ипполит с подносом, на котором рюмка водки и вазочка с икрой, сопровождает Рогожина, когда тот гонится за Мышкиным и стреляет в него из боевого пистолета. Интеллектуалы и эстеты, увлеченно играющие смыслами, часто служат преступникам и тиранам в их стремлении подчинить себе мир. Так было и в отгремевших войнах XX в., так продолжается и по сей день.



## ОБРАЗ ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА В ЭКРАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЛАДИМИРА БОРТКО

«По каким законам прикажете судить телефильм “Идиот” режиссера Владимира Бортко?» – вопрошает киновед и кинокритик Татьяна Москвина. – «По тем, которые признавал за собой сам Ф. М. Достоевский, – по законам истины, художественности, гармонии, высочайшего умственного и нравственного напряжения? Такого суда фильм не выдержит. Именно того, что понимают миллионы зачарованных читателей, под словом “Достоевский” в картине нет. Огромный больной дух, пронзивший сверхъестественной силой познания всю христианскую историю, сотворил миры, где все реальное вещество жизни, известное писателю, плавилось и отливалось в образы уже нездешней величины и яркости. Достоевский чрезмерен и несоизмерим ни с кем в литературе. Режиссера же посетила опрометчивая идея, что персонажи “Идиота” – это обычные люди с обычными земными хлопотами насчет любви и пропитания» [9].

Владимир Бортко действительно трактует роман Достоевского, как реалистическое произведение. Однако истинный реализм писателя, предполагающий наличие другого, высшего уровня бытия, не востребован в его экранной интерпретации. Чтобы пояснить, о чем идет речь, обратимся к строкам Т. А. Касаткиной, которая характеризует реальность, изображенную Достоевским в «Идиоте», следующим образом: «Вообще же реальность видимо “люфтует”. [...] Сильно размываются границы сна и яви. [...] В роман будто что-то прорывается – с усилием и надрывом – и никак не может прорваться, или проникает лишь контрабандой, в затемненном и искаженном виде» [11, с. 230]. Но если существует иная реальность, которая прорывается в мир физических законов пусть и в искаженном виде, то эти законы уже не являются всесильными. В этом-то и состоит надежда для Ипполита в романе.

Однако в художественное пространство фильма Владимира Бортко иная реальность не проникает даже «контрабандой». Режиссер перекрывает ей доступ по всем направлениям: он исключает из киноповествования сны Ипполита – важнейшие эпизоды для понимания мироощущения героя, преподносит его болезнь как неоспоримую данность, убирая из «Необходимого объяснения» беседу со студентом Кислородовым. Да и случай с бедным провинциальным доктором, которому Ипполит каким-то чудом помогает в самой, казалось бы, безнадежной ситуации, также описанный в «Объяснении», остается без внимания режиссера. А ведь именно этот случай должен был показать Ипполиту на опыте, что даже в безвыходном положении не стоит отчаиваться, помощь может прийти в самую тяжелую минуту. Ведь к доктору спасение пришло через самого Ипполита. Юноша не только вернул ему потерянный бумажник со всеми документами и инструментами, но и помог доктору и его семье, находящимся на грани голодной смерти, устроить дела в Петербурге.

Режиссер, безусловно, предпринимает попытки отобразить на экране внутреннюю жизнь своих героев. Тем не менее в его интерпретации романа высшая духовная природа князя Мышкина никак не проявляется. На экране вместо Князя Христа обыкновенный человек, пусть даже и очень добрый.

Однако в сцене беседы в парке, где князь, отвечая на вопрос Ипполита, как тому лучше умереть, говорит: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!» [10, с. 433]. Мышкин проявляет необыкновенную бесчувственность. Это впечатление создается благодаря тому, что Владимир Бортко размещает эту сцену непосредственно после сцены обручения князя с Аглаей. Мышкин возвращается из дома Епанчиных, напевает вальс, окрыленный предстоящим браком с красавицей, и вдруг сталкивается с бледным больным Ипполитом. В этом контексте фраза, которую князь произносит в ответ на вопрос юноши, звучит как приговор мещанского равнодушия. Здесь В. Бортко отходит даже от буквы Достоевского, поскольку разговор князя с Ипполитом происходит в романе не сразу после помолвки Мышкина с Аглаей, а спустя несколько дней, в течение которых девушка ссорилась и мирилась с князем. Мышкин во время встречи с Ипполитом уже не был столь воодушевлен предстоящим браком, им владело иное чувство: «Может быть, он уже слишком был спокоен; так по крайней мере казалось и Ипполиту, однажды (Курсив авт. – А. Р.) случайно встретившемуся с ним в парке» [10, с. 431].

## ОБРАЗ ИППОЛИТА ТЕРЕНТЬЕВА В ЭКРАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАЙНЕРА САРНЕТА

На постсоветском пространстве образ Ипполита Терентьева был востребован не только русскими художниками кинематографа. Позднее он был ярко представлен в картине «Идиот» эстонского режиссера Райнера Сарнета, вышедшей на экран в 2011 г. Фильм Райнера Сарнета представляет собой сложную смысловую конструкцию, созданную, как и фильмы Жулавского и Качанова, в эстетике постмодернизма. Герои фильма обитают в специфическом пространстве – лютеранской церкви<sup>1</sup>, в которой вместо богослужения разыгрываются сцены романа «Идиот». Экранное действие напоминает театральное. Режиссер обращается к «эффекту очуждения» Брехта: актерская игра неэмоциональна, слова и жесты скупы. Во внутрикадровом пространстве только значащие предметы, включенные в общую игру смыслов.

В каменном лабиринте покинутого Богом христианского храма блуждает князь Мышкин – бессильный «спаситель», вполне сознающий свое бессилие. Его пытаются любить две женщины – Настасья Филипповна и Аглая. Первая – «падший ангел», суть которого отражает некий артефакт – «порнографическая икона», непристойное изображение блудницы с глазами Мадонны. Тем не менее героиня чем-то напоминает Мышкина – высокая, тонкая, светловолосая, странная. Они одной природы, очевидно, поэтому их влечет друг к другу.

В Аглае же ярко выражена телесность, животное начало. Ее невинность – это невинность молодого животного, руководимого инстинктами. У Аглаи короткие волосы «ежином» и пухлые щеки. Чтобы показать чувства Мышкина к ней, режиссер дает эпизод, в котором князь гладит подаренного девушкой ежа. Намеренно сопоставляя Аглаю с ежом, режиссер показывает, что в любви

<sup>1</sup> Съемки фильма проходили в Александровской лютеранской церкви (Церковь памяти Императора Александра II) в Нарве.

князя нет страсти, а только радость от общения с милым живым существом, «тварью божьей». Впрочем дружелюбие князя также распространяется и на «хищников», таких, например, как бандит-наркоторговец Рогожин.

Ипполит же в контексте фильма не принадлежит ни к миру «животных», ни к миру «падших ангелов»: туберкулезный наркоман, с подведенными глазами и кровью на губах, «вампир», изводящий окружающих, обитающий на грани между реальностью и наркотическим бредом – таков образ героя Сарнета. На вечере у князя Ипполит читает свое «Необходимое объяснение». Юноша стоит у барельефа с изображением ангела, наполняющего евхаристическую чашу. При этом во время чтения кровь течет у Ипполита изо рта, что, по всей видимости, указывает на неспособность героя принять в себя причастие и, соответственно, Бога.

Из слов Ипполита, который говорит о своем сне со скорпионом, символом «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы», о «Мертвом Христе» Гольбейна, олицетворяющем ее неумолимую мощь, можно заключить, что герой отравлен сознанием жестокости и пустоты бытия. Он даже рассуждает о самоубийстве как о выходе из оскорбляющей его жизни, в которой реальность неотличима от видения. Казалось бы, это очень похоже на то, что произносит Ипполит в романе Достоевского, но между героями есть существенное различие. Когда с первыми лучами солнца Ипполит Сарнета пытается застрелиться, он делает это так, что у зрителя не остается сомнений: это всего лишь эффектный спектакль. Пристально следящий за реакцией окружающих юноша, очевидно, не имеет намерения свести счеты с жизнью. Вспомним, что Ипполит Достоевского действительно пытается покончить с собой, но так как в глубине души страстно хочет жить, не может это сделать. Герой же Сарнета сильных желаний не испытывает, к поступкам не способен, его «Необходимое объяснение» – всего лишь затейливая игра слов и смыслов.

Таким образом, Ипполит Достоевского в фильме Сарнета превращается в пустую оболочку, «симулякр», в котором уже почти не осталось того, что составляет человеческую суть. Именно об этом говорит ему князь Мышкин, когда, прощаясь, произносит: «Я с Человеком прощусь» (в романе Достоевского эти слова произносит как раз Ипполит, обращаясь к князю перед тем, как попытаться убить себя [10, с. 348]). После слов Мышкина юноша поворачивается лицом к утреннему свету, льющемуся сквозь окно кельи, устремляет пустой взгляд на аквариум с мутной водой, в котором плавает большая рыба<sup>2</sup>.

Последняя встреча героев в фильме Сарнета происходит в старом зале с круглыми стенами, пол которого выложен квадратными плитами. И круг, и квадрат символизируют человеческое бытие, одновременно и его бесконечность, и ограниченность. В каждом квадрате лежат большие камни. Ипполит, подходя к Мышкину, пинает их грубыми ботинками, отчего камни лишь чуть-чуть сдвигаются, а в воздух поднимаются облака пыли. Образ провоцирует размышления о том, что человеческая жизнь – такая же неподвижная, замкнутая в своих границах неподъемная тяжесть. Границы множатся, но за ними лишь одинаково бесполезные камни да старая глухая стена. В этой связи совершенно по-особому

<sup>2</sup> Рыба — один из апокрифических символов Христа.

звучит ответ князя на вопрос Ипполита, как тому лучше умереть. Ведь в словах: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье» – звучит горькая ирония спасителя, обреченного на заточение в бесконечности мира, «спасителя», которому не дано спасти от ужаса бессмысленного бытия ни себя, ни других.

Подводя итоги исследования кинематографических интерпретаций образа Ипполита на постсоветском экране, сделаем следующий вывод: Владимир Бортко, Роман Качанов и Райнер Сарнет в экранных образах героя Достоевского воплощают безысходное экзистенциальное одиночество. Оно одинаково страшно и в мире абсурда «Даун Хауса», в котором человек пост-культуры играет с духовными ценностями, и в усеченной реальности, созданной на экране Владимиром Бортко, и в забытом Богом храме-лабиринте Райнера Сарнета. Однако такую интерпретацию образа Ипполита подготовила не только эпоха «постсоветской депрессии», когда привычный мир погрузился в болезнь и хаос, но также продолжающийся глобальный переход от Культуры к посткультуре.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М.: Художественная литература, 1972. – 543 с.
2. Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 60–100.
3. Касаткина Т. А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.
4. Соломина-Минихен Н. Н. «Я с Человеком прощусь» (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 17. СПб.: Наука, 2005. – 414 с.
5. Пыр'ев И. А. Мысли о поставленном фильме // Книга спорит с фильмом. Мосфильм-VII. М.: Искусство, 1973. С. 74–100.
6. Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. М.: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. – 623 с.

#### REFERENCES

1. Skaftymov A. P. *Nravstvennye iskaniya russkikh pisatelej: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikah* [Russian writer's moral quest: Articles and research on Russian classics]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ., 1972. – 543 p.
2. Kasatkina T. A. *Rol' hudozhestvennoj detali i osobennosti funkcionirovaniya slova v romane F. M. Dostoevskogo "Idiot"* [The role of artistic detail and features of the functioning of the word in the novel by F. M. Dostoevsky "The Idiot"]. *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sbornik rabot otechestvennykh i zarubezhnykh uchenykh pod redakciej T. A. Kasatkinoj*. Moscow: Nasledie Publ., 2001. Pp. 60–100.
3. Kasatkina T. A. *Svyashbhennoe v povsednevnom: Dvusostavnyj obraz v proizvedeniyakh F. M. Dostoevskogo* [Sacred in everyday life: A two-part image in the works of F. M. Dostoevsky]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2015. – 528 p.
4. Solomina-Minikhen N. N. "Ya s Chelovekomproshbus'" (K voprosu o vliyanii Novogo Zave-ta na roman "Idiot") ["I'll say goodbye to the Man" (To the question about the influence of the New Testament on the novel "The Idiot")]. *Dostoevskij. Materialy i issledovaniya*. Vol. 17. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2005, 414 p.
5. Pyr'ev I. A. *Mysli o postavlennom fil'me* [Reflections on the directed film]. *Kniga*

7. Бычков В. В. Эстетика: учебник. М.: КНОРУС, 2012. – 528 с.
8. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. – 829 с.
9. Москвина Т. Идиот приходит в каждый дом // Московские новости. 2003. № 3.
10. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. Т. 8. Идиот: Роман / текст подгот. И. А. Битюгова, Н. Н. Соломина. – 511 с.
11. Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. – 336 с.
- sporit s fil'mom. Mosfil'm-VII. Moscow: Iskusstvo Publ., 1973, pp. 74–100.
6. Tarkovskii A. A. *Martirolog. Dnevniki 1970–1986* [Martyrology. Diaries 1970–1986]. Moscow: Mezhdunarodnyi institute imeni Andreia Tarkovskogo Publ., 2008 – 623 p.
7. Bychkov V. V. *Estetika: uchebnik* [Aesthetics: the tutorial]. M.: KNORUS Publ., 2012. – 528 p.
8. Nicshe F. *Sochineniya v 2 t.* [Works in 2 volumes]. Т. 2. Moscow: Mysl' Publ., 1990, 829 p.
9. Moskvina T. *Idiot prihodit v kazhdyj dom* [The Idiot comes to every house]. *Moskovskie novosti*, 2003, no. 3.
10. Dostoevskij F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t.* Vol. 26. Leningrad: Nauka, 1984, 511 p.
11. Kasatkina T. A. *Kharakterologiya Dostoevskogo. Tipologiya emotsional'no-tsennostnyh orientatsiy* [Characterology of Dostoevsky. Typology of emotional value orientations]. Moscow: Nasledie Publ., 1996, 336 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябоконе Анастасия Васильевна – аспирант кафедры киноведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК).

E-mail: anastaciar@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7196-1827

Рябоконе А. В. Образ Ипполита Терентьева в интерпретациях романа Ф. М. Достоевского «Идиот» на постсоветском экране // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 91 – 101. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-91-101

#### ABOUT THE AUTHOR

Anastasia Ryabokon, Post-Graduate Student, Department of Film Study, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK).

E-mail: anastaciar@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7196-1827

Ryabokon A. V. *The Image of Ippolite Terentiev in the Interpretations of F. Dostoevsky's Novel «The Idiot» in the Post-soviet Cinema.* In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2019, no. 3, pp. 91 – 101. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-91-101

Н. Г. КРИВУЛЯ

Высшая школа (факультет) телевидения  
МГУ имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия

NATALIA KRIVULYA

Higher school (faculty) of television  
Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia

## ПРОБЛЕМЫ И СТРАТЕГИИ КОПРОДУКЦИИ РОССИЙСКИХ И ЗАПАДНЫХ АНИМАЦИОННЫХ КОМПАНИЙ

### АННОТАЦИЯ

Одной из главных тенденций в развитии российской анимационной индустрии становится активизация международного сотрудничества и продвижение отечественной анимации на международные рынки. Российские аниматоры в условиях экономического кризиса, проблем финансирования, нехватки квалифицированных кадров и технических мощностей, а также проблем с национальным прокатом развивают формы международного сотрудничества и копродукции. На фоне экономических санкций и напряженных политических отношений можно наблюдать попытки налаживания взаимодействия с европейскими партнерами. Однако этому мешает неурегулированность законодательной базы. Российская анимационная индустрия в области международного сотрудничества с западными партнерами прошла путь от форм аутсорсинга при создании фильмов к формам копродукции. На современном этапе активно развивается софинансирование проектов и совместное производство. В статье анализируется опыт копродукции лидеров российской анимационной индустрии «КиноАтис», «Wizart Animation». Сотрудничество с зарубежными компаниями при копродукции сопряжено с рядом проблем, вызванных различием культуры, ментальности, законодательной базы и принципов организации производства. Копродукция позволяет выйти за пределы национального проката

## THE PROBLEMS AND STRATEGIES OF CO-PRODUCTION OF RUSSIAN AND WESTERN ANIMATION COMPANIES

### ABSTRACT

One of the main trends of the Russian animation industry development is the intensification of international cooperation and its promotion on the international media markets. Russian animators are developing forms of international cooperation and co-production in the context of the economic crisis, financial problems, lack of second-tier personnel and production capacity, as well as problems with national distribution. Against the background of economic sanctions and the tense political relationships, one can observe the attempts to establish cooperation with European partners. However, this is hampered by the unresolved legal framework. The Russian animation industry in the field of the international cooperation with Western partners has gone from the forms of outsourcing in the creation of films to the forms of co-production. The Russian companies are moving from the forms of outsourcing in film production to other forms of interaction. At the present stage, co-financing of projects and co-production is actively developing. The article analyzes the experience of co-production of the Russian animation industry leaders, such as «KinoAtis», «Wizart Animation». Cooperation with foreign companies runs into a number of problems caused by differences in the culture, mentality, legal framework and principles of film production organization. Participation in co-production allows not only to combine financial efforts, but also to consolidate the technical

и снизить финансовые риски, открывая возможности для завоевания новых территорий и преодоления системы квот, существующей в отдельных странах. Анализ практики российской анимационной индустрии показывает, что число фильмов копродукции демонстрирует тенденцию к увеличению.

Развитие различных форм взаимодействия российского анимационного бизнеса с зарубежными партнерами и выход фильмов на международные рынки не только способствует формированию положительного имиджа страны, но и служит продвижению национальных интересов.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *российская анимационная индустрия, копродукция, прокат, международное сотрудничество, киностудии, кинокомпании.*

terms, raising the quality of films to the world level. The analysis of the Russian animation industry shows that the number of films made in coproduction is increasing. The development of various forms of the interaction between the Russian animation business and foreign partners and the presentation of films at the international media markets not only contribute to the formation of a positive image of our country, but also serves to promote national interests.

**KEYWORDS:** *Russian animation industry, co-production, distribution, international cooperation, film studios, film companies.*

Выпуск анимационных проектов мирового уровня увеличивает затраты компаний на их производство. В последние годы национальным производителям анимационной продукции становится все труднее компенсировать расходы на создание новых, конкурентоспособных работ, при том, что стоимость производства таких проектов в России значительно ниже, чем за рубежом. По словам Юрия Москвина, генерального продюсера анимационной студии *Wizart*, стоимость полнометражного фильма «Снежная королева» составила около 6 млн долл., тогда как зарубежные производители тратят на выпуск аналогичной продукции до 20 млн долл., а бюджеты американских студий начинаются от 80 млн долл. Тенденция в сторону увеличения стоимости продолжает сохраняться. При этом национальный кинопрокат, количество экранов и доля аудитории, посещающей анимационные показы, не позволяют обеспечивать окупаемость такого проекта без выхода на зарубежные рынки. Кроме того, отечественные производители не имеют такой омникальной поддержки со стороны влиятельных медиакорпораций и государственных институтов, каналов и компаний, владеющих ТВ-частотами, аудиторными сетями на видеохостингах, какую получают производители анимационного контента, например, во Франции, в Японии или в Китае. Нынешняя долгосрочная перспектива в российской индустрии анимации, недостаточная государственная поддержка и несовершенное законодательство требуют от продюсеров разрабатывать будущие проекты с учетом их зарубежного проката и возможностью интеграции в международное кинопроизводство.

В последние десятилетия для анимации характерна тенденция, когда производители во всем мире активно стремятся развивать формы интернациональной копродукции, дающей возможности для эффективной конкуренции. По мнению М. Лоренцена, современное кинопроизводство активно

развивает формы копродукции, которые являются одним из проявлений тенденций глобализации в киноиндустрии [1]. Развитие этого направления стало следствием реализации тенденций, определенных для всей медиаиндустрии Дж. Рено и Б. Лайтман еще в XX веке. Они рассматривали формы копродукции как наиболее эффективные стратегии по реагированию на процессы, происходящие в кино- и телеиндустрии [2, р. 245 – 261].

Западные исследователи, в числе которых директор французской кинокомпании *Planet Nemo* Фр. Пюэк [3], а также отечественные эксперты и представители кинобизнеса, такие, как генеральный директор группы компаний «Рики», автор идеи сериала «Смешарики», президент Ассоциации анимационного кино России И. Попов, продюсер и создатель студии «КиноАтис» В. Сотков рассматривают совместное производство кинолент как наиболее актуальную и эффективную стратегию наращивания потенциала в медиаиндустрии. По словам продюсера компании «СТВ» Н. Дрозд, «для российского продюсера копродукция – это не только очевидная стратегия для привлечения дополнительного финансирования, но и возможность с помощью иностранных сопродюсеров найти подходящего мирового агента по продажам, попасть на международные фестивали, выпустить картину в кинотеатральный прокат как минимум в стране сопродюсера, получить иностранную прессу...» [4]. Аналогичное мнение высказала председатель правления киностудии «Союзмультфильм», председатель правления Ассоциации анимационного кино Ю. Слащева. Однако в понимании копродукции она делает акцент не столько на девелопмент и производство, сколько на дистрибьюцию. По ее мнению, «копродукция – это еще один эффективный способ организации международных продаж. В этом случае производится продукт, который ориентирован сразу на несколько рынков» [5].

Выход на международные рынки становится одним из факторов, обеспечивающих дальнейшее развитие российской анимационной индустрии. Существуют различные пути завоевания международных рынков и продвижения продукции в зарубежном прокате. Одним из них является совместное кинопроизводство экранной продукции студиями нескольких стран. Эта форма взаимодействия стала уже привычной для европейских и американских анимационных компаний. Однако для российской анимационной индустрии сотрудничество с зарубежными партнерами по-прежнему скорее исключение, чем правило.

Современному кинопроизводству копродукция дает возможность не только привлечения дополнительного финансирования на этапе реализации проекта. Такие проекты имеют больше шансов на успешную коммерческую судьбу благодаря зарубежному прокату по крайней мере в странах-сопроизводителях, привлечению иностранных сопродюсеров и фондов-агентов для международной дистрибьюции, выходу на новые международные площадки и фестивали, информационной поддержке в зарубежных СМИ.

Несмотря на экономические санкции и напряжение по целому ряду вопросов в сфере международного взаимодействия России и западных стран, российские анимационные студии пытаются наладить сотрудничество с западными партнерами. По мнению экспертов агентства *Movie Research Company*, текущее состояние рынка анимационной копродукции в России



в сравнении с другими европейскими рынками имеет все перспективы развития [6]. Хотя, по словам Олега Иванова, директора агентства, проводившего в интересах органов государственного регулирования и основных участников отрасли исследование российского анимационного кино в 2010 г., отечественный анимационный рынок на тот момент находился в зачаточном состоянии [7].

## К ИСТОРИИ СОВМЕСТНОГО КИНОПРОИЗВОДСТВА В ПОСТСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Первые попытки сотрудничества с западными коллегами были предприняты еще на заре становления российской анимации, когда распался Советский Союз, а вместе с ним и вся система кинопроизводства и проката.

В советский период отечественные аниматоры имели небольшой опыт работы над совместными проектами. В данной связи можно вспомнить ленту «Юноша Фридрих Энгельс», снятую в 1970 г. на студии «Триксфильм» Ф. Хитруком и В. Курчевским совместно с Клаусом и Катей Георги – аниматорами из Восточной Германии. Идея снять фильм на основе писем и рисунков молодого Фридриха Энгельса была предложена Вольфгангом Кернике, директором дрезденской мультипликационной студии. Сотрудничество «Союзмультфильма» с анимационным отделением студии «Дефа» продолжилось. В 1973 году аниматорами двух стран была снята лента «Песня о дружбе», на основе рисунков детей ГДР и СССР. Режиссерами совместного проекта были Е. Гамбург и О. Захер.

В середине 1980-х годов была снята трилогия «Приключение пингвиненка Лоло» совместно с японскими студиями. Инициатором создания проекта был японский продюсер Такэо Нисигути, который в 1980 г. вел переговоры с Госкино СССР относительно совместного производства полнометражного мультфильма. По условиям достигнутого соглашения японская сторона обеспечивала финансирование проекта и предоставляла оборудование, тогда как за его реализацию от разработки сюжета и изобразительного решения до воплощения отвечали советские аниматоры. Однако в процессе работы над проектом японские представители столкнулись с рядом сложностей, вызванных как иными принципами организации производства анимации на студии «Союзмультфильм», так и проблемами технологического порядка, например с разницей в перфорациях негативных пленок, используемых в СССР и Японии. Работа над тремя фильмами проекта заняла в общей сложности 8 лет.

В СССР фильм был выпущен в прокат на телеэкраны в 1987 г., а в Японии в формате ОВА он вышел в 1988 г. Впоследствии трилогия была преобразована американскими компаниями в полнометражный фильм, часть сцен удалена, некоторые перерисованы. Версия полнометражного фильма была переведена на многие языки мира, из ее титров практически исчезли имена авторов, а студии упоминались без национальной принадлежности в заключительных титрах. Так как американская версия имела широкий прокат, то многие полагали, что она была изначально американско-японским проектом. Представители нашей стороны не боролись за восстановление

авторских прав. Страна переживала состояние распада, да и представителям студий «Совинфильм» и «Союзмультфильм», имевшим право собственности на снятые проекты, нужно было решать более глобальные вопросы, связанные с сохранением кинопроизводства в целом.

Создание копродукции в советский период преследовало не столько получение экономической выгоды, а скорее было направлено на укрепление межкультурных связей и усиление политического влияния. В Советском Союзе производство анимационной продукции было частью плановой экономики, и студии имели государственное финансирование из госбюджета.

В конце 1980-х годов, в период перестройки, изменения внутренней и внешней политики, открытия границ, отечественные аниматоры начинают активно взаимодействовать с зарубежными коллегами. В это время интерес к отечественной анимации со стороны западных студий и продюсеров был достаточно велик. На студии «Союзмультфильм» активно велись переговоры с западными компаниями относительно налаживания совместного производства. Примером такого сотрудничества является совместная постановка студии «Союзмультфильм» и британской компании «МетаПродакшн ЛТД», работавшей для 4 канала ВВС, «В поисках Олуэн» (1990) режиссера В. Угарова. Поиски сотрудничества в этот период были связаны не только с интересом к созданию совместного производства и стремлением выйти на международную арену, но и уже с необходимостью поиска дополнительных источников финансирования в условиях изменения экономической ситуации в стране.

После развала Советского Союза, трансформации системы господдержки кинопроизводства финансирование отрасли резко сократилось. В сложных экономических условиях аниматоры искали пути выживания отрасли и средства для ее финансирования.

Одним из них стала работа с зарубежными компаниями. Высокая квалификация отечественных аниматоров и низкая себестоимость продукции за счет минимальной оплаты труда при невысоких производственных затратах способствовали появлению студий второго цикла, которые работали на принципах аутсорсинга. Причем творческая составляющая проекта, начиная от идеи, разработки дизайна и режиссерского решения, принадлежала зарубежным коллегам, тогда как реализация осуществлялась силами российских аниматоров. Подобная практика существовала почти на всех более-менее крупных анимационных студиях. И получить работу над таким проектом считалось чуть ли не удачей, так как с ним приходили западные инвестиции, финансовая стабильность, новые технологии и главное – возможность сохраниться в профессии. Работа над проектами требовала соблюдения жестких производственных рамок, необходимость следовать заданной, порой довольно примитивной стилистике с лимитированной анимацией. В 1990-е годы «Союзмультфильм» работал над американско-российским сериалом «Медвежья спасательная служба», студия «Пилот» снимала для телевидения Каталонии сериал «Приключения Массаграна» (1994, по комиксу «Необычайные приключения Массаграна» Р. Фольч, созданного на основе одноименной книги его матери Х. М. Фольч), а чуть позже американский проект «Сюда идет кот». В 1997–1998 годах благодаря М. Алдашину «Пилот» начал сотрудничать с компанией *KINOFILM Animation*, снимая для канала *Cartoon Network* сериал «Майкл, Лу и Ог» [8, с. 104–105, 112–114].

## ВОЗМОЖНОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Ярким примером плодотворного сотрудничества являлась деятельность «Кристалм филмз», студии, появившейся в конце 1989 г. Она получила известность благодаря работе над проектами с британским телеканалом S4C (4-й Канал Уэльс). Совместное производство строилось не на принципах аутсорсинга, а на творческом взаимодействии. На студии «Кристалм филмз» были сняты ленты «Севильский цирюльник» (1994) и «Волшебная флейта» (1994) из анимационного образовательного проекта «Голос оперы», 12 фильмов проекта «Шекспир: Великие комедии и трагедии» («Шекспир: Анимационные истории»), семь лент, включая один полнометражный фильм библейского цикла, три получасовых фильма по произведению классика английской литературы Дж. Чосера «Кентерберийские рассказы», фильм «Беовульф» из цикла «Классика мировой литературы в анимации» и пять фильмов проекта «Сказки народов мира». Участие в совместных проектах не только помогло сохранить традиции отечественной кукольной анимации, но и дало опыт работы в условиях коммерческого производства, позволило освоить новые технологии и материалы. Совместные фильмы получили одни из самых престижных премий на международных кинофестивалях, среди которых премия WAFTA, они вышли в международный прокат и обеспечили высокие кассовые сборы, показывались в прайм-тайм на европейских телеканалах. Однако в широкий российский кинопрокат в силу его особенностей ленты так и не вышли, отдельные серии были показаны на канале «Рен ТВ», и то спустя несколько лет с момента их зарубежной премьеры. После того, как в начале 2000-х гг. телеканал S4C отказался от поддержки анимации, создание совместных проектов было прекращено. Студия, являющаяся в конце 1990-х гг. одним из лидеров отечественной мультипликации, переключилась на выпуск собственных проектов, но без должного финансирования ее деятельность постепенно прекратилась.

Одним из первых опытов копродукции с европейскими компаниями в новейшей российской практике стала лента «Ролли и Эльф: Невероятные приключения» (2007). Помимо студии «Солнечный Дом» и «Первого канала» в ее создании принимали участие компании Германии (*Greenlight Media*), Финляндии, Великобритании. Фильм финансировался финской компанией *MRP (Matila Röhr Productions)*. Сценарий писала международная команда, в которую входил британец Брендан Доннисон (один из сценаристов итальянского мультфильма «Пиноккио»), финны Аллан Туппурайнен (автор многочисленных сценариев о Ролли, сыгравший его в игровых лентах) и Пекка Лехтосаари. Режиссеры – финско-российский дуэт Пекка Лехтосаари и Андрей Игнатенко, причем последний отвечал за постановочную часть и разработку эпизодов. Изобразительное решение предложил финский художник Янне Копу. Вся анимация была сделана российскими аниматорами<sup>1</sup>. Несмотря на то, что фильм критиковали из-за проблем с драматургией, очевидную компилятивность, стилистическую и художественную вторичность, он с успехом пошел в российском и зарубежном прокате.

<sup>1</sup> В зарубежном прокате фильм шел под названием «В поисках сердца» и был представлен как первый финский анимационный полнометражный фильм. В качестве режиссера упоминался только Пекка Лехтосаари, русские режиссеры и художники в анонсах фильма не звучали. Эти же данные приводит известный итальянский историк Дж. Бендаци [9, p. 136].

В новейшей российской анимации практика сотрудничества с западными компаниями не столь обширна. И это несмотря на то, что Российская Федерация имеет ряд подписанных международных соглашений о совместном кинопроизводстве. В 1992 году в числе более 40 стран Россия подписала Европейскую конвенцию о совместном производстве, предполагающую сотрудничество продюсеров из разных стран, оказание различных видов услуг при съемочном процессе и в период постпродакшн. Кроме того имеются межправительственные соглашения с Канадой, Германией, Францией, Италией, Болгарией, Германией и странами СНГ о совместном кинопроизводстве. В 2008 году было подписано Кишиневское соглашение Совета глав правительств СНГ «О совместном фильмопроизводстве» [10, с. 3 – 7]. В 2011 году «Евримаж»<sup>2</sup> открыл российским компаниям перспективы совместного производства с европейскими производителями. Все это должно было бы стимулировать развитие форм копродукции и интеграционные процессы в анимационном производстве и прокате.

Однако, по мнению экспертов Европейской аудиовизуальной обсерватории, «копродукция с зарубежными странами в России не слишком развита» [11, с. 39]. Это подтверждается отсутствием в официальной ежегодной статистике, публикуемой в отчетах снятых совместных проектов, Министерства культуры или Фондом кино (ФК).

Об отсутствии интереса к копродукции у российских кинокомпаний еще не так давно говорили отечественные производители контента. В частности, Н. Дрозд в одном из интервью, данном в 2014 г., отмечала, что «с российской стороны интерес к копродукции в целом не очень велик». По ее мнению, это обусловлено причинами рынка, незнанием условий и механизмов копродукции, а также наличием языкового барьера [4].

Сложности, возникающие с выпуском копродукции российскими кинокомпаниями, объяснимы рядом факторов.

Во-первых, за два последних десятилетия российская анимация, преодолев кризисный период, стала индустрией, способной производить высокобюджетные проекты мирового уровня. Заработная плата в отрасли выросла по сравнению с 1990-ми годами. Активно развиваясь, индустрия испытывает нехватку специалистов и мощностей. В нынешней ситуации компании не заинтересованы работать на условиях аутсорсинга для реализации зарубежных проектов, развивая сотрудничество, они стремятся воплощать в жизнь собственные идеи. Это стимулирует к развитию различных форм кодевелопмента и копродукции.

Во-вторых, проблемы сотрудничества с западными компаниями имеют коммерческую составляющую. В результате череды экономических кризисов, изменения курса мировых валют в поиске студий второго звена западные производители обратились к индийским и азиатским компаниям, имеющим более высокий технический и ресурсный потенциал и готовым предоставить свои услуги на более выгодных условиях.

**2** «Евримаж» – европейский фонд поддержки совместного кинопроизводства, проката и оцифровки кинематографических и аудиовизуальных работ. Он был создан при Совете Европы в 1998 г. В настоящее время членами фонда являются 43 страны, в том числе и Россия.

В-третьих, препятствием к созданию копродукции становится невнятная государственная политика в сфере совместного кинопроизводства, отсутствие кинокомиссий или фискальных стимулов для привлечения иностранных кинокомпаний, нехватка международных деловых и образовательных программ в киноотрасли [11, с. 4].

Среди факторов, тормозящих развитие совместного производства, называют низкую степень интеграции со странами с развитой киноиндустрией и невысокую инвестиционную привлекательность российского кинематографа [12, с. 21].

Одна из причин, осложняющая сотрудничество с европейскими компаниями, связана не только с непроработанностью российской законодательной базы в области кинопроизводства, но и с условиями, выдвигаемыми фондом «Евримаж» для получения финансовой поддержки проектов. «Евримаж» отдает предпочтение исключительно независимым некоммерческим фильмам, при этом коммерческие проекты мейджеров индустрии, которые обычно и получают поддержку на территории России, не рассматриваются. Независимых игроков в отечественной анимации в сегменте сериалов и полнометражных фильмов практически нет. При этом для финансирования таких проектов доля выделяемых средств не может превышать 17% от общего бюджета фильма. Это ограничивает возможность участия в финансировании и копродукции для авторского кино. При этом что поддержку из фонда могут получить только те проекты, в создании которых принимает участие несколько европейских стран.

Еще одна из причин, тормозящих развитие копродукции с зарубежными партнерами, связана с тем, что существующие системы поддержки такого создания фильмов требуют соблюдения различных правил, установленных в каждой из стран – соучастников производства. В частности, французские законы в меньшей степени, чем законы Германии и Великобритании, требуют, чтобы тот или иной объем в процентах от общих работ по производству осуществлялся в стране, участвующей в копродукции и получившей соответствующую национальную поддержку или субсидии. Как показывает анализ мирового опыта, сопродюсеры из других стран при соблюдении данных требований вынуждены принимать невыгодные условия и непропорционально распределять объем работ между странами со-производителями. Порой это приводит к тому, что большая часть производства осуществляется в стране, где выше производственные затраты, а не исходя из экономической целесообразности. Иногда это связано и с правилами распределения доходов от проката. В результате такая система организации копродукции становится выгодной для стран ЕС, тогда как ставит в менее выгодное положение иные страны. Для получения субсидий при копродукции со странами ЕС важна страна, с которой предполагается совместное производство и продюсер какой страны будет участвовать в финансировании, а также то, где будет сниматься фильм и при участии каких специалистов.

В Голландии, Люксембурге и Ирландии существуют налоговые льготы; в Австрии, Бельгии, Италии, Испании, Португалии, Греции, Дании, Швеции и Финляндии есть различные виды государственного финансирования. Наибольшую финансовую поддержку оказывают Германия, Франция и Великобритания.

Как отмечает Ст. Уолш, вероятность получения субсидий при совместном производстве с немецкими компаниями возрастает, если будущий проект основывается, например, на немецкой литературе. Создание подобных лент предполагает их национальную дистрибьюцию и поддержку в прокате. В их софинансировании могут принимать участие не только национальные вещатели, государственные фонды, но и фонды региональные, и даже частные инвесторы. Если же проект не основан на национальной классике, то гораздо сложнее заручиться поддержкой дистрибьюторов и, соответственно, найти субсидирование [13].

Во Франции основными инвесторами являются французики (государственные и частные) телекомпании, так как, согласно законодательству, они отчисляют определенный процент от прибылей на национальное производство. Кроме того, французские производители могут получать поддержку от Центра национального кино (CNC). Для получения субсидий продюсер должен показать наличие определенной суммы от предполагаемого бюджета проекта.

При копродукции с европейскими странами средства на реализацию проекта могут быть получены из разных источников, и в каждой из стран он может получить статус национального. Это дает право претендовать на налоговое послабление, а также позволяет привлекать средства из различных национальных фондов. Однако в каждой стране есть определенный процент участия в финансировании и производстве проекта, дающий право присваивать ему статус «национального фильма». Если же участие российской компании в копродукции с европейскими странами основано на миноритарном объеме, то такой фильм не сможет получить статус «национального фильма» и, соответственно, не получит льгот по НДС и не сможет претендовать на финансовую поддержку Минкультуры или Фонда кино.

Помимо законодательной и финансовой составляющей при совместном создании фильмов возникают проблемы культурологического плана. Съемки копродукции возможны, когда для стран, участвующих в проекте, имеется общая тема, способная найти отклик у зрителей этих стран. При этом каждая из сторон участниц стремится реализовать в проекте свои культурные коды, но их соотношение становится одной из проблем. Нередко даже на уровне написания сценария стороны вынуждены искать компромиссы, убирая из сюжета то, что может быть непонятно зрителям, или, наоборот, внося сцены с национальным колоритом. В результате такая практика может привести к тому, что каждая из стран, участвующих в проекте, монтирует свою окончательную версию фильма, незначительно изменяя отдельные сюжеты. При имеющейся напряженности в политических отношениях и экономических санкциях поиск тем и точек соприкосновения осложняется.

Проблемы культурологического плана связаны и с разностью ожиданий дистрибьюторов разных стран от содержания. Например, французские телерадиокомпании отдают предпочтение игровой, развлекательной стороне в детских проектах, тогда как канадские прокатчики и производители уделяют больше внимания проблемам безопасности, учитывая подражательную способность детей и возможные риски при повторении поведения героев экрана. В результате поиск компромиссов осложняет совместное производство и становится препятствием для привлечения инвестиций.

Среди современных проектов копродукции интересен опыт компании *Wizart Animation*. Ее московское подразделение *Wizart TVSeries* совместно с испанскими компаниями *Somuga* и *Dibulitoon* выпустило сериал «Йоко», рассчитанный на 1 сезон и содержащий 52 серии для детей 4–6 лет. Главным героем серий был фантастический персонаж Йоко, что в переводе с баскского языка означает «Дух игры». Он участвовал в жизни трех друзей, превращая их фантазии и игры в городском парке в удивительные приключения. Каждая серия содержала интерактивную часть на основе тематической российской или испанской игры. Так как изначально предполагался международный прокат, то серии выходили сразу на трех языках – русском, английском и испанском.

Над сериалом трудилась испанско-российская команда. Автором идей была Эдорта Баррутабенья, их разрабатывали сценаристы Энди Еркес, Евгения Голубева, Лев Мурзенко. Режиссурой с российской стороны занимались Ришат Гильметдинов и Джалиль Ризванов, а с испанской – Хуанхо Элорди и Джуанма Санчес. Дизайн персонажей и художественное решение было предложено Николаем Лобзовым и Еленой Позоровой. В 2015 году на Суздальском фестивале анимационного кино сериал был признан лучшим проектом с наибольшим международным потенциалом, получив премию французской компании *Reed MIDEM*, являющейся организатором крупнейшей международной выставки контента для детей и юношества *MIPJunior*.

Осенью 2016 года испанская государственная корпорация *RTVE*, в которую входит канал *Clan*, сопродюсер «Йоко», начала трансляцию сериала на испанском телевидении. После успешного проката сериал был показан в странах Латинской Америки и Карибского бассейна. В Китае «Йоко» в апреле 2018 г. показали по *CCTV-14*. Являясь успешным результатом копродукции, сериал привлек внимание американского стримингового сервиса *Netflix*, купившего права на его трансляцию на территории Италии, Испании, Португалии, Великобритании, США, Канады и Индии. По словам аналитика журнала «Бюллетень кинопрокатчика» Андрея Белого, внимание одного из мировых лидеров среди стриминговых сервисов – «знаковое событие для российской мультипликации» [14]. Получив хороший прокат сериала, испанская сторона по его мотивам сняла одноименный фильм, получивший призы на международных фестивалях. Из-за санкционной политики российская компания не смогла принять участие в его создании.

## «КИНОАТИС»: ОТ ИНДИЙСКОГО АУТСОРТИНГА К ЕВРОПЕЙСКОЙ КОПРОДУКЦИИ

Опыт сотрудничества с иностранными компаниями имеет студия «КиноАтис». Она успешно сотрудничала с индийскими компаниями, привлекательными для бизнеса благодаря отлаженности поточного производства, позволяющего обеспечить планомерную работу в больших объемах, что невозможно организовать на российских площадках. Как отмечает В. Сотсков, «когда мы что-то не успеваем, можно отдать работу индийцам, и там все как надо сделают. Мы долго выбирали из нескольких компаний, теперь работаем с одной, где хороший ведущий-аниматор» [15]. Индийская компания участвует только в съемочном процессе, осуществляя

анимацию, рендеринг или компоузинг, т. е. сотрудничество с ней – это вид аутсорсинга.

История сотрудничества с индийскими компаниями началась на этапе производства первого полнометражного проекта студии «Белка и Стрелка: Звездные собаки». С началом работ штат студии увеличился до 130 человек, но специалистов все равно не хватало. Решено было привлечь иностранные компании, специализирующиеся на создании анимации. Параллельно с российскими аниматорами над фильмом работали два субподрядчика – индийские компании *Cornershop Animation Company Pvt. Ltd* и *Blowfish FX*, которые занимались анимацией и рендерингом. *Cornershop Animation Company Pvt. Ltd* и *Blowfish FX* работали с детально разработанными материалами, полученными от российских аниматоров. Однако из-за изменившегося в 2014 г. курса доллара работа с индийскими компаниями сократилась.

Первым полноценным проектом европейской копродукции «КиноАтиса» стал фильм «Гурвинек. Волшебная игра». Работа над ним была начата в 2014 г. по инициативе Чехии. Фильм стал первым российско-европейским проектом, в котором помимо «КиноАтиса», приняли участие Киностудия им. Горького, чешская студия *Rolling Pictures* и кинокомпании Бельгии, Дании и Германии. Европейские партнеры принимали участие в кофинансировании, производстве и дистрибуции. По словам В. Сотского, доля финансового участия в проекте чехов составляет 40%, россиян и бельгийцев по 30%. С российской стороны фильм получил не только финансовую поддержку от Министерства культуры, но его российский прокат лоббировался министерством, которое специально отодвинуло премьеру бельгийского мультфильма «Королевский корги». Однако впоследствии это привело к тому, что показ ленты бойкотировали киносети «Синема стар», «Каро», «Киномакс» и Ассоциация владельцев кинотеатров. Результатом стал провал ленты в первый уикенд.

Над фильмом работала международная команда, в которую входили Мартин Котик (генеральный продюсер чешской студии *Rolling Pictures*, сценарист и режиссер), Дж. Моллер (датский художник-постановщик, принимавший участие в проектах «Астерикс и викинги», 2006; «Друзья навсегда», 2009, «Песочный человек: Приключения в сказочной стране», 2010) и Ин. Евланникова («Белка и стрелка: Звездные собаки» 2010; «Белка и стрелка: Лунные приключения», 2013, имевшая до этого опыт работы венгерской анимационной компании *Varga Studio*). «Опыт в международных проектах, – по словам Ин. Евланниковой, – очень помог мне сделать фильм «Гурвинек и волшебный музей»<sup>3</sup>. Мы работали с чешским продюсером Мартином Котиком, дорабатывали и меняли части истории. Честно говоря, у нас возникли некоторые расхождения в видении, поэтому, скорее всего, фильм будет немного изменен при финальном монтаже. Тем не менее со-

трудничество с европейскими производителями – хороший опыт для нашей студии, который положительно скажется на результате: коллеги очень дотошны и уделяют внимание каждой детали» [16].

Эскизы и концепт-дизайн к ленте делали чешские художники, так как образ Гурвинека был создан знаменитым чешским кукольником Йосефом Скупой еще в 20-е гг. прошлого века. Гурвинек был постоянным

3 «Гурвинек и волшебный музей» – это рабочая версия фильма. В европейский прокат фильм вышел под названием *Harvie and the Magic Museum*.



героем кукольных постановок в театрах, возникал на страницах детских журналов. С появлением анимации он стал персонажем чешских мультфильмов, постепенно получив международную известность. Даже в отечественных журналах «Мурзилка» и «Веселые картинки» печатался образ Гурвибека.

Анимацию создавали российские и европейские художники. Рендеринг и композитинг осуществляла бельгийская студия *Grid Animation*. «КиноАтис» занималась постпродакшном. Мировая премьера фильма состоялась в августе 2017 г. в Праге в кинотеатре *CineStar Andel*, в Германии он вышел в прокат в апреле 2018-го. В Чехии лента стала одним из самых успешных европейских анимационных фильмов с кассовыми сборами более 1 млн долл. Для российского проката компания «КиноАтис» решила перемонтировать картину, адаптировав ее под российский менталитет. Версия стала не только короче, но был переписан ряд диалогов, делавших содержание более понятным российскому зрителю. Ее премьера на российском экране состоялась только в марте 2019 г.

### «СОЮЗМУЛЬФИЛЬМ» В ПОИСКАХ ЗАРУБЕЖНЫХ КОНТАКТОВ

Осознавая возможности, открывающиеся при выпуске совместных продуктов, руководство обновленной студии «Союзмультфильм» активно занимается поиском зарубежных партнеров и разработкой проектов, которые могли бы заинтересовать западных инвесторов. Компанией уже сделаны первые шаги в этом направлении. В 2018 году на рынке MIPCOM в Каннах представители студии договорились с крупнейшим независимым продюсерским центром в области анимации во Франции *CYBER GROUP*. В рамках договора планируется совместное создание и распространение четырех анимационных сериалов. О начале работы над ними представители «Союзмультфильма» объявили во время VII Санкт-Петербургского культурного форума (15 – 18 ноября 2018 г.). С французской стороны были предложены проекты «Цифровая девочка» (*Digital Girl*) и «Волшебная шахматная Одиссея» (*Magic Chess Odyssey*). Их авторами выступили французские продюсеры Пьер Сисманн и Сильвана дос Сантос. «Цифровая девочка» – история о 14-летней Крисси, первой в истории кибернетической девочке супергерое, живущей в высокотехнологичном мире будущего. По сюжету ей предстоит столкнуться с цифровым суперзлодеем, чтобы восстановить экологический баланс и сохранить жизнь в футуристическом мире, в котором доминируют цифровые сети. Сериал «Волшебная шахматная Одиссея» создается при поддержке Международной шахматной федерации (ФИДЕ) и рассказывает историю о шахматной доске со сверхъестественными способностями, проявление которых может изменить жизнь детей на Земле. В рамках подписанного проекта «Союзмультфильм» ведет работу над сериалом «Оранжевая корова», ориентированным на маленьких зрителей и рассказывающим о приключениях телят Бо и Зо и их друга поросенка Коли. Первые материалы по совместным проектам должны быть представлены публике в 2019 г.

Работа с французской компанией, по словам директора «Союзмультфильма» Б. Машковцева, является первым международным соглашением в новейшей истории студии [17].

Примером транснационального сотрудничества в области некоммерческой анимации может стать опыт российской студии «М. И. Р.» в работе над образовательным проектом «Сказки старого пианино» (2006–2015). Он состоит из серии музыкально-биографических фильмов, повествующих о жизни Вивальди, Моцарта, Бетховена, Шумана, Россини, Чайковского и Прокофьева. Авторство идеи цикла принадлежало И. Марголиной – продюсеру и сценаристу студии «М. И. Р.». Проект представляет собой сложную форму копродукции, он финансировался Министерством культуры Российской Федерации, к его реализации привлечены аниматоры Белоруссии, Англии и США. Причем в рамках проекта были разные формы сотрудничества – от совместного участия в работе над фильмом аниматоров из разных стран до передачи работ по фильму зарубежным коллегам. Так, съемки ленты «Чайковский. Элегия» (2011) осуществлялись полностью в Великобритании с привлечением английских аниматоров. Даже кукол для фильма изготавливали в знаменитой манчестерской кукольной мастерской *Mackinnon & Saunders*, в которой делали кукол для своих работ Тим Бертон и Уэс Андерсон. При этом сценарий был написан совместно И. Марголиной и Б. Первезом, режиссером ленты. В Белоруссии на студии анимационных фильмов киностудии «Беларусьфильм» на основе российского сценария осуществлялось производство ленты «И. С. Бах» (2012), снятой в классической рисованной анимации.

Несмотря на то, что фильмы проекта получали призы на международных фестивалях и оказались востребованы во Франции, США и других странах, в российском широком прокате они не шли, а на телевизионном экране имели ограниченный показ на канале «Культура».

## СОТРУДНИЧЕСТВО СО СТРАНАМИ СНГ

Отдельно стоит описать попытки наладить сотрудничество со странами бывшего Советского Союза. К сожалению, после обретения независимости анимации этих стран сталкиваются с финансовыми и техническими проблемами. Аниматоры, получая незначительную поддержку со стороны государства, пытаются найти соинвесторов для реализации своих проектов. Для многих копродукция становится единственной формой, позволяющей довести проект до проката. В большинстве случаев в этом помогают европейские институты, выделяя поддержку и гранты странам СНГ.

Несмотря на то, что Россию и страны СНГ многое объединяет: традиции, менталитет, язык, общие принципы организации производства, примеров сотрудничества не так много. Чаще аниматоры Украины, Молдавии или Белоруссии сотрудничают с российскими производителями на условиях аутсорсинга или фриланса. На этих условиях для работы над сюжетами российского научно-фантастического сериала «Новаторы» помимо шанхайской компании *Fantasia* была привлечена литовская студия анимации «Виланимос Филм Студио», участвовавшая в создании сюжетов 3 сезона.

Как уже было сказано, к сожалению, примеров удачного опыта анимационной копродукции между странами постсоветского пространства не так

много. Это связано с тем, что по законодательству большинства этих стран при совместном производстве необходимо соблюдение *creative input*, то есть специалисты той или иной страны, например, Грузии или Эстонии, должны занимать важные позиции в съемочной группе или на их территории должен осуществляться постпродакшн картины. Кроме того препятствием становится и недоработанность законодательной базы в области кинопроизводства, отсутствие налоговых льгот, должного числа высококвалифицированных кадров, высокие цены на съемочные услуги. Сюда же можно отнести дефицит историй с кинопрокатным потенциалом, интересных для совместного производства, отсутствие средств на девелопмент сложного проекта и предубеждения зарубежных коллег. Проблема заключается и в том, что Россия пока неконкурентоспособна в сфере оказания услуг киноорганизациям из-за высоких цен и низкого качества предоставляемых услуг.

Одной из немногих попыток создания копродукции можно считать совместную российско-армянскую ленту «Кукарача» (2011, «Парадиз»). Фильм имел совместное финансирование, но снимался на ереванской студии *Touch FX Animation Studio*. В армянском прокате фильм представлялся как первый армянский полнометражный мультфильм, снятый в технологии 3D. Возможно, развитию совместного производства будет способствовать создание совместного российско-армянского фонда кино. По словам министра культуры В. Мединского, фонд с общим капиталом мог бы выступать заказчиком как производства, так и продвижения совместных картин социальной и коммерческой направленности [18]. Однако создание такого фонда находится в стадии разработки, и после встречи министров культуры двух стран В. Мединского и Л. Макунц в июле 2018 г. ситуация почти не изменилась и по-прежнему находится на стадии проработки законодательной базы и поиска механизмов его учреждения. Хотя подобный негосударственный «Фонд поддержки и развития кино» был создан в 2011 г. А. Адилханяном, режиссером фильма и генеральным директором компании «Парадиз». Именно этот фонд принимал участие в выпуске второго совместного проекта «От винта» (2012). Эта лента была не только примером софинансирования, но и копродукции – над проектом совместно работали российские и армянские аниматоры. Фильм шел в российском и армянском прокате. Третьим совместным российско-армянским проектом стала лента «Богатырша» (2016), которая снималась на основе российского сценария, написанного Дм. Соболевым на студии *Touch FX Animation Studio* при участии российского режиссера О. Лопато и композитора И. Зудина, создавшего саундтрек к фильму.

Основой российско-армянской копродукции становятся тесные связи между продюсерами двух стран. А. Адилханян, представляя российскую сторону, является уроженцем Армении. Свой путь в профессии он начал на ереванской киностудии. Имеющиеся производственные контакты и связи с родной позволили ему наладить совместное производство.

Российские компании пытались наладить совместное производство с белорусскими коллегами. Но это сотрудничество идет в основном между небольшими студиями, занимающимися выпуском социальной или авторской анимации. Выше приведен пример студии «М. И. Р.». В создании проекта «Сказки старого пианино» активное участие принимали аниматоры со студии «Беларусьфильм» В. Петкевич, И. Волчек, М. Кодюкова.

Но чаще всего взаимодействие с белорусскими аниматорами осуществляется не на уровне сотрудничества студий, а на личностных контактах аниматоров. Белорусские аниматоры работают на многих российских проектах. Так, оscarовский лауреат А. Петров, реализуя свои проекты, сотрудничает с М. Тумелей. Несмотря на близость менталитетов и единое экономическое пространство, взаимодействие в сфере российско-белорусского кинопроизводства носит скорее деструктивный характер.

## СОТРУДНИЧЕСТВО НА УРОВНЕ ПРИВЛЕЧЕНИЯ СПЕЦИАЛИСТОВ

Новой формой сотрудничества для российских компаний стало привлечение зарубежных – в основном американских и британских – сценаристов для работы над сюжетами полнометражных фильмов. Подобная практика позволяет компаниям обеспечить, с одной стороны, привлечение инвестиций на этапе запуска проекта в производство, с другой – получить гарантии, что продукт преодолеет национальную ментальность и будет интересен с точки зрения международного проката.

Так как одной из главных основ для реализации копродукции является сценарий, история, то именно поэтому компании стали в первую очередь привлекать зарубежных сценаристов, имеющих опыт работы с мейджерами анимационной индустрии.

Одними из первых, кто обратился к зарубежным коллегам, была компания «ЦНФ-Анима», на сегодняшний день известная как «КиноАтис». В работе над сценарием ленты «Белка и Стрелка: Звездные собаки», после неудачных попыток нескольких отечественных кинодраматургических групп выстроить увлекательную историю для полнометражного фильма, решено было привлечь к работе над базовой историей израильтянина А. Талала и американца Джона Чуа, сцены и диалоги в заключительном сценарии прописывали специалисты, имеющие опыт работы над коммерческими проектами.

Опыт *Wizart Animation* с привлечением к работе сценариста Р. Ленса, сотрудничавшего с мейджерами мировой анимации, получил распространение у отечественных продюсеров. Студия «Лицензионные бренды», работающая над лентой «Большое путешествие», премьера которой ожидается в 2020 г., привлекла для разработки сюжета сценаристов, работавших на «Мадагаскаре». К разработке концепт-арта привлечен художник, работавший над мультфильмом «Пчелка Майя». При этом фильм снимается совместно с китайскими компаниями. Его сюжет изначально ориентирован как на китайского, так и на российского зрителя – аист по ошибке принес детеныша китайской панды российскому медведю и тот отправился в большое путешествие, чтобы вернуть малыша домой. Фильм как результат копродукции выйдет в российский и китайский прокат.

Примеру привлечения зарубежных сценаристов последовала молодая компания «Водоворот», недавно появившаяся на российском анимационном рынке. Получив поддержку Фонда кино на свой первый анимационный проект «Телефоны», она привлекла к работе над картиной сценариста и исполнительного продюсера У. Дэвиса, принимавшего участие в создании таких лент, как «Кот в сапогах» и «Как приручить дракона». Помимо У. Дэвиса,

над фильмом работают художники из разных стран мира. В производство вовлечены лондонская анимационная студия, а также студии из Китая.

Особое внимание к зарубежным сценаристам со стороны отечественных производителей позволяет обозначить наметившуюся тенденцию, характерную для современной анимации. Важную роль играет оригинальная история и хорошо продуманная драматургия. Рынок анимации достаточно наполненный, и на главную роль начинает претендовать качество изображения и продуманность, выстроенность содержания. Привыкнув к 3D-анимации, зритель, приходя в залы, больше не интересуется спецэффектами и экшен-сценами. Все это может быть, но главное – оригинальность истории и ее проработка.

## ПРОДВИЖЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АНИМАЦИИ ЗА РУБЕЖОМ

Наиболее активно международное сотрудничество идет в области продвижения отечественной анимации на зарубежные экраны. Этому уделяется пристальное внимание как самих производящих компаний, Ассоциации анимационного кино (ААК), так и государства. Международная дистрибьюция играет важную роль в окупаемости и успехе картины. Однако это справедливо только в отношении проектов, имеющих соответствующее качество и обладающих смысловой универсальностью.

Анимация давно признана искусством, не нуждающимся в переводе, большинство ее фильмов понятны зрителям с разным менталитетом, культурными и религиозными традициями. Интерес к российской анимации всегда существовал, но в силу целого ряда причин она фактически оказалась неизвестной зарубежному зрителю за исключением лент, участвующих в международных фестивалях и транслируемых на каналах *YouTube*. В последнее десятилетие российские аниматоры становятся активными участниками международных рынков. Проекты ведущих российских компаний, среди которых «Смешарики», «Маша и медведь», «Фиксики», «Тима и Тома», «Алиса знает, что делать!», «Три кота», получив признание публики, имеют иностранную дистрибьюцию. Причем сборы в международном прокате составляют до 50% от общей кассы. В этом плане показательны результаты сборов от международного проката сериала «Маша и медведь», которые составили 98,5% от общей кассы за 2017 г. Этот сериал является примером успешной экспансии отечественной анимации. Он переведен на 37 языков мира и транслируется более чем в 150 странах.

Хорошую динамику международного проката показывает и отечественная полнометражная анимация. Среди 10 самых кассовых картин в международном прокате, по данным исследования ФК за 2016–2017 гг., пять позиций занимают анимационные проекты, среди которых четыре полнометражных анимационных фильма и один сериал [19, с. 134]. При этом сборы полнометражной анимации превосходят сборы игровых лент, и она закупается зарубежными странами чаще, чем игровое кино. Это еще раз позволяет подчеркнуть конкурентоспособность полнометражной анимации на мировом рынке и говорить о ней как о прибыльном сегменте национальной экономики.

По оценкам экспертов, российская анимация (полный метр и телесериалы) является активно продаваемой на мировом медиарынке. От общего объема экспортируемых в 2015–2016 гг. фильмов она составляла 35%, в 2017 г. этот показатель вырос до 43%, а в 2018 г. он составил более 57%. Российские анимационные компании продолжают укреплять свои позиции за рубежом, представляя конкурентоспособные проекты. Кроме того, ФК совместно с ААК принимает активное участие в продвижении за рубежом бренда *Russian Animation*.

ФК, поддерживающий создание конкурентоспособных российских проектов, с 2018 г. начал не только выделять средства на российский прокат, но и помогать студиям с продвижением фильмов на зарубежных экранах, финансируя дубляж и титрирование лент. Кроме того, стимулируя компании продвигать фильмы в международный прокат, с 2018 г. им разрешается тратить часть средств госфинансирования, полученного из ФК, на рекламные кампании за рубежом.

Таким образом, принимаемые меры будут способствовать активному продвижению отечественной анимационной продукции в международном прокате.

## ВЫВОДЫ

Современные анимационные проекты – это высокобюджетное кино, отечественный кинопрокат с его чуть более чем 5000 экранов достаточно невелик. Ориентация только на внутренний рынок приводит к ограничению прибылей и не позволяет окупить затраты на производство. Решение проблемы связано как с продвижением продукции на международном рынке, так и с работой по привлечению капиталов и развитию форм совместного производства.

Совместное производство представляет сложную форму и порой оказывается более дорогостоящим, чем национальное производство. Но на данный момент для российской анимационной индустрии именно эта форма представляется перспективной. При национальном производстве бюджеты картин достаточно невелики и механизмов их увеличения на сегодняшний момент при дотационности области нет. Перед аниматорами встает дилемма: либо они производят фильмы в рамках национального производства, вкладываясь в достаточно скромные по меркам мировой анимации бюджеты, либо предлагают проекты, способные стать основой для копродукции.

Копродукция позволяет не только объединять финансовые усилия, но и консолидироваться в техническом плане, поднимая качество лент до мирового уровня.

В условиях нарастающих тенденций глобализации медиарынка меняются взаимоотношения с европейскими и азиатскими компаниями. Российская анимация прошла путь от субподрядчика во взаимодействиях с европейскими компаниями до равноценного партнера и сейчас находится на стадии развития форм копродукции.

Участие в копродукции позволяет выйти за пределы национального проката и снизить финансовые риски, но при этом возникают проблемы сохранения прав на создаваемый продукт и интеллектуальную собственность.

Проекты копродукции тяготеют к унифицированным, общемировым стандартам, обеспечивающим им международный прокат. На этапе создания проекта его авторы стремятся учитывать требования и специфику рынка, адаптируя его под того или иного зрителя. Подобная практика является неизбежной. Но у нее есть и обратная сторона. По мнению Александра Миргородского, главы студии *Wizart Animation*, выпуск копродукции ведет к стиранию идентификационного национального поля. В этой анимации гораздо меньше социальной составляющей, но больше общечеловеческой природы.

При неуклонно растущей анимационной индустрии число фильмов копродукции демонстрирует тенденцию к увеличению. Особенно стремительно доля копродукции растет с китайскими компаниями. Это объясняется проводимой политикой двух стран и тесным межкультурным взаимодействием.

Ориентация на активное сотрудничество с китайскими компаниями как в области производства, финансирования, так и дистрибьюции становится одной из основных черт современной российской анимационной индустрии. От частных форм сотрудничества за последний год был сделан переход на уровень межгосударственной официальной копродукции.

Самыми активными российскими компаниями в сфере сотрудничества являются студия *Wizart Animation* и продюсерская группа «Рики».

Нельзя забывать и о том, что анимация уже давно рассматривается как «мягкая сила». Ее продукция не только способствует формированию положительного имиджа страны, но и служит продвижению национальных интересов. Популярность героев российской анимации в отдельных странах невероятно высока, и она служит пропаганде страны, образа жизни, культуры.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Lorenzen M. On the Globalization of the Film Industry // *Creative Encounters Working Papers*. 2009. No. 8. URL: <https://openarchive.cbs.dk/bitstream/handle/10398/8146/x656557108.pdf?sequence=1> [Accessed 06th June 2019].
2. Renaud J. L., Litman B. Changing Dynamics of the Overseas Marketplace for TV Programming // *Telecommunications Policy*. 1985. No. 9 (4). P. 245 – 261.
3. Reifová M. Case Study: The benefits and pitfalls of international co-productions: URL: <https://www.ceeanimation.eu/case-study-the-benefits-and-pitfalls-of-international-co-productions/> [Accessed 18th June 2019].
4. Цулая Д. Европа, Китай, США: Как российское кино становится глобальным. URL: <https://www.kinopoisk.ru/article/2457262/> (дата

#### REFERENCES

1. Lorenzen M. On the Globalization of the Film Industry. In: *Creative Encounters Working Papers*. 2009, no. 8. Available from: <https://openarchive.cbs.dk/bitstream/handle/10398/8146/x656557108.pdf?sequence=1> [Accessed 06th June 2019].
2. Renaud J. L., Litman B. Changing Dynamics of the Overseas Marketplace for TV Programming. In: *Telecommunications Policy*. 1985, no. 9 (4), pp. 245 – 261.
3. Reifová M. Case Study: The benefits and pitfalls of international co-productions. Available from: <https://www.ceeanimation.eu/case-study-the-benefits-and-pitfalls-of-international-co-productions> [Accessed 18th June 2019].
4. Culaya D. *Evropa, Kitaj, SSHA: Kak rossijskoe kino stanovitsya global'nyim* [Europe, China, USA: How Russian cinema is becoming global]. Available from: <https://www.kinopoisk.ru/article/2457262/> (дата

обращения 12.06.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

5. Минчичова В. Мультяшный бизнес: анимация на экспорт и для своих. Кто, как и для кого делает мультфильмы в России? URL: <https://rb.ru/longread/multfilms/> (дата обращения 23.06.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.
6. Аналитический отчет: Анимационное кино в России: воспроизводство и продвижение традиционных духовных ценностей. URL: [http://movieresearch.ru/wp-content/uploads/2017/08/Animaciy\\_145x210.pdf](http://movieresearch.ru/wp-content/uploads/2017/08/Animaciy_145x210.pdf) (дата обращения 03.05.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.
7. Выкрутасы судьбы. Почему наше кино становится пугалом для публики // Российская газета – Федеральный выпуск. 2011. № 177 (5553). URL: <https://rg.ru/2011/08/11/kinoproblema-poln.html> (Дата обращения 29.05.2018).
8. Александр «Pilot» Татарский. М.: Издательский Дом Мещерякова, 2016. – 152 с.
9. Bendazzi G. (2016) Animation: A World History: Volume III: Contemporary Times. CRC Press, Focal Press 2016. – 256 p.
10. Соглашение о совместном фильмопроизводстве // Бюллетень международных договоров. 2009. № 8. С. 3 – 7.
11. Кинопроизводство и копродукция в России. Экспорт российских фильмов за рубеж. Strasbourg. Европейская аудиовизуальная обсерватория (Совет Европы), 2016. – 95 с.
12. Седых И. А. Киноиндустрия России. М.: Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Центр развития, 2017. URL: <https://dcenter.hse.ru/data/2017/10/22/1157813495/Киноиндустрия%20России%202017.pdf>. Загл. с экрана. Яз. рус.
13. Walsh St. Financing Animated Feature Films in Europe. URL: <https://www.awn.com/animationworld/financing-animated-feature-films-europe> [Accessed 12th June 2019].
14. Прытков А., Калашников С. Заграница присмотрела мультсериал //

kinopoisk.ru/article/2457262/ (Accessed 12.06.2019). Загл. с экрана.

5. Minchichova V. *Mul'tyashnyy biznes: animaciya na eksport i dlya svoih. Kto, kak i dlya kogo delaet mul'tfil'my v Rossii?* [Cartoon business: animation for export and for their own. Who, how and for whom makes cartoons in Russia?]. Available from: <https://rb.ru/longread/multfilms/> (Accessed 23.06.2019). Загл. с экрана.
6. *Analiticheskiy otchet: Animacionnoe kino v Rossii: vosproizvodstvo i prodvizhenie traditsionnyh duhovnyh cennostej* [Analytical report: Russia Animation: reproduction and promotion of the traditional spiritual values]. Available from: [http://movieresearch.ru/wp-content/uploads/2017/08/Animaciy\\_145x210.pdf](http://movieresearch.ru/wp-content/uploads/2017/08/Animaciy_145x210.pdf) (Accessed 03.05.2019). Загл. с экрана.
7. *Vykrutasy sud'by Pochemu nashe kino stanovitsya pugalom dlya publiky* [Twists of fate. Why our cinema becomes a Scarecrow for the public]. Available from: <https://rg.ru/2011/08/11/kinoproblema-poln.html> (Accessed 29.05.2018).
8. *Aleksandr «Pilot» Tatarskiy* [Aleksandr «Pilot» Tatarskiy]. Moscow: Izdatel'skiy Dom Meshcheryakova, 2016, 152 p.
9. Bendazzi G. Animation: A World History: Volume III: Contemporary Times. CRC Press, Focal Press, 2016, 256 p.
10. *Soglasenie o sovместnom fil'moproizvodstve* [Agreement on the joint film production]. In: *Byulleten' mezhdunarodnyh dogovorov*, 2009, no. 8, pp. 3 – 7.
11. *Kinoproizvodstvo i koprodukcija v Rossii. Ehksport rossijskih fil'mov za rubezh* [Film production and co-production in Russia, and the export of Russian films abroad. European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg, 2016]. Strasbourg: Evropejskaya audiovizual'naya observatoriya (Sovet Evropy), 2016, 95 p.
12. Sedyh I. A. *Kinoindustriya Rossii* [Russian Film Industry]. Moscow: Nacional'nyj issledovatel'skiy universitet Vysshaya shkola ehkonomiki. Centr razvitiya, 2017. Available from: <https://dcenter.hse.ru/data/2017/09/15/1173122290/Kinoindustriya%20Rossii%202017.pdf> (Accessed 06.06.2019).
13. Walsh St. Financing Animated Feature Films in Europe. 2001. Available from:



Коммерсант. 09.02.2018. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3546254> (дата обращения 15.06.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

15. Пример использования: КиноАтис. URL: <https://cerebrohq.com/ru/2017/11/07/case-study-kinoatis/> (дата обращения 20.05.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

16. Российский блок производства анимационного фильма «Гурвинек и волшебный музей» завершен. URL: <http://www.proficinema.ru/news/detail.php?ID=213180> (дата обращения 16.06.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

17. «Союзмультфильм» создаст вместе с французами четыре анимационных сериала. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/news/y2018/11-18/16668/> (дата обращения 14.06.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

18. Россия и Армения могут создать совместный фонд кино. URL: <http://cinemaplex.ru/2018/07/26/rossiya-armeniya-fond-kino.html> (дата обращения 09.06.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

19. Российская киноиндустрия – 2017. Аналитическое исследование. М.: Фонд Кино, Информационное агентство ИнтерМедиа, 2018. – 286 с.

<https://www.awn.com/animationworld/financing-animated-feature-films-europe> [Accessed 12th June 2019].

14. Prytkov A., Kalashnikov S. *Zagranica prismotrela mul'tserial* [Abroad looked after the animated series]. In: Kommersant, 09.02.2018. Available from: <https://www.kommersant.ru/doc/3546254> (Accessed 23.06.2019).

15. *Primer ispol'zovaniya: KinoAtis* [Example of use: KinoAtis]. Available from: <https://cerebrohq.com/ru/2017/11/07/case-study-kinoatis> (Accessed 23.06.2019).

16. *Rossijskij blok proizvodstva animacionnogo fil'ma «Gurvinek i volshebnyj muzej» zavershen* [The Russian block production of the animated film «Hurvinek and the magic Museum» is complete]. Available from: <http://www.proficinema.ru/news/detail.php?ID=213180> (Accessed 16.06.2019).

17. «Soyuzmul'tfil'm» sozdast vmeste s francuzami chetyre animacionnyh seriala [«Soyuzmультфильм» together with French will create four animated series]. Available from: <https://www.kino-teatr.ru/kino/news/y2018/11-18/16668/> (Accessed 14.06.2019).

18. *Rossiya i Armeniya mogu sozdat' sovmestnyj fond kino* [Russia and Armenia may create a joint film]. Available from: <http://cinemaplex.ru/2018/07/26/rossiya-armeniya-fond-kino.html> (Accessed 09.06.2019).

19. *Rossijskaya kinoindustriya – 2017. Analiticheskoe issledovanie* [Russian film industry-2017. Analytical study]. Moscow: Fond Kino, Informacionnoe agentstvo Inter Media, 2018. – 286 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кривуля Наталья Геннадьевна – доктор искусствоведения, профессор, руководитель научного отдела Высшей школы (факультета) телевидения Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

E-mail: [vgik-anima@yandex.ru](mailto:vgik-anima@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0003-4580-1357

*Кривуля Н. Г. Проблемы и стратегии копродукции российских и западных анимационных компаний // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 102 – 121.*  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-102-121

#### ABOUT THE AUTHOR

Natalya Krivulya – Dr. habil in Arts, professor, Higher School (Faculty) of Television, Lomonosov State University.

E-mail: [vgik-anima@yandex.ru](mailto:vgik-anima@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0003-4580-1357

*Krivulya N. G. The problems and strategies of co-production of Russian and Western animation companies. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 3, pp. 102 – 121.*  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-102-121

## ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ VOCAL PARALLELS

С. В. КЕКОВА

Саратовская государственная  
консерватория (академия)  
имени Л. В. Собинова,  
Саратов, Россия

А. И. ПАНКОВА

Саратовская государственная  
консерватория имени Л. В. Собинова,  
Саратов, Россия

SVETLANA KEKOVA

Saratov State Conservatoire,  
Saratov, Russia

ALYONA PANKOVA

Saratov State Conservatoire,  
Saratov, Russia

### «MASS» ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА: ОТ КАТОЛИЧЕСКОЙ МЕССЫ К ТЕАТРАЛЬНОМУ ДЕЙСТВУ

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются структурные и образно-стилистические черты самого масштабного, трагического и сложного для интерпретации произведения композитора Л. Бернштейна *MASS: a theatre piece for singers, players and dancers* («Месса: театральная пьеса для певцов, актеров и танцоров»). *MASS* Бернштейна – это музыкальный спектакль, театральное представление, в котором важную роль играют авторские ремарки. В статье подробно анализируется вербальная сфера *MASS*, представленная англоязычными текстами, авторами которых являются сам Бернштейн и композитор Стивен Шварц. Показано, что в *MASS*, с одной стороны, «разыгрывается» процесс литургической службы католической церкви, с другой, развивается процесс формирования «контрмессы», представляющей собой систему тропов и вставных номеров, разрывающих ткань богослужения. Благодаря разрастанию текстовой основы диалогического характера, рождается литургическая драма и мистерия.

### “MASS” BY LEONARD BERNSTEIN: FROM CATHOLIC MASS TO A THEATRICAL PLAY

#### ABSTRACT

The article discusses the structural and figurative-stylistic features of the most ambitious, tragic and difficult to interpret work of composer L. Bernstein «*MASS: a theatre piece for singers, players and dancers*»). «*MASS*» by L. Bernstein is a musical performance, a theatrical performance in which the author's remarks play an important role. The article analyzes in detail the verbal sphere of «*MASS*», represented by English-language texts, the authors of which are L. Bernstein himself and composer Steven Schwartz. It is shown that in «*MASS*», on the one hand, the process of liturgical service of the Catholic Church is «played out», on the other hand, the process of formation of the «counter-mass», which is a system of tropes and insert numbers, tearing the fabric of worship, develops. Thanks to the growth of the textual basis of the dialogical character, the liturgical drama and mystery are born. Being within the framework of tradition, L. Bernstein introduces into the structure of the mass topical themes

Находясь в рамках традиции, Бернштейн вводит в структуру мессы злободневные темы, связанные с политическими и социокультурными процессами, происходящими в мире. В статье показано, что характер появления тропов и отдельных номеров связан с зоной смысловой инверсии. Из анализа следует, что именно поэтому словесную «контрмессу» внутри мессы можно назвать мистерией *Non credo*.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Л. Бернштейн, месса, троп, литургическая драма, литургический канон, мистерия, контрмесса, театральное действо.

related to political and socio-cultural processes taking place in the world. The article shows that the nature of the appearance of tropes and individual numbers is associated with the zone of semantic inversion. It follows from the analysis that this is why the verbal «counter-mass» within the mass can be called the mystery «Non credo».

**KEYWORDS:** L. Bernstein, mass, trails, liturgical drama, liturgical Canon, the mystery, contrass, theatrical performance.

В творческом наследии выдающегося американского композитора Л. Бернштейна особое место занимает произведение, имеющее сложную жанровую природу, – *MASS*. На титульном листе партитуры автор так обозначает жанр своего сочинения: «Месса: театральная пьеса для певцов, актеров и танцоров» (*MASS: a theatre piece for singers, players and dancers*) [1]; Л. Бернштейн берет за основу литургическую практику католической церкви и включает в текст канонической мессы стихи Стивена Шварца<sup>1</sup> и собственные поэтические тексты. Американский исследователь творчества композитора Т. Хаббард отмечает, что сам композитор видел в произведении «средство выражения своих самых глубоких личных чувств в контексте времени» [2].

*MASS* Л. Бернштейна в отечественном искусствоведении исследована недостаточно; в работах Л. Сергеевой [3], Е. Кальченко [4], Н. Дубова [5] анализу подвергается прежде всего музыкальная структура произведения в плане соотношения традиции и новаторства в жанре мессы, то есть проблема неоканона. Е. Кальченко называет *MASS* образцом политенденций, в числе которых – полижанровость, полистилистика, полифункциональность и полиязычие [4, с. 97]. Исследователь признает высокую художественную ценность *MASS*, являющейся вершиной музыкального искусства в пространстве неоканона. Характерно, что Е. Кальченко определяет жанр сочинения Л. Бернштейна как «театрализованную мессу». Исследователь пишет: «“Театрализованная” месса Бернштейна отразила “дух времени” современной ему американской культуры с ее конфронтацией религиозных воззрений, существованием жанров серьезной и развлекательной музыки» [4, с. 138].

Однако такое определение не учитывает того факта, что перед нами не просто «театрализация» жанра мессы, а театральная пьеса, что требует не только музыковедческого анализа, а анализа искусствоведческого, учитывающего жанровую специфику произведения Л. Бернштейна. Характерным является тот факт, что в сочинениях Л. Бернштейна, связанных с религиозной тематикой (симфонии «Иеремия» и «Кадиш», цикл «Чичестерские псалмы»), исследователи отмечают трансформацию жанрового начала, его перерождение в новый – с чертами театрализации.

Новаторство Л. Бернштейна проявляется не только во включении вербального источника в музыкальный

<sup>1</sup> Стивен Шварц (р. 1948 г.) – американский театальный писатель и композитор.

материал симфоний и псалмов, что делали многие до него, а в том значении, которое этот текст имеет для воплощения идей композитора.

Для Л. Бернштейна текстовая составляющая превращает сочинения в часть спектакля, разворачивающегося перед зрителем. Так, по словам Р. Фрида: «Три части симфонии (“Иеремия”) образуют драматургическую последовательность: пророк передает свое послание – народ и священство издеваются над ним – опустошенный город оплакивает свою судьбу» [6]. Исследователь Б. Селдес также отмечает наличие театральности в жанрово-стилевом синтезе третьей симфонии: «Каддиш», по мнению исследователя, «является театральным произведением, представленным как симфония» [7, р. 137]. О влиянии театра на сочинение «Чичестерские псалмы» указывает Д. Дискау, говоря, что это прежде всего музыкальная драма, в которой «про-тагонисты и антагонисты, конфликт и его разрешение, иллюзия танца и его яркое отображение – всё наполняет партитуру» [8, р. 67].

Но наиболее ярко тенденция к превращению музыкального сочинения в театральное действие воплотилась именно в MASS. Л. Бернштейн не случайно особенно подчеркнул этот выразительный фактор, обозначив его в заглавии своего сочинения. Об этом говорит не только большой массив словесного материала, написанный для MASS, но и ремарки композитора, характеризующие действия героев пьесы.

Интересным является то, что Л. Бернштейн, следуя указаниям партитуры, дает сценические пожелания для каждой группы исполнителей, которые характеризуют их функцию в пьесе, их расположение на сцене и костюмы. Вот что пишет сам автор: «Оркестр разделен на два состава: первый – находится в оркестровой яме и состоит из струнных и ударных инструментов, а также двух органов (концертного и “рок”-органа); второй оркестр размещается на сцене, в составе медных и деревянных духовых инструментов, электрогитар и клавишных. Участники оркестра на сцене одеты в костюмы и выступают в роли актеров. Хор “уличных исполнителей” состоит из певцов и танцоров. Скамьи за сценой заполняет смешанный хор в мантиях. В дополнение, группа танцовщиков в мантиях с капюшонами играет помощников священника в ходе действия мессы» [1].

Важно отметить, что, наблюдая за поведением исполнителей на сцене, зритель имеет возможность осознавать полярность образных групп мирян и ортодоксальных католиков, замечать становление статуса Священника на протяжении службы, оценивать характер действующих лиц не только по звучанию их партий, но и по особенностям поведения, мимике, жестикуляции, наконец, видеть взаимодействие героев на сцене, а также следить за их психологической и духовной эволюцией. Так, к примеру, посредством ремарок, данных композитором в партитуре пьесы, зашифрован элемент облачения современного музыканта в священнические одежды, помещенный композитором в экспозицию его образа во втором номере первой ча-

сти *A Simple Song* («Простая песня»). У зрителя создается впечатление, что некий человек, не выделяющийся из числа многочисленных современников (согласно ремарке автора, «Священник с гитарой один на сцене, перед закрытым занавесом»<sup>2</sup> (Перевод авт. – А. П.), оказывается вовлеченным в толпу, но его мягкий и спокойный

<sup>2</sup> Здесь и далее переводы ремарок и текстов MASS выполнены авторами данной статьи и Е. Кальченко.

голос прерывает диссонантную и неразборчивую звучащую массу людских голосов и мгновенно выделяет его фигуру, наделяя ее особым статусом, – он, кажется, несет с собой свет, лучи которого пронизывают мутную и зыбкую топь вступительного антифона *Kyrie Eleison*. Это обретение высшего статуса по сравнению с остальными героями, превращение обычного певца в Священника, визуально воплощается в его внешнем преображении, которое композитор заключил в переоблачении героя. Первый этап этого процесса наступает по окончании *A Simple Song*, когда, согласно ремарке «Солирующий мальчик забирает гитару у Священника. Алтарные мальчики надевают на него простое облачение» (Перевод авт. – А. П.). Дальнейшее становление образа священника происходит в VI части *Gloria* («Слава»). Перед третьим номером этой части *Half of the people* («Половина людей») Л. Бернштейн дает комментарий: «Во время сцены алтарники надевают красивую епитрахиль на плечи Священника».

Перед номером *Confiteor* («Исповедую») для группы «уличных исполнителей» стоит указание автора «Во время этого хора некоторые люди из толпы становятся на колени, как в исповеди». В *Meditation* № 3 (Медитация № 3) для помощников священника есть указание: «четыре алтарных мальчика приносят Священнику сосуды для Причастия: Дароносицу, Чашу и Святой колокол».

Самый драматичный эпизод *MASS* также усилен комментариями композитора. Окончание кульминационной части *Agnus Dei* («Агнец Божий») обозначено следующими указаниями автора: «На последней ноте он (Священник. – Прим. А. П.) швыряет поднятые таинства на пол. Чаша разрушена; Дароносица разбита. Наступает ошеломленная тишина; и на протяжении всего действия никто не двигается, кроме Священника, который постепенно спускается по лестнице. Все собравшиеся падают на землю» (Перевод наш. – А. П.). И дальше, во время своего монолога *Things get broken* («Вещи ломаются») дается яркая характеристика поведения Священника: «Он рванулся к Алтарю с криком, дает выход гневу, раздирая ткань Алтаря, размахивая им словно вымпелом. Он прыгает на Алтарь и танцует на нем, как сумасшедший, одержимый одновременно радостью, болью и высоким ликованием. Он начинает срывать с себя облачения. Показывает свои порванные облачения всем. Он прыгает с Алтаря. Он в полном отчаянии бросается от одного к другому, к проповеднику, к алтарникам, хору и так выдвигается на авансцену, к зрителям» (Перевод авт. – А. П.).

Таким образом, имеет смысл говорить о том, что ремарки, используемые Л. Бернштейном в *MASS*, несут важную функцию. Они представляют собой дополнительный канал трансляции содержания, который является неотъемлемым пластом восприятия *MASS*; исключение этого пласта лишает художественно-смысловую сторону сочинения целостности и объективности. Однако анализа ремарок в произведении явно недостаточно для адекватного понимания смысла театрального действия, созданного Л. Бернштейном. Необходимо проанализировать вербальную сферу *MASS*.

Следует отметить, что в сочинении присутствуют все части католической мессы – и начальные обряды, и литургия слова, и евхаристическая литургия. Однако само действие – процесс отправления мессы – в музыкальной пьесе Л. Бернштейна трансформируется автором: так, например, исполнение части

*Credo* прерывается несколько раз вставными номерами – тропами, и принципиально важно выяснить, в какой момент это происходит и каков здесь замысел автора.

В целом вербальная сфера *MASS* Л. Бернштейна имеет сложно организованную структуру. Здесь мы встречаемся и с латинским текстом мессы, который практически никак не трансформирован автором, и с вставными номерами певцов «уличного хора», которые звучат на английском языке, и с феноменом сложной семантической игры, где участвует и латынь, и английский, и арамейский (разновидность иврита). Отдельную семантическую сферу являет собой речь священника, включающая в себя и латинские речевые элементы, и тексты на английском языке, в которые включены прямые или трансформированные цитаты из псалмов или других священных текстов.

Прежде всего следует обратить внимание на диалогическую природу словесной сферы *MASS*. Все вставные номера являются своеобразным ответом-размышлением на то или иное молитвословие, согласием или несогласием с тем или иным основанием веры. Диалогическая природа вербальной сферы *MASS* имеет несколько причин.

Во-первых, можно говорить о диалогичности, исторически укорененной в самой структуре мессы как службы христианской церкви. Литургический диалог связан с тем качеством службы, который можно назвать синергией, то есть с сослужением клира и мирян в процессе литургии. И в католической мессе, и в православной литургии присутствуют как словесные элементы диалога, так и элементы внесловесные – жесты, символы. Можно сказать, что литургия буквально пронизана духом диалога. Даже простое произнесение слова «аминь» в ответ на тот или иной возглас священника есть своего рода «символ веры в миниатюре», поскольку молитва священника воспринимается как молитва собственная.

Однако глубинная причина словесного диалога в *MASS* Л. Бернштейна связана с тем мировоззренческим конфликтом, который мы можем определить как конфликт веры и сомнения в ее истинах, конфликт веры и неверия, веры и бунта против нее.

Словесный конфликт между священником и мирянами возникает в той части *MASS*, где происходит обряд покаяния (часть IV *Confession*): «Исповедую перед Богом Всемогущим, блаженной Приснодевой Марией, блаженным Михаилом Архангелом, блаженным Иоанном Крестителем, святыми апостолами Петром и Павлом, перед всеми святыми и перед вами, братья, что я много согрешил мыслью, словом и делом» (Перевод авт. – А. П.) (*Confiteor Deo omnipotenti, Mariae semper Virgini, Michaeli Archangelo, Joanni Baptistae, Apostolis Petro et Paulo, sanctis Et vobis, fratres: Quia peccavi nimis cogitatione, Verbo et opere*). После призыва к покаянию, после песнопений на латыни, которые исполняет академический хор от имени мирян (*Mea culpa... – моя вина*), перед нами разворачивается драма души, ушедшей от Бога, не способной к покаянию, выраженная в тропе на английском языке *I don't know* («Я не знаю»): «Если бы я мог, я бы исповедался добродетельно и вдумчиво, чтобы облегчить душу, но как, Господи, я не знаю... То, что говорю я, не чувствую, то, что чувствую, – не показываю, то, что я показываю, – неправда, что есть правда, Господи, я не знаю, нет, нет, нет – я не знаю» (Перевод авт. – А. П.)

(*If I could I'd confess good and loud, nice and slow get this load off my chest yes, but how, Lord – I don't know... What I say I don't feel, what I feel I don't show, what I show isn't real, what is real, Lord – I don't know, no, no, no – I don't know*).

Второй троп *Easy* («Легко») углубляет тему и переводит ее в новую плоскость – вызова и бунта против Бога. Обряд покаяния здесь называется фарсом: «Очень легко сбросить с себя вину за любое преступление, нарочито разыгрывая этот фарс *mea culpa*» (перевод Е. Кальченко) (*It's easy to shake the blame for any crime, by trotting out that «mea culpa» pantomime*). Лейтмотив этой «нервной болтовни» (именно так определяет герой свои слова) таков: «Я не имею того, что мне нужно, я не владею тем, что имею, я не хочу того, чем я владею, а чего я хочу, Господи, я не знаю» (перевод Е. Кальченко) (*What I need I don't have, what I have I don't own, what I own I don't want, what I want Lord, I don't know*). Очень важно, что в словесную ткань этого тропа вплетены трансформированные, однако вполне узнаваемые слова апостола Павла из его послания к Римлянам: «Ибо не понимаю, что делаю, потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю... Доброго, которое хочу, не делаю, а злого, которого не хочу, делаю» (Римл., 7. 15, 19). Можно сказать, что в целом словесная ткань этого тропа представляет собой семантическую вариацию на слова апостола Павла: «Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим, но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих. Бедный я человек! кто избавит меня от сего тела смерти?» (Римл., 7. 22–24). Жизнь по законам греха и страдание от такой жизни – вот что является темой этого тропа. Однако послание апостола Павла, которое заканчивается словами «Благодарю Бога моего Иисусом Христом, Господом нашим. Итак, тот же самый я умом моим служу закону Божию, а плотию закону греха» (Римл., 7. 25), в этом тропе, можно сказать, в смысловом плане выворачивается наизнанку: «Ну же, Господи, если ты так велик, покажи мне, как и куда идти, сделай это сейчас – я не могу ждать» (*Come on, Lord, if you're so great, show me how, where to go, show me now – I can't wait*).

Этот лейтмотив подхватывают и уличные певцы: «Что есть правда, Господи, я не знаю, нет, нет, нет – я не знаю» (*What is real, Lord – I don't know, no, no, no – I don't know*). Таким образом, отказ от покаяния, вызов Богу – предлюдия перед новой частью литургии – *Gloria*. В основе тропа, «варьирующего» канонический текст на латыни (он назван Бернштейном *Half of the people* – «Половина людей»), лежит текст на английском языке, саркастически обличающий современную действительность, который утверждает тотальную невозможность нормальной жизни, потому что «половина людей идет ко дну, а другая половина плывет в неверном направлении». Нет спасения, нет хотя бы зацепки, все ориентиры – ложные.

Из «рассказа» девушки в тропе *Thank You* («Спасибо Тебе») становится ясна мысль, иллюстрирующая ситуацию в целом: внешне все, казалось бы, осталось прежним, изменилось внутреннее ощущение, исчезла благость как суть явлений. Значит ли это, что мир стал существовать механически, что из него пропала душа? Пожалуй, в этом и кроется основная социокультурная проблема, которую так остро ощутил Л. Бернштейн. А соло сопрано, столь проникновенно сфокусировавшее внимание на сути мироощущения человека XX столетия, можно назвать лирической кульминацией цикла.

Следующая часть – литургия Слова, когда в чинопоследовании мессы происходит чтение Апостола, Евангелия и произносится проповедь. Очень важный момент для понимания смысловой конструкции MASS связан с тем, какие тексты читаются и поются в этом месте спектакля – часть VIII *Epistle: The World of the Lord* (Послание «Слово Господне»). Зритель и слушатель MASS, а также читатель ее текста должны ввести произносимые слова в «священную сферу». Никаких авторских помет в тексте нет, и поэтому необходимо найти те места Священного Писания, которые читаются как бы прикровенно, но тем не менее структурно и семантически соответствуют общему замыслу Л. Бернштейна. Итак, слова Священника: «Братья: это Евангелие, которое я проповедую; и на этой службе я страдал, как преступник; да, как в тюрьме; но нет тюремного заключения; но никак нельзя сдержать слово Божие» (Перевод авт. – А. П.) (*Brothers: this is the gospel I preach; and in its service I have suffered I have suffered hard-ship like a criminal; yea, even unto imprisonment; but there is no imprisonment; but there is no imprisoning the word of Good...*) отсылают нас к Посланию Апостола Павла к филиппийцам, где Апостол Павел говорит о проповеди Евангелия и о том, что он находится «в узах» (то есть в заключении). После слов Священника звучит «голос юноши», произносящий слова другого Апостола – св. Иоанна Богослова: «Дорогие возлюбленные: не удивляйтесь, если мир вас ненавидит. Мы, которые любят наших братьев, чувствуем жизнь, но те, кто не любят, ожидают смерти. Каждый, кто ненавидит своего брата, является убийцей» (Перевод авт. – А. П.) (*Dearly Beloved: Do not be surprised if the world hates you. We who love our brothers have crossed over to life, but they who do not love abide in death. Everyone who hates his brother is a murderer*). Пометы автора здесь также отсутствуют, но человеку, знакомому с Новым заветом, ясно, что перед ним – первое послание апостола Иоанна Богослова: «Не дивитесь, братия мои, если мир ненавидит вас. Мы знаем, что мы перешли из смерти в жизнь, потому что любим братьев; не любящий брата пребывает в смерти. Всякий, ненавидящий брата своего, есть человекоубийца; а вы знаете, что никакой человекоубийца не имеет жизни вечной, в нем пребывающей» (Ин. 3, 13–15).

Однако чтение послания апостола Иоанна Богослова (голос юноши) сопровождается чтением другого «послания» (голос другого юноши). Это письмо родителям, и скорее всего оно написано из тюрьмы, хотя особых пометок этот номер не содержит. В словах Священника, где есть явная отсылка к Посланию Апостола Павла, как мы уже убедились, упоминается и тюрьма, и то, что, служа Христу, он страдал как преступник. Таким образом, намечается параллелизм между двумя «посланиями», они как бы приравнены в смысловом отношении друг к другу. В чем причина такого приравнивания? Во-первых, сама тема тюремного заключения здесь связана с тем явлением в жизни Америки, которое волновало Л. Бернштейна и которое отразилось в его MASS. Это – антивоенное движение, с активистами которого (многие из них были посажены в тюрьму) композитор консультировался (наряду с консультациями у католического пастора Д. Берригана) [7].

Таким образом, обнаруживается смысловой параллелизм между темой священного текста («узы» св. Апостола Павла и проповеди им Евангелия) и, если можно так выразиться, темой «текста» мирской жизни, раздираемой



противоречиями («узы» активиста антивоенного движения, посаженного в тюрьму, и «проповедующего» мир). Этот параллелизм имеет сложную природу: с одной стороны, соположенные «послания» как бы рифмуются друг с другом, с другой – находятся в позиции противопоставления.

Что касается чтения Евангелия, оно отсутствует в тексте спектакля, но в трансформированном виде присутствует в пении священника. Текст этого номера строится как столкновение смыслов – реалии мира XX в. и вообще всех времен греховного существования человечества сталкиваются с реальностью Слова Божьего. Если в целом охарактеризовать словесную составляющую этого номера, то необходимо отметить злободневность и обличительный характер монолога священника, направленного против сильного мира сего: «Ты можешь арестовать всех смелых людей, пойди и арестовать всех своих смелых людей, и держать их на привязи» (*You can lock up the bold men, go and lock up your bold men and hold men in tow*), но власти земной он противопоставляет власть Слова Божьего, с которым никакие земные власти сделать ничего не могут: «Но ты не можешь запереть Слово Божье... потому что Слово Божье было при начале всех начал» (Перевод авт. – А. П.) (*But you cannot imprison The Word of the Lord... For the Word was at the birth of the beginning*). В среду «словесного мусора» и «словесного шума» помещены слова Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Творение мира Словом Божьим разворачивается в следующих микротекстах: «Оно создало небеса и землю и заставило их вращаться», «Слово сотворило почву и оживило его».

Смысловый центр спектакля – его девятая часть (*Gospel-Sermon*): *God Said*. Это евангельская проповедь, которую, однако, произносит не Священник, а «проповедник» – представитель «мирян». Пародийный, издевательский тон этой «проповеди» (*Gospel*) противопоставлен пению Священника. В словесном плане это продолжение темы творения мира, но здесь совершается своего рода «движение вспять» – от первой главы Евангелия от Иоанна к Книге Бытия. В словесном выражении эта «проповедь» на тему *God Said* является вариацией на события Первого Дня творения мира, о которых речь идет в первой главе Книги Бытия. В начале «пересказываются» 3–5 стихи первой главы, но уже в этом пересказе мы сталкиваемся с подменой: вместо слов «Отделил Бог свет от тьмы» проповедник поет: «И сказал Бог: да будет ночь, и была ночь» (*God said: Let there be night. And there was night*). Но главная подмена состоит в том, что рефрен к каждому дню творения «И увидел Бог, что это хорошо», который и является темой проповеди, меняет свою форму. Уже речь идет не о том, что увидел Бог благость Своего творения, а о том, как оценивают Божие творчество люди: «И это было хорошо, брат», – поет хор. – «Это было чертовски хорошо» (Перевод авт. – А. П.) (*And it was good, brother, and it was goddam good*). Употребление слова «чертовски», с виду вполне невинного жаргонизма, здесь далеко не случайно. И не случайно в словах о Пятом и Шестом Днях творения – Днях, когда были созданы птицы, рыбы, животные, происходит извращение Слова Божия. Суть этого извращения в том, что, согласно Библии, цепь взаимного истребления, которую мы видим в природе, возникает в результате грехопадения человека, она не создана Богом. В проповеди же твари (мошки, рыбы, крысы, кошки) поедают друг друга по слову Божию: «И сказал Бог: да будут мошки, да будут мелкие

рыбы, рыбы, которые кормятся мошками, а потом рыбами кормятся крысы, делая их толстыми. И толстеют, и становятся прекрасной едой для кошек. И они толстеют, брат, они все страшно толстеют» (Перевод авт. – А. П.) (*God said: Let there be gnats let there be sprats, sprats to gobble the gnats, sprats may nourish the rats, making them fat, fat, fine food for the cats. All but the gnats, brother All They all grew fearful fat*). Таким образом, вина за «неправильное» устройство мира возлагается на Бога. И последняя часть проповеди – о Шестом Дне творения, когда был создан человек – венец природы, продолжает эту тему: «Бог сделал нас главными, Бог дал нам крест, мы превратили его в меч, чтобы нести Слово Божье. Мы используем Его святые заветы, чтобы творить, что нам вздумается» (Перевод ваш. – А. П.) (*God made us the boss God gave us the cross We turned it into a sword to spread the Word of the Lord. We use His holy decrees to do whatever we please*).

По сути, перед нами разворачивается словесно выраженный бунт, находящий продолжение в тропях, прерывающих исполнение Символа веры. И если в обрядах покаяния, явленных в пьесе, лейтмотивом проходит сомнение, выраженное сочетанием слов (*Don't know*) («Не знаю»), то в евхаристической литургии, начинающейся исполнением Символа веры, другой лейтмотив (*Non Credo*) («Не верую»).

В нескольких местах текста Символа веры происходит разрыв и вторжение в этот текст тропов, выражающих рефлексию ума, сомневающегося в истинности христианского откровения. Первый «разрыв» в тексте Символа веры наступает после слов его третьего члена, где речь идет о вочеловечении Христа.

В тропе *Non Credo* («Не верую») исполнитель как бы «зацепился» за фразу «и вочеловечился» – и из отрицания именно этой истины вырастает «словесное тело» этого тропы: «И вочеловечился. И сотворен был человек. И Ты вочеловечился, Ты, Господь, решил стать человеком, дабы нанести нашему миру дружеский визит. Я так тебе скажу: ты сам никогда не был человеком. Почему? Ты имел выбор, когда жить и когда умереть, и после вновь стать Богом. И после всего этого такой притворный бог, как ты, имеет наглость говорить мне, что делать, чтобы стать человеком» (Перевод авт. – А. П.) (*Et homo factus est and was made man... And you became a man You, God, chose to become a man. To pay the earth a small social call. I tell you, sir, you never were a man at all. Why? You had the choice When to live When to die, and then Become a god again. And then a plaster god like you has the gall to tell me what to do To become a man*). Второй раз запись прерывается на седьмом члене Символа веры – там, где речь идет о Втором Пришествии и грядущем Суде. В соло меццо-сопрано рефлексия над этими словами Символа веры опять содержит вызов Христу. В этом тексте вина за то, что в мире всё так плохо, возлагается на Христа: «Ты сказал, что ты придешь снова. Когда? Когда дела будут совсем плохи. Потому ты заставил нас сносить тяготы, и они становились все суровее, все труднее и труднее» (Перевод авт. – А. П.) (*You said you'd come again. When? When things got rough. So you made us all suffer while they got a bit rougher, tougher and tougher. Well, things are tough enough*).

Сам седьмой член Символа веры тоже разорван, поэтому в записи повторяется шестой член Символа и седьмой член целиком; эти части Символа веры заканчиваются словами о грядущем Царстве Божиим «...Его же Царствию не будет конца». Хор уличных певцов после этих слов исполняет

троп *World without end* («Мир без конца»): «Не будет конца. Мир без конца. Шепот жизни, эхо тревоги, иллюзия улыбки на исходе утра. Бесконечный мир продолжает вращаться, и лишь люди, некогда жившие здесь, ушли в небытие, ушли в бессрочный отпуск, ушли в ожидании следующего воплощения» (Перевод авт. – А. П.) (*Non erit finis World without end... Whispers of living, echoes of warning, phantoms of laughter on the edges of morning. World without end spins endlessly on, only the men who lived here are gone, gone on a permanent vacation, gone to await the next creation*). Постапокалиптическое видение мира предстает как бессмысленное, бесконечное вращение все той же ветхой земли, пережившей катастрофу.

Вставные номера, разрывающие Символ веры, образуют единый текст, представляющий собой своего рода текст-отрицание, некий альтернативный символ веры от тех представителей контркультуры, которые показаны нам в *MASS* Л. Бернштейна как «новая паства», не принимающая христианских истин. Мы находим в этом «новом символе веры» и следы увлечения восточными практиками, и экзистенциальную тоску потерявшей Бога души, и антивоенную и экологическую проблематику, которая так волновала участников контркультурного движения.

Проанализировав ключевые номера словесной сферы в театральной пьесе *MASS* Л. Бернштейна, сделаем вывод, что композитор мастерски создает в своем сочинении новый синтетический жанр: внутри спектакля о процессе совершения мессы образуется новая структура – своего рода «контр-месса», со своей *Gloria*, своим «апостольским» и «евангельским» чтением, своим *Credo*, своим «антиевхаристическим» каноном. Вершина мессы – евхаристический канон, вершина «контрмессы» – разбитая евхаристическая Чаша.

«Контрмесса» возникает внутри мессы по образу и подобию того процесса, который породил в средневековом театре литургическую драму и – в более поздних вариантах – мистерию: «словесная масса» тропов начинает разрастаться и постепенно превращается в мистериальное действо<sup>3</sup>. Именно такой процесс, как мы показали выше, происходит в словесной сфере *MASS* Л. Бернштейна: тот или иной троп на английском языке «подхватывает» тему, заданную латинским текстом, он появляется как реплика на канонический текст, но не варьирует его, как это происходит в литургической драме и мистерии, а опровергает. Сам характер появления тропов и отдельных номеров связан с зоной смысловой инверсии. Именно поэтому словесную «контрмессу» внутри мессы можно назвать мистерией *Non credo*.

Подводя итог исследованию, сделаем следующие выводы.

В структуре *MASS* мы обнаруживаем воплощение разных видов идеологических и духовных конфликтов: конфликт мировоззрений священника и «паствы», конфликт между верой и неверием, конфликт, возникающий между «уличными» участниками действия, конфликт в душе Священника и т. д. Все эти виды конфликтов реализуются в музыкальной и словесной структуре *MASS*, образуя сложно организованную полижанровую и полистилистическую систему. Органичное воплощение замысла композитора осуществляется благодаря тому, что *MASS* организована как синкретическое театральное действо.

<sup>3</sup> Дегтярёва Н. И. Музыкальная культура западноевропейского Средневековья [9].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Bernstein L. Mass: A Theater Piece for Singers, Players and Dancers: Text from the Liturgy of the Roman Mass / Additional Texts by St. Schwartz and L. Bernstein / Vocal Score / L. Bernstein. New York / London: Amberson Enterprises / G. Schirmer, 1971. – 267 p.*
2. *Hubbard T. Crossing Borders in Leonard Bernstein's Mass. Syracuse University Honors Program Capstone Projects, 2009. Available from: [https://surface.syr.edu/honors\\_capstone/417](https://surface.syr.edu/honors_capstone/417) (Accessed 20.05.2018).*
3. *Сергеева Л. А. «Месса» Л. Бернстайна. К проблеме жанрово – стилевого синтеза // Стилиевые искания в музыке 70–80-х гг. XX века. Ростов н/Д, 1994. С. 146–160.*
4. *Кальченко Е. В. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2016. – 281 с.*
5. *Дубов Н. А. Месса Леонарда Бернстайна: краткий анализ и слово в защиту // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, 2015. № 1 (41). С. 21–30.*
6. *Freed R. Symphony no. 1, «Jeremiah» / The Kennedy Center. Available from: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/2307> [Accessed 07.05.2018].*
7. *Freed R. Symphony no. 1, «Jeremiah» / The Kennedy Center. Available from: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/2307> [Accessed 07.05.2018].*
8. *Dickau D. A study and performance of the Chichester Psalms of Leonard Bernstein. D. M. A. diss., University of Southern California, 1986. – 133 p.*
9. *Дегтярева Н. И. Музыкальная культура западноевропейского Средневековья: учебное пособие. СПб.: Композитор, 2018. – 164 с.*

## REFERENCES

1. *Bernstein L. Mass: A Theater Piece for Singers, Players and Dancers: Text from the Liturgy of the Roman Mass / Additional Texts by St. Schwartz and L. Bernstein / Vocal Score / L. Bernstein. New York / London: Amberson Enterprises / G. Schirmer, 1971, 267 p.*
2. *Bernstein L. Mass: A Theater Piece for Singers, Players and Dancers: Text from the Liturgy of the Roman Mass / Additional Texts by St. Schwartz and L. Bernstein / Vocal Score / L. Bernstein. New York / London: Amberson Enterprises / G. Schirmer, 1971, 267 p.*
3. *Sergeeva L. A. «Messa» L. Bernstayna. K probleme zhanrovo – stilevogo sinteza [To the problem of genre-style synthesis]. In: *Stilevyye iskanya v muzyke 70–80kh gg. XX veka* [Style searches in music of 70–80s. XX century]. Rostov-na-Donu, 1994. Pp. 146–160. (In Russ.)*
4. *Kalchenko E. V. Messa v muzyke XX veka: k probleme neokanona [Mass in the music of the XX century: the problem of the neocanon]; diss. ... kand. isk.: 17.00.02. Moscow, 2016. 281 p. (In Russ.)*
5. *Dubov N. A. Messa Leonarda Bernstayna: kratkiy analiz i slovo v zashchitu [Mass of Leonard Bernstein: a brief analysis and a word in defense]. In: *Musicus, Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [Musicus, Bulletin of the St. Petersburg State Conservatory on Rimsky-Korsakov], 2015. № 1 (41), pp. 21–30. (In Russ.)*
6. *Freed R. Symphony No. 1, «Jeremiah» / The Kennedy Center. Available from: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/2307> [Accessed 07.05.2018].*
7. *Freed R. Symphony No. 1, «Jeremiah» / The Kennedy Center. Available from: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/2307> [Accessed 07.05.2018].*
8. *Dickau D. A study and performance of the Chichester Psalms of Leonard Bernstein. D. M. A. diss., University of Southern California, 1986, 133 p.*
9. *Degtyareva N. I. Muzykal'naya kul'tura zapadnoyevropeyskogo Srednevekov'ya: uchebnoye posobiye [The musical culture of the Western European Middle Ages: a training manual]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2018, 164 p.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Кекова Светлана Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова.

E-mail: [kekova@yandex.ru](mailto:kekova@yandex.ru)

ORCID: 0000-0002-7332-5856

Панкова Алёна Игоревна – преподаватель факультета среднего профессионального образования Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова.

E-mail: [frolova89@mail.ru](mailto:frolova89@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-8642-1986

Кекова С. В. , Панкова А. И. «Mass» Леонарда Бернштейна: от католической мессы к театральному действу // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 122 – 133.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-122-133

#### ABOUT THE AUTHORS

Svetlana Kekova – Dr. habil. in Philology, Professor at the Humanities Department of Saratov State Conservatoire.

E-mail: [kekova@yandex.ru](mailto:kekova@yandex.ru)

ORCID: 0000-0002-7332-5856

Alyona Pankova – Lecturer, faculty of specialized secondary education of Saratov State Conservatoire.

E-mail: [frolova89@mail.ru](mailto:frolova89@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-8642-1986

Kekova S. V. , Pankova A. I. “MASS” by Leonard Bernstein: from catholic mass to a theatrical play. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 3, pp. 122 – 133.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-122-133

М. Ю. ВИНОГРАДОВ  
 Московский государственный  
 институт культуры,  
 Москва, Россия

MICHAEL VINOGRADOV  
 Moscow State  
 Institute of Culture,  
 Moscow, Russia

## ПРИНЦИПЫ РЕЖИССЕРСКОЙ РАБОТЫ ВАЛЬТЕРА ФЕЛЬЗЕНШТЕЙНА С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ ОПЕРНОГО ТЕАТРА

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творчеству выдающегося немецкого оперного режиссера-постановщика второй половины XX столетия Вальтера Фельзенштейна. Его оперные постановки отличала убедительность и выверенность всех деталей. Отличительной чертой стиля Фельзенштейна стало его умение «подлинного прочтения» партитуры композитора. Особый талант Вальтера Фельзенштейна проявлялся в его работе с хоровым коллективом, участников которого он называл «солистами хора». Более близко познакомиться с постановочными методами и приемами культурной интеллигенции нашей страны посчастливилось в 1969 г., когда по приглашению советского правительства режиссер поставил в московском музыкальном театре имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко оперу Бизе «Кармен». Репетиционный период продлился почти год. Специально для работы режиссера с труппой была произведена реконструкция театра и построена дополнительная репетиционная сцена, по размерам идентичная главной. Продолжительный характер репетиций позволил приглашенным режиссерам и артистам близко познакомиться с методами и принципами работы режиссера. В статье используются фотографии и рабочие схемы из личного архива ассистента режиссера-постановщика профессора Вальтера Фельзенштейна – Н. И. Кузнецова.

## THE PRINCIPLES OF WALTER FELSENSTEIN'S DIRECTING WORK WITH THE CHORUS ENSEMBLE OF THE OPERA THEATRE

### ABSTRACT

The following article is dedicated to the works of the outstanding German opera director of the second half of the 20<sup>th</sup> century, Walter Felsenstein. The director gained fame for his well-set and convincing opera productions. A distinctive feature of the director's style was his ability of "truly reading" of the composer's score. His special talent emerged in his work with the choir whose members he called "choir soloists". The cultural intelligentsia of our country became more acquainted with his staging methods and techniques in 1969. That year the Soviet government invited the director to set the Bizet's opera "Carmen" in the Moscow K. Stanislavsky and V. Nemirovich-Danchenko Musical Theater. The rehearsal period lasted for almost a year. Especially for the director's work with the troupe, the theater was reconstructed and an additional rehearsal stage was built, identical in size to the main one. The long rehearsals allowed the invited directors and actors to become closely acquainted with the methods and principles of the director's work. The article is an attempt to systematize director's main techniques. For a more visual perception of Walter Felsenstein's work there are photographs and work schemes from the personal archive of the assistant director professor N. I. Kuznetsov.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Фельзенштейн, опера, режиссура, хор, вокальное искусство, ансамбль. **KEYWORDS:** Felsenstein, opera, directing, chorus, vocal art, ensemble.

В последнее время в оперных театрах нашей страны приобрела острую актуальность проблема качественной сценической игры оперных актеров, особенно артистов хорового коллектива, поэтому настоящая статья посвящена, главным образом, работе выдающегося режиссера-постановщика XX столетия профессора Вальтера Фельзенштейна именно с *хоровым коллективом*. Надеемся, что богатый опыт мастера послужит в будущем примером для артистов хора в работе над ролью в оперном спектакле. Исследование проводилось на основе постановки оперы Ж. Бизе «Кармен» в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Однако в статье приведены также примеры, взятые из разных источников, посвященных проблеме работы постановщиков с хоровыми коллективами в оперных спектаклях.

В 1969 году министр культуры СССР Е. А. Фурцева пригласила Героя труда Германской Демократической Республики, лауреата Государственной премии ГДР, вице-президента немецкой Академии искусств, организатора и художественного руководителя берлинского театра «Комише опер» Вальтера Фельзенштейна, чье имя было широко известно в театральных кругах всего мира, поставить в Советском Союзе оперу Ж. Бизе «Кармен». Естественно, в Большом театре. Однако В. Фельзенштейн, согласившись приехать в СССР, выбрал для постановки этой оперы Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Этот выбор был не случайным. Фельзенштейн считал себя последователем «системы Станиславского» и творческим продолжателем его идей, поэтому ему импонировало, что, в отличие от других оперных театров, «цех хора» в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко называется «*хоровым ансамблем*» и, видимо, это обстоятельство сыграло решающую роль.

Вот как характеризовал мастера народный артист РСФСР, главный режиссер Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Л. Д. Михайлов: «Профессор Фельзенштейн не просто режиссер громадного таланта и творческой воли, огромной эрудиции и безупречного вкуса. Выдающийся музыкант, он по-юношески романтично влюблен в музыку и музыкальный театр. Это человек огромного опыта: за его плечами много постановок в драматическом театре, опере, несколько фильмов. Настойчиво и неутомимо ставит он перед собой новые, и трудные, задачи. Целеустремленный новатор, бескомпромиссный боец» [1, с. 194].

В статье сконцентрируемся на принципах и методах работы режиссера с хором. Одной из причин такого выбора стал тот факт, что массовые сцены являлись одной из сильных сторон режиссера. Великий музыкант Святослав Рихтер так отзывался о работе Фельзенштейна с хоровым коллективом оперы Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко: «Мне очень нравится весь спектакль, поставленный Вальтером Фельзенштенем, особенно массовые сцены. Прекрасно, что хор, обычно купированный в начале четвертого акта, занял свое место в спектакле. Хор – это очень здорово. Но это не было для меня сюрпризом. Я знал, как Вальтер Фельзенштейн умеет работать с ансамблем, и ждал артистического решения

массовых сцен и не обманулся в ожидании. Сценическое поведение хора прекрасно...» [2, с. 149].

Каким же способом Вальтеру Фельзенштейну удавалось добиваться столь высокого профессионального результата, работая с артистами хора?

Прежде, чем ответить на этот вопрос, проанализируем существующее состояние дел в плане работы других режиссеров-постановщиков с хоровыми коллективами различных оперных театров.

В монографии «Режиссер работает с хором» Е. И. Александрова утверждает, что «... в XX веке хор получил возможность предстать перед зрителем в трех ипостасях: а) хор как отстраненно-условный персонаж-комментатор вне событийной структуры спектакля; б) хор как единый одушевленный, мыслящий организм с единой задачей и устремлениями; и в) хор как актерский ансамбль взаимодействующих индивидуальных характеров» [3, с. 15].

Каждый режиссер-постановщик выбирает собственный способ сценического решения массовых сцен. Из истории развития российского оперно-сценического искусства мы знаем о высоких достижениях в постановке массовых сцен режиссеров-постановщиков К. С. Станиславского, Л. В. Баратова, Б. А. Покровского, а также современных оперных режиссеров Д. А. Бертмана, А. Б. Тителя, Г. Г. Исаакяна и др.

Профессор В. Фельзенштейн придерживался самого сложного решения массовых мизансцен в оперном спектакле: *хор как актерский ансамбль взаимодействующих индивидуальных характеров*. Он утверждал: «Не должно быть хора; должны быть только исполнители! Запомните: в каждом оперном театре имеется немало солистов, не обладающих в достаточной мере той музыкальностью, которая нужна для пения в хоре» [4, р. 19].

Имея информацию о работе режиссеров с хоровыми коллективами, приведем примеры разных оперных театров в сфере сценического искусства.

В процессе становления и развития оперного театра возникло его разделение на отдельные коллективы: солисты, хор, оркестр, миманс, а также отдельные цеха: гримерный, костюмерный, реквизиторский, пошивочный, члены которых трудятся в тесном контакте с творческими сотрудниками. Статус каждого коллектива определен в «Положении о музыкальных театрах». Как правило, в оперные театры принимают людей, окончивших высшие учебные заведения и получивших высокую квалификацию. Коллективы филармонических академических хоров состоят, в основном, только из выпускников консерваторий или хоровых училищ. А хоровые коллективы оперных театров, к сожалению, являются исключением. Такие коллективы обычно формируются из участников художественной самодеятельности, обладающих хорошими вокальными данными, и из выпускников консерваторий или хоровых училищ, не прошедших по конкурсу в цех солистов. При этом, как верно утверждает профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС – А. А. Бармак: «Многие идут специально работать в хористы. Работа хорошая, не пыльная, стой и пой. Но это к художественному явлению не имеет отношения» [5, с. 101].

Массовые мизансцены исполнителей в оперных спектаклях обычно строятся по принципу филармонических мизансцен – по группам в одну линейку: сопрано с сопрано, меццо с меццо, тенора с тенорами, баритоны с баритонами, басы с басами. Зритель видит выстроенные из артистов



«склеенные заборчики», повернутые лицом к дирижеру, иногда одновременно передвигающиеся с одного места на другое и при этом выстраивающиеся так, чтобы было удобно наблюдать за рукой дирижера. Главным объектом внимания для исполнителей становится дирижер, а не происходящие на сцене события. А это в современном оперном театре совершенно недопустимо. При этом артисты хора должны исполнять самые разнообразные и разнохарактерные роли, требующие умения перевоплощаться и владеть не только вокальной техникой, но и техникой пластической выразительности, а также владеть умениями носить те или иные костюмы, особенно фраки, военные мундиры, дамские платья с шлейфами и т. д. Специальных учебных заведений, готовящих профессиональных артистов хора для оперных театров, до сих пор не существует. Такое состояние дел в свое время огорчало и В. Фельзенштейна. «Конечно, поскольку артисты поют в хоре, они обязаны подчиняться общей задаче, но каждый участник хора должен активно участвовать в сценическом действии. Странно, но этому нигде не учат», – записал за профессором в своем дневнике «Фельзенштейн репетирует» переводчик сценических репетиций С. В. Рожновский [6, с. 45].

Профессионально не подготовленные в области сценического мастерства артисты хора оперного театра моментально подвергаются различным влияниям дилетантских рассуждений, и главным их врагом становятся *штампы*. Вот как трактует этот термин в «Словарь русского языка» С. И. Ожегова: «То же что трафарет. Трафарет: нечто избитое, привычный образец, которому следуют без размышления» [7, с. 897]. Недаром о плохом актере говорят, что «он весь заштампованный». К. С. Станиславский утверждал: «Беда в том, что всякий штамп прилипчив, навязчив. Он въедается в артиста, как ржавчина. . . Все это, так сказать, «общечеловеческие штампы», которые, наподобие услужливых глупцов, опаснее врага» [8, с. 38].

Профессор Фельзенштейн сожалел также о том, что дирижеров и хормейстеров не заботит, обучены ли хористы мастерству оперного актера. Это тоже одна из актуальнейших проблем. Дирижерам в консерваториях не преподают актерское мастерство, а хормейстерам тем более, даже, как известно автору, хотя бы факультативным способом. Поэтому они не знают «системы Станиславского», не говоря уже о теоретическом наследии Шаляпина.

Для дирижеров и хормейстеров главное, чтобы мизансцены были построены так, чтобы хористы видели руку дирижера и в зале были слышны голоса хористов. Дирижеров и хормейстеров не волнует, что артисты хора не просто певчие, а персонажи идущего спектакля. Практика показывает, что в построении массовых сцен в оперных спектаклях негативные проблемы возникают не только с исполнителями, но и существует вечная проблема взаимоотношений режиссеров – постановщиков оперных спектаклей с дирижерами и хормейстерами, которая остается до сих пор не решенной.

Приведу интереснейший, можно сказать, классический пример конфликта, который возник еще в конце XIX – начале XX вв. между первым реформатором русского оперного театра режиссером-постановщиком Саввой Ивановичем Мамонтовым с дирижерами и хормейстерами в руководимой им Русской московской частной опере. Дело касается постановки Мамонтовым народной сцены вече в опере «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова.

Русская опера обычно изобилует большим количеством хоровых сцен, где хор представляет собой отдельное действующее лицо и влияет на ход событий. Это продиктовано сложившейся в России великой традицией хорового пения, которая нашла отражение в творчестве отечественных композиторов, особенно в «могучей кучке». Итак, впервые в истории существования оперного театра в России с большой смелостью (и не только для того времени!) С. И. Мамонтов, преодолевая мощное сопротивление артистов хора и дирижеров-хормейстеров, решает в те моменты, когда это требуется по ходу действия, *повернуть хор спиной к дирижеру*. Он делал это не ради трюка и оригинальности, а ради действенности и художественной убедительности спектакля. С. И. Мамонтов заявлял: «Мне нужна толпа, движение в народе, мне нужна стихия, а не хор певчих. Довольно стандартности! Надо сделать сцену живой, реальной, выразительной!» [9, с. 56–57]. Это высказывание Мамонтова очень похоже на функциональные требования Фельзенштейна, которые тот предъявлял к артистам хора.

Кроме умения органично действовать на сцене, артисты хора должны уметь *танцевать, участвовать в массовых драках и потасовках* и т. д. Умение танцевать им потребуются, например, в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» во время балов у Лариных и Гремина или в опере С. С. Прокофьева «Война и мир» в сцене бала Наташи Ростовской, а умение участвовать в массовых драках и потасовках – например, в опере Ж. Бизе «Кармен» в сцене драки табачниц или в массовой потасовке в опере С. М. Слонимского «Виринея». Артистам хора приходится играть разнохарактерные роли даже в одном спектакле. Примером служит опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. В первом акте (Усадьба Лариных) они играют крестьян и крестьянок. Во втором акте (Ларинский бал) – помещиков, помещиц и деревенских аристократов. В третьем акте (Греминский бал) они играют столичных аристократов, великосветских дам и офицеров. В опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки артистам хора приходится играть витязей, бояр и боярынь, сенных девушек, чашников, стольников, дев волшебного замка, арапов, карлов, нимф и ундинов. В «Хованщине» М. П. Мусоргского – стрельцов, раскольников, сенных девушек, персидских невольниц князя Ивана Хованского, солдат петровского «потешного полка». В опере «Демон» А. Г. Рубинштейна артистам хора приходится играть ангелов, адских духов, грузин и грузинок, татар. В опере «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера – рыцарей X века, саксонских и брабантских графов и дворян, знатных дам и слуг. В «Трехгрошовой опере» Курта Вайля играют проституток, кучеров, бандитов, карманных воров, нищих и других бродяг. В опере «Аида» Джузеппе Верди – египетских жрецов и жриц, министров, капитанов, солдат, эфиопских пленников и рабов. А в сказочных сюжетах актерам хора приходится играть зверей, птиц, насекомых, домашних животных и даже неодушевленные предметы.

В связи с тем, что действие и взаимодействие солистов (исполнителей главных ролей спектакля) с артистами хора (второстепенными персонажами спектакля) пластически выражаются через мизансцену, то все актеры (главные и второстепенные), развивая мастерство, должны натренировать себя в умении владеть мизансценой. Термин *мизансцена* буквально означает расположение актеров на сцене в определенных сочетаниях друг с другом и с окружающей средой. Однако, что самое главное, каждая мизансцена должна быть

психологически оправдана игрой актеров, в том числе и артистов хора, которые тоже должны уметь оправдать любое свое физическое состояние, расположение на сцене и любые взаимодействия с партнерами, поэтому всем артистам хорового коллектива оперы нужно хорошо владеть мизансценой, ведь она является одним из важнейших средств идейно-художественного решения спектакля, выявления замысла режиссера-постановщика.

Далее проанализируем, каким методом работы с хоровым коллективом предпочитал пользоваться режиссер-постановщик Вальтер Фельзенштейн. Прежде всего укажем на то принципиальное значение, которое он придавал хоровому коллективу берлинского театра «Комише опер». Мы знаем о стандартном отношении в театрах к артистам хорового коллектива, которых часто в отличие от солистов называют *хористами*. Фельзенштейн же воспринимал участников хора оперы наравне с действующими лицами спектакля. Он видел в хоре объединение, союз действующих лиц, которых он представлял как индивидуумов и именовал не иначе как «*солисты хора*» [6, с. 73].

Для того, чтобы лучше понять и ознакомиться с основными постановочными принципами метода работы профессора Фельзенштейна с солистами хора в оперном спектакле, имеет смысл разделить его подход к репетиционному процессу на несколько составляющих.

Первое. По утверждению Фельзенштейна, «...**партитура** для постановщика оперного произведения – **источник действия**. Конечно, это очень, очень сложно познакомиться с партитурой так, как это задумал композитор. Если удастся с ней таким образом познакомиться – это звучит немного романтически – то это, по-моему, означает милость, я использую это слово часто. Тогда партитура становится необъятным источником режиссуры, который невозможно описать словами» [4, с. 19].

Второе. **Универсальность исполнителя**. Для творческого подхода Фельзенштейна характерен *синтез искусств*: «Еще прежде, чем я пошел в театр, я внутренне полностью отверг деление на драматический спектакль, оперу, оперетту и цирк. Поэтому я долго страдал от злоупотребления музыкой в опере и от ложного «пения в драматическом спектакле»» [4, с. 15].

Третье. **Единство музыкального и разговорного начал**. О первой попытке неформального соединения пения и разговора В. Фельзенштейн вспоминает: «...это была первая моя берлинская постановка оперы Ж. Бизе «Кармен». В ней действительно впервые, и при очень строгой и ценной интерпретации дирижера Клемперера, было достигнуто единство пения и диалога. Этот синтез и единство солист музыкального театра должен осуществлять не только голосом, но всеми средствами выражения, которыми обладает человек» [4, с. 101]. Для Фельзенштейна это единство осуществляется «... лишь тогда – и только тогда, когда певец в состоянии заново воссоздать драматически обоснованную музыкальную партитуру, точно соответствующую замыслам композитора, лишь тогда он действует настолько свободно и раскованно, что всё его психическое существо – точно так же, как и все материальное вокруг него, – становится музыкой, а пение является действительно самым убедительным средством выражения» [10, с. 94]. То есть исполнитель должен быть универсально подготовлен к работе в спектакле и обладать не только певческими навыками, но и быть готовым к работе в качестве драматического актера.

Четвертое. **Выработка концепции.** Прежде, чем переходить к заучиванию роли, исполнитель должен проделать интеллектуальную и эмоциональную работу, результатом которой должна стать законченная, понятная для него концепция произведения, источником которой должна быть, как утверждает Фельзенштейн, партитура: «... певец должен как можно раньше – во всяком случае до того, как текст и ноты засядут в его памяти – выработать исполнительскую концепцию. Эта концепция может быть извлечена, естественно, только из партитуры и имеет практический смысл лишь при условии, что она станет обязательной для всех участников исполнительского процесса» [10, с. 94].

Пятое. **Предыстория.** Но партитура не может содержать всего объема жизненного опыта героя. Фельзенштейн считает: «При таком анализе произведения выясняется, что одних содержащихся в пьесе указаний и событий недостаточно для знакомства с характером всей роли, что события и роли становятся полностью распознаваемыми и понятными лишь при выяснении их предыстории. Знание предыстории рождает «исходную ситуацию», которая становится источником действия» [10, с. 94].

Шестое. **Голос – средство.** Для оперного певца главным элементом выражения является голос, который должен стать инструментом, а не самоцелью. По мнению Фельзенштейна: «Опера без красивого пения невозможна. Но красивое пение лишь тогда красиво, если оно является необходимым человеческим высказыванием. Певец не должен мыслить себя вне эмоционального настроения, вне действия. Осмысляя, с какой целью он поет, отыскивая обоснование, почему музыкальная фраза написана именно так, а не иначе, он открывает для себя побуждение к пению, выявляет замыслы композитора, не довольствуется больше одной своей певческой партией, чувствует взаимосвязь с инструментальной партией, знание партитуры становится для него незаменимой потребностью. Но окончательную театральную реальность певец выявляет лишь на сцене, в театральной постановке. Для меня театр начинается там, где на сцене имеет место человеческая драма, побуждающая зрителя к соучастию в спектакле» [10, с. 101].

К музыкально-сценическим исполнителям В. Фельзенштейн предъявлял следующие требования: «... понятность, достоверность и непременно правдивость – вот что требуется от творчества актера» [10, с. 147].

Для формирования нужного профессионального подхода у солистов и артистов хора Фельзенштейн использовал *раздельные репетиции*: «С давних пор я вообще придерживаюсь правила работать над хоровыми сценами и сольными сценами по отдельности. Я назначаю сценические репетиции, которые отводятся исключительно хору, причем первые из этих репетиций служат даже не практической работе, а ознакомлению, обсуждению содержания произведения, содержания сцен, особых задач данной группы или данной части хора. И лишь только после такой фундаментальной информации, убедившись на деле, что эта информация правильно воспринята, я начинаю практически работать с ними, не нарушая, естественно, определенной унифицированности, которая присуща хору, но занимаясь индивидуально с каждым из этих людей и сообразуясь с их особенностями и дарованиями» [10, с. 30].

Как актуально звучит это высказывание: «Я занимаюсь *индивидуально с каждым из них*!» Очевидно, что Фельзенштейн в Музыкальном театре

Станиславского и Немировича-Данченко, помимо основной работы в качестве режиссера-постановщика, вел педагогическую работу. На встрече Фельзенштейна с группой молодых режиссеров к профессору обратились с просьбой рассказать о технологии разработки массовых сцен. Он ответил: «Во-первых, никакой технологии и никаких «массовых сцен» не существует. Вы вообще должны исключить понятие «массовая сцена». Каждый исполнитель является индивидуумом» [11, с. 125].

Этой проблемой в настоящее время озабочены и российские театральные деятели. Например, приятно отметить схожесть идей профессора В. Фельзенштейна с высказыванием профессора ГИТИСа А. А. Бармака: «Хор можете использовать, как хотите, потому что хор может быть статичным, хор может быть динамичным, он может быть индивидуализированным, он может быть разнообразным, он может быть такими группами и в любом случае он должен быть живым, действующим участником в том сценическом событии, которое происходит на сцене. Он должен жить этим событием, а не быть наблюдателем, который просто комментирует» [5, с. 101].

По мнению Фельзенштейна, следующим пунктом является **формирование актерского и певческого профессионализма солиста хора**. Профессор писал: «Я считаю решающим, чтобы для постановки народных или так называемых массовых сцен использовались не статисты в обычном смысле слова или не обученный актерскому искусству хор, а актеры в драмтеатре и певцы в опере, которые согласно контракту числятся в хоре, но благодаря многолетнему воспитанию обладают актерскими способностями, делающими их равноценными солистами» [10, с. 29].

Такая высокая оценка творческих возможностей солистов хора приводит к большим требованиям, предъявляемым режиссером к ним. Об этом свидетельствует следующая цитата: «Мне кажется, что недооценка исполнительских возможностей хора с точки зрения дарований стала просто привычкой. Для того, чтобы петь в хоре, требуется такая музыкальность, какой при определенных обстоятельствах можно вовсе и не требовать от вокально очень одаренного солиста» [10, с. 29]. Как следует из приведенного высказывания Фельзенштейна, режиссеру очень важен внутренний настрой каждого солиста хора на инклюзивность, вовлеченность, включение в процесс порождения концепции оперы, что подразумевает формирование у певца ясного понимания концепции режиссера и в то же время порождение имманентности, внутренней связи с произведением.

На взгляд автора, эти три пункта, а именно *персонификация, профессионализм и инклюзивность*, являются важными и необходимыми предпосылками для дальнейшей работы режиссера с хором.

Из вышесказанного следует, с какими сложностями приходится сталкиваться режиссерам при решении массовых сцен в оперных спектаклях.

Далее приведем примеры, как мастерски справлялся с этой проблемой Вальтер Фельзенштейн при постановке оперы Ж. Бизе «Кармен» в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.

«Мастер сценических “стереозффектов” на оперной сцене профессор Фельзенштейн великолепно владел искусством строить массовую сцену, индивидуализируя каждого артиста хора. Более семидесяти артистов хора, участников массовых сцен, упомянуты по фамилиям в программе спектакля.

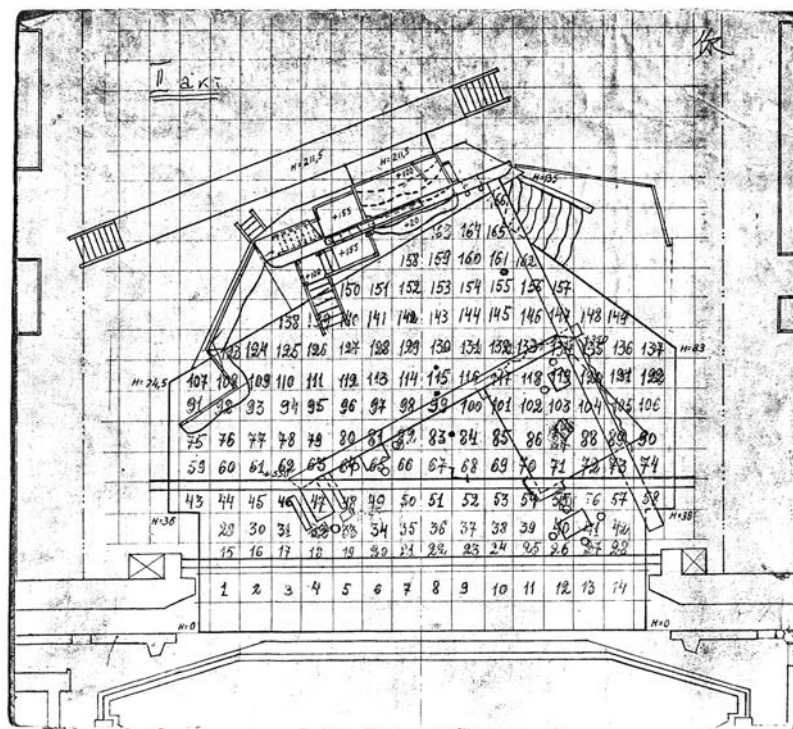


Рис. 1. План сцены Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

И такое внимание не случайно, ибо действительно буквально каждый – будь то по роли солдат, табачница, кавалер, горожанин, рабочий, торговец, алькальд, участник бандерильи, полицейский или контрабандист – являет собой в спектакле фигуру жизненно абсолютно достоверную. Если учесть при этом, что многие кроме мимического наполнения ролей имеют еще и хоровую партию, – понятно, какого внимания и тщательности требует работа всего ансамбля участников этой постановки. Отдадим должное хору – он звучит чисто и выразительно», – отмечает Е. Добрынина в своей рецензии [12, с. 8].

Подобное мнение обнаруживаем и в записи, сделанной в своем дневнике переводчиком Фельзенштейна С. В. Рожновским: «В спектакле «Кармен» режиссера-постановщика профессора Вальтера Фельзенштейна есть ощущение, что в каждом акте выходят другие артисты, настолько различно их поведение в каждом из актов. Именно благодаря этому, все хоровые сцены выглядят такими убедительными и правдивыми, ибо это не безликая масса, а собрание ярких индивидуальностей» [6, с. 110]. Таким образом, даже русские артисты хора в спектакле «Кармен» Вальтера Фельзенштейна не выглядят однородной массой, у каждого артиста хора свой характер, каждый играет свою роль, и все они имеют индивидуальные мизансцены, не зависящие от тембра голоса.

Изучая и анализируя методические особенности работы профессора Фельзенштейна с хоровым коллективом оперного театра, обнаруживаешь, каких высоких художественных достижений добивался мастер.

Профессор утверждал, что для артиста хора недостаточно одного лишь владения техникой вокального мастерства на высоком уровне. Огромное значение для артистов хора он придавал качеству профессионального владения сценическим мастерством, так как считал, что от этого во многом зависит качество оперного спектакля. Каждый отдельный исполнитель – деталь огромной, хорошо отлаженной машины. От артиста хора, участвующего в массовых сценах, требуется владение технологией актерско-сценического мастерства, то есть понимание событийной структуры произведения, эмоционально насыщенная игра, темперамент, оценка, внешняя пластическая выразительность, чувство ритма, безупречная профессиональная память.

Для постановки спектакля Ж. Бизе «Кармен» в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко Фельзенштейн привез в Москву специально подготовленные именно для этой сценической площадки *таблицы*, в которых были зафиксированы сочиненные им для постановки спектакля мизансцены не только солистов, но также хора, миманса и детского хора.

Он дал заведующему постановочной частью театра задание: мастера пошивочного цеха должны сшить из мешковины огромный палас, соответствующий размеру сценической площадки театра Станиславского и Немировича-Данченко (рис. 1).

На этом огромном растянутом на сцене паласе художники театра по эскизу таблицы Фельзенштейна начертили и пронумеровали квадраты размером 1 м. × 1 м. (рис. 2).

На каждый эпизод сцены у Фельзенштейна была составлена таблица (рис. 3а, 3б, 3в), в которой указано, с какого квадрата и на какой должен перейти каждый артист хора в течение музыкальной фразы. При этом передвижение артиста хора должно осуществляться не по прямой линии, а через квадраты с определенными номерами, указанными в таблице



Рис. 2. Репетиция оперы Ж. Бизе «Кармен» на сцене Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

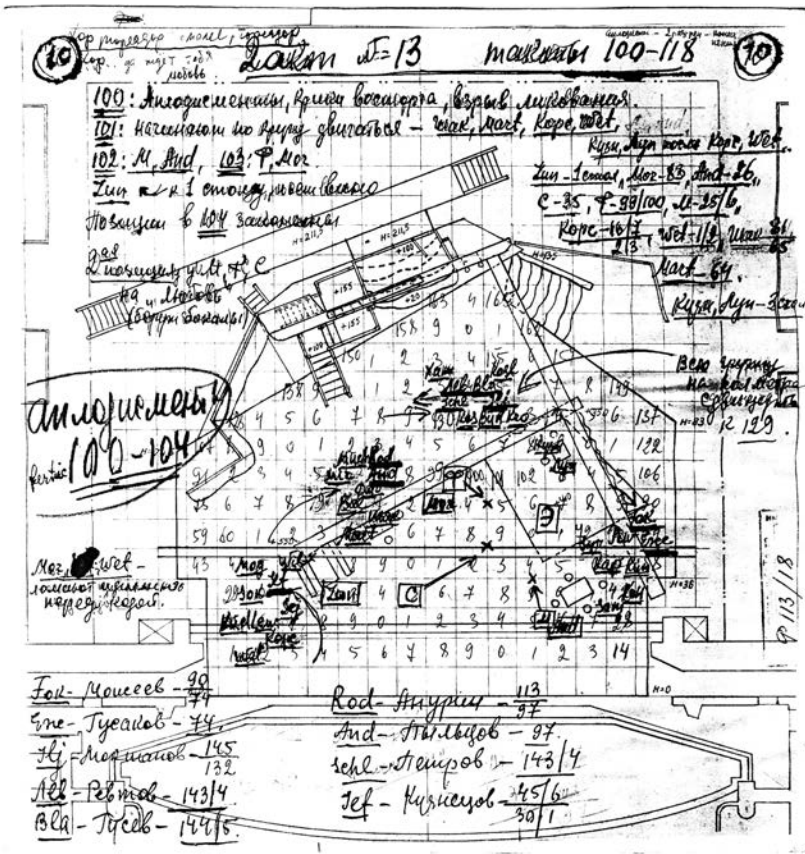


Рис. 3а. Режиссерское решение мезансценирования второго акта в таверне Лиласа Пастья – появление Эскамильо

дополнительно. Таким образом, каждый артист хора должен был переходить с одного места на другое через так называемые «промежуточные мизансцены». Скорость передвижения артиста хора в каждой мизансцене должна зависеть от темпоритма музыкальной драматургии соответствующего эпизода. Этот придуманный Вальтером Фельзенштейном режиссерский прием невольно заставляет исполнителя жить в музыкальных предлагаемых обстоятельствах драматургии оперы, а не передвигаться, как мы это часто видим в заштампованных оперных спектаклях, не спеша, игнорируя характер музыки.

Каждому исполнителю (будь то солист или артист хора) профессор Фельзенштейн велел на репетициях иметь при себе записные книжечки, в которых они согласно таблице должны были фиксировать, на каком квадрате они находятся в начале спектакля и когда согласно музыкальной драматургии авторов оперы переходят на другой квадрат. Получается, что помимо «вокальной партии», певцы должны были выучить «партию своего передвижения по сцене», чтобы знать, на каком квадрате должен находиться его персонаж на определенных тактах музыки и через какие квадраты он должен на данной музыкальной фразе перейти на новую мизансцену.



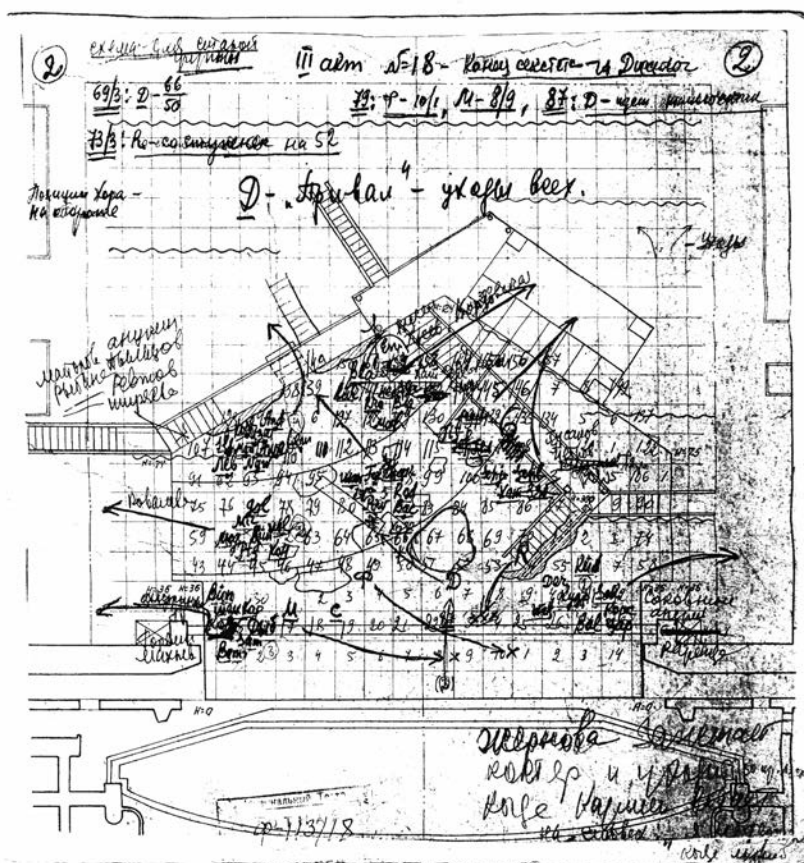


Рис. 36. Режиссерское решение мезансценирования третьего акта – конец секста «На привале»

Конечно, столь сложный репетиционный прием требует для воплощения достаточно длительного времени (у Фельзенштейна он длился около года), но в сложившейся на сегодняшний день ситуации, когда приглашенному режиссеру-постановщику ставят условия уложиться в месяц или максимум в полтора, воспользоваться таким репетиционным приемом работы с хоровым коллективом, к сожалению, невозможно. Естественно, это отрицательно сказывается на художественной стороне поставленного оперного спектакля.

В результате столь сложного репетиционного процесса, под руководством Вальтера Фельзенштейна, артистам хора Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко удалось добиться в массовых сценах естественности и яркой пластической выразительности.

Таким образом, в данной статье, касающейся работы режиссера-постановщика с хоровым коллективом оперного театра, приводятся основные принципы работы режиссера-постановщика профессора Вальтера Фельзенштейна с «солистами хора», которые можно взять на вооружение и применять при постановке оперных спектаклей.

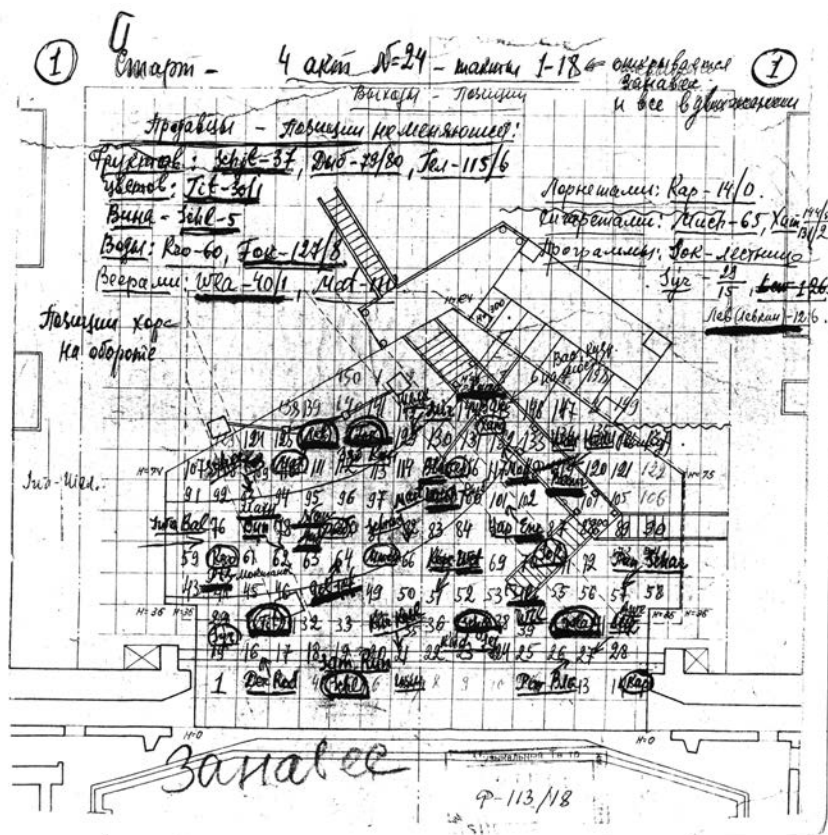


Рис. 3в. Режиссерское решение мезансценирования начала четвертого акта – сцена перед входом на корриду

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Михайлов Л. Д. Семь глав о театре. Размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. – 335 с.
2. Рихтер С. Отзыв на оперу «Кармен» в постановке В. Фельзенштейна // Советская музыка. 1970. № 11. С. 49–50.
3. Александрова Е. И. Режиссер работает с хором. XX век. М.: Студия «Театр Exlibris», 2013. – 198 с.
4. Felsenstein W. Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente. Berlin: Edition Hentrich, 1991. – 216 p.
5. Бармак А. А. Интервью профессора ГИТИСа, кандидата искусствоведения, заслуженного деятеля искусств РФ // Магистерская диссертация Е. М. Тойкенова «Функциональные особенности хорового коллектива

#### REFERENCES

1. Mikhailov L. D. *Sem glav o teatre. Razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven chapters on theatre. Reflections, memories, dialogues]. Moscow: Iskustvo Publ., 1985. 335 p.
2. Richter S. *Otzyv na operu «Carmen»* [Review on the Opera «Carmen»]. *Sowetskay Musyka* [Soviet Music]. 1970, no. 11, p. 49–50.
3. Alexandrova E. I. *Redshisser rabotaet s chorom. XX vek* [The theatres director works with the choir. XX Century]. Moscow: Studio «Theatre Exlibris» Publ., 2013, 198 p.
4. Felsenstein W. *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*. Berlin: Edition Hentrich, 1991, 216 p. (In Germ.)
5. Barmak A. A. *Interviyu professora GITISa, kandidata iskusstvovedeniya, zaslužbenogo deyatelya iskusstw RF*. *Magisterskaya*

- в постановке оперных театров». ГИТИС. М., 2014. С. 99–102.
6. Рожновский С. В. Дневниковая запись переводчика либретто на русский язык оперы Ж. Бизе «Кармен» и сценических репетиций: «Фельзенштейн на репетициях» 1969–1970. Личный архив Н. И. Кузнецова. – 163 с.
  7. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1995. – 908 с.
  8. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954–1961. – 421 с.
  9. Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова, М.: Музыка, 1985. – 238 с.
  10. Фельзенштейн В. О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. – 408 с.
  11. Фельзенштейн В. Знамя театра – честность и правда // Советская музыка. 1961. № 7. С. 121–128.
  12. Добрынина Е. «Кармен», как ее задумал автор // Музыкальная жизнь. 1970. № 6. С. 7–9.
- dissertaziya E. M. Toykenova «Funktsionalnye ossobenosti chorovogo kollektiva v postanovke opernykh teatrov» [Interview with Proessor GITIS, Honored Artist of the Russian Federation]. Master's Thesis of E. M. Toykenov «Funktional Features of the Choral Group in the Productions of Opera Houses». Moscow: GITIS Publ., 2014, pp. 99–102.*
6. Rodshnowskiy S. V. Dnevnikovaya zapis perevodtsbika libretto na russkiy yazyk opery J. Biset «Carmen» I szenitsheskich repezytsiy: «Felsenstein na repoezytsiyach» [Diary Entry of the Translator of the Libretto into Russian Opera Bizet «Carmen» and Stade Rehearsals: «Felsenstein in Rehearsals»]. 1969–1970. Personal Archive of N. I. Kuznetsov. 163 p.
  7. Ozhegov S. I. *Slowar russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language]. Moscow: AZЪ Publ., 1991, 908 p.
  8. Stanislavskiy K. S. *Sobraniye stshinenij v 8 t. Tom 2* [Collected works in 8 vol. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1954–1961. 421 p.
  9. Rossihina V. P. *Opernyj teatr S. Mamontova* [Mamontov Opera House]. Moscow: Music Publ., 1985. 238 p.
  10. Felsenstein W. *O muzykalnom teatre* [About Musical Theatre]. Moscow: Raduga Publ., 1984. 438 p.
  11. Felsenstein W. *Znamya teatra – tsbestnost i pravda* [The Banner of the Theater – Honesty and Truth]. *Sovetskaya musika* [Soviet music]. 1961.
  12. Dobrynina E. «Carmen», kak eye zadumal avtor [«Carmen» as it's the author intended]. *Musykalnaya dshbizn* [Musical Life]. 1970, no. 6.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Виноградов Михаил Юрьевич – *стажер кафедры режиссерского мастерства Московского государственного института культуры.*  
E-mail: winogradov.michael@yandex.ru

Виноградов М. Ю. Принципы режиссерской работы Вальтера Фельзенштейна с хоровым коллективом оперного театра // *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2019. № 3. С. 134–147. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-134-147

#### ABOUT THE AUTHOR

Vinogradov Michail – *trainee of the directing Department of the Moscow state Institute of culture.*  
E-mail: winogradov.michael@yandex.ru

Vinogradov M. Yu. The principles of Walter Felsenstein's directing work with the chorus ensemble of the opera theatre. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2019, no. 3, pp. 134–147. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-134-147

## ОБЪЕКТИВНЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

### АННОТАЦИЯ

Заявленная проблема рассматривается на примере творческой деятельности хора студентов Ленинградского университета и его руководителя заслуженного деятеля искусств РСФСР Г. М. Сандлера.

В качестве объективных показателей эстетических свойств хорового пения избраны три основных показателя: 1) уровень высокой певческой форманты (ВПФ), определяющей звонкость и полётность звука хора, 2) частота ВПФ, влияющая на тембровые качества хорового звучания и 3) гармоничность звучания хора, определяющая чистоту строя как важнейшего музыкально-эстетического свойства.

Установлено, что по указанным выше трем показателям студенческий хор Сандлера статистически не отличается от аналогичных показателей трех известных профессиональных хоров: 1) от хора Ленинградского радио и ТВ, руководимого Г. М. Сандлером, 2) от государственного хора, руководимого А. В. Свешниковым, 3) от академического хора, руководимого В. Н. Мининим.

Во всех трех указанных случаях статистический показатель достоверности различий составил  $p > 0,05$ .

Статья является объективным объяснением неизменных успехов студенческого хора Ленинградского университета на профессиональных музыкальных сценах и положительных отзывов известных музыкальных и хоровых дирижеров. Причина успеха хора Ленинградского университета определялась мастерством его дирижера – Г. М. Сандлера, владевшего искусством резонансного пения и способностью обучить технике резонансного пения хористов.

## OBJECTIVE MEASURES OF AESTHETIC PROPERTIES OF CHORAL SINGING

### ABSTRACT

The problem is considered on the example of creative activity of the choir of students of Leningrad University and its head – honored artist G. M. Sandler.

As objective indicators of the aesthetic properties of choral singing, three main indicators are chosen: 1) the level of high singing formant (HSF), which determines the sonority and flight of the sound of the choir, 2) the frequency of HSF, which affects the timbre quality of choral sound and 3) the harmony of the sound of the choir, which determines the purity of the system as the most important musical and aesthetic properties.

It is established that according to the above three indicators, the student choir does not statistically differ from the similar indicators of the three famous professional choirs: 1) from the choir of Leningrad radio and TV led by G. M. Sandler, 2) from the state choir led by V. Sveshnikov, 3) from the academic choir led by V. Minin. In all three cases, the statistical significance of the differences was  $p > 0,05$ .

The work is an objective explanation of the constant success of the student choir of Leningrad University on professional music stages and positive feedback from famous music and choral conductors. The reason for the success of the choir of the Leningrad University was determined by the skill of its conductor G. Sandler, who possessed the art of resonant singing, and ability to teach the technique of resonant singing of the choristers.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** хоровое пение, высокая певческая форманта, гармоничность, резонансная техника пения, мастерство дирижера.

**KEYWORDS:** choral singing, high singing formant, harmony, resonant singing technique, skills of the conductor.

Студенческий хор Ленинградского госуниверситета организован в 1949 г. талантливым хоровым дирижером Г. М. Сандлером, который был одновременно дирижером хора Ленинградского радио и телевидения. Знаменитый музыкальный педагог не скрывал намерения поднять исполнительский уровень нового студенческого хора до уровня его профессионального коллектива. Какой бы фантастической ни казалась эта задача, ему это удалось.

«Дорогой маэстро! – писал Г. М. Сандлеру легендарный солист Большого театра народный артист СССР И. С. Козловский, – сегодня передавали по радио Ваш концерт хора студентов Ленинградского университета. Прежде всего, это не самодеятельность, а высокий профессионализм, наличие большой вокальной культуры. <...> Петть хором час и нигде не “угикнуть” открытым, вульгарным, обнаженным звуком, не прибегая к частушкам, а исполняя большой и разнообразный репертуар а capella, интонационно безукоризненно, где мысль читается и форма не нарушается, – это хорошо. Это восхитительно! С уважением, И. Козловский, нар.арт. СССР, 26.03.1955» [1] (рис. 1).

Работ, осмысляющих опыт этого замечательного коллектива, немного. Поэтому особую ценность приобретают любые тексты, обобщающие опыт Сандлера и его молодежного хора. На компакт-диске архивных записей студенческого хора Сандлера, представляющего два труднейших хоровых произведения – Мессу ля мажор классика французской музыки Сезара Франка (1858 г.) и кантату Сергея Танеева «Иоанн Дамаскин» (1884)<sup>1</sup>, есть статья Андрея Петропавлова с емкой характеристикой судьбы хора студентов Ленинградского университета: «Этот коллектив, деятельность которого поддерживали все современные ему ректоры университета (А. Д. Александров, К. Я. Кондратьев, С. П. Меркурьев, Л. А. Вербицкая), завоевал не только всесоюзную, но и международную славу, выступая на различных престижных фестивалях страны и Европы в 1950–1980-е гг., покоряя слушателей содержательностью программ, убедительностью трактовок, эмоциональностью, безупречностью интонации, слитностью и красивым неповторимым звучанием. <...> Хотя каждый год по естественным причинам происходило обновление его состава, он при этом не терял высочайшего профессионализма и с успехом выступал в ответственных филармонических концертах, в том числе и с оркестрами Ленинградской филармонии. Хор под бессменным руководством Григория Сандлера в течение 45 лет исполнил около 2000 произведений а’capella русской и зарубежной классики, народных и современных песен, монументальных шедевров вокально-симфонической музыки и по праву может считаться национальным достоянием. Его искусство высоко оценили такие выдающиеся

<sup>1</sup> Трансляционная запись Петербургской студии грамзаписи из зала Государственной академической капеллы (1989 г.), звукорежиссер Феликс Гурджи, и запись трансляции из Большого зала Санкт-Петербургской филармонии (1968 г.) из архива Григория Сандлера.



Рис. 1. Выступление университетского хора Г. М. Сандлера в Большом зале Ленинградской филармонии. Дирижирует Г. М. Сандлер (1954). Фото из личного архива В. П. Морозова

музыкальные деятели, как К. Орф, И. Козловский, Г. Эрнесакс, К. Зандерлинг, К. Элиасберг, К. Иванов, Г. Рождественский, И. Маркевич, Г. Свиридов, Д. Китаенко, Е. Светланов, Ю. Темирканов и многие другие, сотрудничавшие с хором Ленинградского университета.

По статусу самодеятельный, а по сути это был высокопрофессиональный коллектив, который мог исполнять хоровые сочинения любой трудности, будь то народные песни или труднейшие акапельные произведения Баха, Танеева, Рахманинова или Шостаковича. <...> Существование университетского коллектива во главе с таким музыкантом – золотая страница в музыкальной культуре не только нашего города, но и всей России» [2] (рис. 2).

Студенческий хор ЛГУ на профессиональной сцене – феномен для отечественной истории исполнительства. Тем более что состав хора не был постоянным, а каждый год обновлялся почти на 20–30%; на смену окончившим ЛГУ хористам приходили новые студенты. «Голоса у вас не шаляпинские, – говорил Сандлер новичкам, – но вы должны петь не хуже Шаляпина! В консерватории учат петь пять лет, а мы должны с вами научиться за три – пять месяцев. Нас ждет сцена!» Столь быстрое превращение студентов – физиков, математиков, биологов – в профессионально звучащий хор казалось невысказанным, но Сандлер добивался этого. После обещанного перерыва хор выступал уже в частично новом составе.

Причины такого чудесного превращения «нешаляпинских» голосов в профессионально звучащий хор заключались в том, что Сандлер, во-первых, сам великолепно владел *резонансной техникой пения*, знал ее сущность, а во-вторых – сумел научить резонансному пению каждого из хористов, в том числе и свою дочь Елену Сандлер-Родионову.

В мае 2010 г. (когда я работал над изучением певческого голоса в Научно-исследовательском центре Московской государственной консерватории) Елена Григорьевна прислала мне письмо с просьбой «...научно разобрать методикку работы Сандлера с хором. Ведь он добивался чистейшего и наполненного звука хора именно требованием петь в резонаторы и на дыхании», – пишет она не без оснований, так как пропела



Рис. 2. Выступление студенческого хора Ленинградского университета в Концертном зале «Эстония». Зал и артисты хора аплодируют Г. М. Сандлеру. Таллин, 1954 г. Фото из личного архива В. П. Морозова

школу резонансного пения, среди которых немало профессиональных хормейстеров и солистов, – несомненно, нуждается в научном исследовании с позиций разных музыковедческих, гуманитарных и естественных наук.

## О ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ УЧИТЕЛЯХ Г. М. САНДЛЕРА И РЕЗОНАНСНОЙ ТЕХНИКЕ ПЕНИЯ

Природная музыкально-вокальная одаренность Г. М. Сандлера была преумножена опытом и мастерством его замечательных учителей – известных хоровых дирижеров Н. М. Данилина, П. Г. Чеснокова и Г. А. Дмитриевского – ученика Данилина. Они принадлежали к синодальному направлению в искусстве управления хором, точнее, – к замечательным традициям хормейстерского мастерства, сформировавшимся в Синодальном училище, созданном для подготовки регентов церковных хоров, и знаменитом Синодальном хоре, слава которого гремела по всей России и далеко за ее пределами.

Достаточно сказать, что даже великий Шаляпин в зените своей мировой славы находил для себя интересным и полезным приходить и петь в хоре Данилина – «поправить голос», как он сам говорил. Приезжали в хор Данилина и хормейстеры других хоров, порой издалека, поучиться тому, как он работает с хором. В восторге от исполнительского мастерства Синодального хора Данилина был и С. В. Рахманинов, в частности, от исполнения хором его «Всенощной». С триумфальным успехом хор Данилина выступал не только в России, но и за рубежом (1911 г. – Италия, Австрия, Германия, Польша) [2, с. 152–153].

в хоре Сандлера 20 лет. Я дал согласие, так как сам имел удовольствие петь в хоре Г. М. Сандлера.

Феномен Сандлера как выдающегося хормейстера и педагога, его огромное творческое наследие – а это тысячи звукозаписей его хоров и тысячи воспитанников, прошедших под его руководством

Традиция резонансного пения сформировалась в церковных хорах не случайно. Она была продиктована самой сущностью церковного богослужения как молитвенного обращения к Всевышнему. В церкви категорически запрещалось петь вульгарным, грубым, напряженным звуком [3]. Предписание указывает на многие стороны вокальной техники, в том числе и на динамический диапазон голоса: «велегласное пение» (*forte*) не должно переходить в «неестественный крик и бесчинный вопль», а «тихогласное» должно быть «во всеуслышание». Таким образом, правило «разумного пения» в церкви предписывает использование в основном средней части диапазона силы, а также высоты голоса. Именно на этих средних нотах в пределах октавы и немногим более голос звучит наиболее естественно, свободно и имеет приятный тембр, а главное, именно на этих средних нотах легче всего добиться *резонансного пения*.

Любопытна история применения резонанса в церковном пении. Известно, что во многих храмах по периметру сводов имеются голосники – вмонтированные в стены сосуды из обожженной глины, типа горшков с суженным отверстием, направленным внутрь церковного зала. Голосники выполняют роль *резонаторов*, усиливающих звуки песнопений и придающих им особые тембровые качества. Голосники-резонаторы можно видеть и в Рахманиновском зале Московской консерватории (бывший зал Синодального училища). Традиция оборудования храмов голосниками-резонаторами пришла из Греции (вместе с христианством), доказательством чего служат греческие амфоры, вмурованные в стены некоторых российских храмов.

Голосовой аппарат певца – живой и к тому же говорящий музыкальный инструмент – имеет резонаторы (грудной, ротоглоточный, носовой), которые певцу необходимо определенным образом настроить для достижения эстетически полноценного певческого голоса. Оптимальная настройка резонаторов достигается путем изменения их объема и формы, зависит от природных данных певца и школы пения.

Резонансным пением (*резонансной техникой пения*) мы называем пение с максимально возможным, эффективным использованием певцом резонансных свойств голосового аппарата для достижения силы голоса, приятного певческого тембра, звонкости, легкости, полётности, то есть хорошей слышимости голоса даже в большом концертном зале, заполненном публикой, и не только на *forte*, но и на *piano*, а также на фоне музыкального сопровождения, например, оркестра [4, с. 19].

Перечисленные свойства голоса абсолютно недостижимы при нерезонансном пении, то есть неэффективном использовании резонаторов голосового аппарата, когда певец пытается достичь силы голоса мышечно-силовым путем – форсированием дыхания и нажимом на гортань.

Сегодня, к сожалению, «силовые приемы» в пении доминируют, и очаровательная легкость непринужденного и полётного пения – *belcanto*, – характерного для мастеров прошлого, «вышла из моды». Нерезонансный певческий звук, неспособность его озвучить зал выразительно характеризовал выдающийся итальянский певец, солист Ла Скала Джакомо Лаури-Вольпи. «Голос, лишенный резонанса, – писал он, – мертворожденный и распространяться не может» [5, с. 267, 285].



Резонансная техника пения придает хоровому звучанию *чистоту строя*. Высота звука голоса и слияние голосов в хоре зависят не только от основного тона, но и от обертонов, которые простираются по шкале частот до четвертой октавы и выше. Современные компьютерные исследования показали, что при пении *mezzo-voce* обертоны гармоничны, а при форсировании голоса и особенно на высоких нотах обертоны теряют гармоничность, что приводит к неточности интонации и нарушению слияния голосов [4, с. 234–235]. Нарушение строя хора при форсировании звука отмечали также Н. М. Данилин и П. Г. Чесноков.

Совершенно очевидно, что Г. М. Сандлер, как ученик Данилина, Чеснокова и Дмитревского, не только воспринял от своих учителей замечательные традиции резонансного хорового пения, но и творчески развил их и нашел им яркое и самобытное «сандлеровское» применение.

Вместе с тем чрезвычайно важно отметить, что Сандлер был не только выдающимся хормейстером, но и талантливым *профессиональным певцом*, в совершенстве владеющим *резонансной техникой пения*, что среди хормейстеров – явление уникальное [6, с. 7–8]. И эта вторая ветвь творческой родословной Сандлера как певца (удивительное совпадение!) опять-таки восходит к технике резонансного пения, которую Григорий Моисеевич воспринял через своего вокального педагога, профессора Ленинградской государственной консерватории С. В. Акимову (1887–1972). Она была ученицей М. А. Славиной (1858–1951), а Славина училась у великого мастера резонансного пения – Камилло Эверарди (1825–1899) – профессора Санкт-Петербургской консерватории (1870–1888).

Все вышесказанное дает основание полагать, что Г. М. Сандлер как хормейстер, вокалист и педагог был воспитан в традициях искусства резонансного пения своих замечательных учителей – хормейстеров и вокалистов. Резонансная техника пения – это уже само по себе искусство, которым прекрасно владели Сандлер и его хор. Это легкий, непринужденный, приятного тембра, полётный звук, это искусство Сандлера – вокального педагога. И вместе с тем резонансная техника хора была для него средством, надежной основой художественно-исполнительского искусства Сандлера-дирижера – выдающегося мастера хорового *belcanto*.

## ОБЪЕКТИВНЫЕ АКУСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СТУДЕНЧЕСКОГО ХОРА ЛГУ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ХОРОВ

Выступления студенческого хора Сандлера, как уже упомянуто, вызывали восторженные овации слушателей и высокие оценки взыскательных профессиональных музыкантов.

Но попытаемся все же «алгеброй гармонию поверить», сопоставим основные *объективные* акустические параметры прежде всего студенческого (ЛГУ) и профессионального (радио и ТВ) хоров Сандлера. Для этого у нас имеются любезно присланные Еленой Григорьевной Сандлер диски, с которых мы выбрали записи нескольких народных песен в исполнении двух коллективов. Выберем для анализа по возможности одни и те же участки звучания

того и другого хора, например одну и ту же гласную в одном и том же слове песни и, конечно, на соответствующих участках мелодии.

Анализ был произведен с помощью специализированной компьютерной программы, разработанной по техническому заданию автора этих строк доктором физико-математических наук В. Р. Женило. К числу важнейших объективных акустических показателей профессиональных эстетических свойств певческого голоса и резонансной техники пения относится *спектр голоса* и прежде всего – наличие в спектре *высокой певческой форманты*, а также *гармоничность* спектральных составляющих.

Напомним краткие определения основных понятий.

*Спектр голоса* – это графическое отображение обертонового состава голоса, точнее, – график зависимости амплитуды обертонов (гармоник спектра) от частоты их колебаний. Спектр – объективный эквивалент субъективного восприятия *тембра* голоса как отдельного певца-солиста, так и акустических характеристик звука хора. В зарубежной литературе спектры также нередко используются для объективной оценки голоса солистов и звука хора с параллельной слуховой оценкой [7–10].

*Основной тон голоса* – наиболее низкая гармоника спектра, определяющая высоту звука. Практически определяется с учетом и других гармоник спектра голоса.

*Форманты гласных* – области усиленных резонаторами голосового тракта обертонов (гармоник спектра), определяющих фонетические качества и особенности тембра речевых и вокальных гласных.

*Высокая певческая форманта (ВПФ)* – группа усиленных резонаторами голосового аппарата певца высоких обертонов в области  $ge-sol$  четвертой октавы (ок. 2400–3200 Гц, точнее  $ge^4 - mi^4$  в мужских голосах и  $fa^4 - sol^4$  в женских), придающих голосу звонкость, громкость и полётность<sup>2</sup>.

*Гармоничность спектра голоса* – степень соответствия обертонов голоса (по частоте колебаний по отношению к основному тону) натуральному ряду чисел (1, 2, 3 и т. д.).

*Цент* – 1/100 часть темперированного полутона.

Певческий голос, как и большинство музыкальных звуков, считается гармоничным по обертоновому составу. Вместе с тем наши компьютерные исследования, проведенные еще в 1994 г. совместно с Ю. М. Кузнецовым [12], показали, что спектр певческого и тем более хорового звучания не является идеально гармоническим. Причина состоит в том, что голосовой аппарат певца, как живой музыкальный инструмент, уже на уровне гортани порождает определенную негармоничность обертонового состава вследствие некоторой естественной нестационарности колебания голосовых складок. Другим источником негармоничности могут быть особенности артикуляции гласных и т. п.

2 Для специалистов поясним, что относительный уровень ВПФ в процентах вычислялся по отношению электрического напряжения звукозаписи голоса (в милливольтгах) на выходе 1/3 октавного фильтра к электрическому напряжению всего звукового сигнала в целом. Ранее это выполнялось нами на аналоговых LC-фильтрах, а сегодня – компьютерным методом.

Эмпирические исследования показали, что такого рода оценка степени выраженности ВПФ в электрическом эквиваленте звука голоса более адекватна слуховому восприятию тембра голоса певца в его реальном акустическом звучании (по сравнению, например, с уровнем ВПФ в децибелах по отношению к мощности всего звукового сигнала в целом) [11].

Эта естественная, практически не ощущаемая на слух негармоничность (1,5 – 2,0%, что соответствует 20 – 30 центам) характерна и для речевого голоса, в связи с чем конструкторы систем искусственной речи (речь робота) даже специально вводят в алгоритм образования искусственного (синтетического) голоса некоторый элемент негармоничности для повышения его естественности [13].

Наши исследования показали также, что негармоничность спектра при сольном и хоровом пении заметно возрастает при форсировании голоса, повышении высоты, эмоциональной экспрессивности, причем обнаружены характерные для разных эмоций (радость, печаль, гнев, страх) отклонения обертонового состава спектра, проявляющиеся при пении в миноре, мажоре и т. п.

В связи с естественным присутствием в спектре любого певческого голоса определенной негармоничности автором предложен для обозначения данного явления термин *квазигармоничность* [12].

Естественно предположить, и это оправдывается экспериментальными исследованиями, что негармоничность, а следовательно, и эстетические качества тембра (в том числе и чистота строя хора!) зависят от *техники пения*. Поэтому у мастеров резонансного пения негармоничность спектра проявляется в меньшей степени, чем у певцов с несовершенной техникой. В связи с этим понятны стремления Сандлера обучить хор резонансной технике и его беспощадная борьба с нерезонансным звуком на каждой из репетиций хора.

Как уже говорилось, автором была произведена оценка *высокой певческой форманты* (ВПФ) по степени ее выраженности в звуке хора и по частоте ее расположения на спектре, а также – по степени гармоничности или, по нашей терминологии, *квазигармоничности* спектров звучания хоров Сандлера и коллективов других дирижеров.

Обратимся к результатам исследования. На рисунках 3 и 4 сопоставлены компьютерные спектры звука хора Сандлера радио и ТВ (рис. 3) и хора студентов ЛГУ (рис. 4), поющих одну и ту же песню «Из-под дуба, из-под вяза».

Пояснения к рис. 3 и 4.

**По горизонтали.** Шкала частоты гармоник спектра (обертонов) в килогерцах (кГц) от 0,1 до 10 кГц в логарифмическом масштабе, соответствующая звуковысотным значениям схематически изображенной внизу клавиатуры рояля от Sib контроктавы (0,0583 кГц) до mi шестой октавы (9,956 кГц).

**По вертикали.** Шкала относительного уровня гармоник спектра в децибелах (дБ), относительно наиболее сильно выраженной гармонике (в данном случае шестая гармоника).

**Справа** – цифровая распечатка вычисленных компьютером значений относительного уровня высокой певческой форманты (ВПФ) расположения вершины ВПФ на шкале частот (Fmax), верхняя (Fв) и нижняя (Fн) границы ВПФ и частота спектральных максимумов (гармоник спектра F1, F2... F10).

Вертикальной полосой затенения обозначена высокая певческая форманта.

Оба хора поют одну и ту же заключительную ноту из песни «Из-под дуба...» в слове «малин**А**» (гласные, взятые для анализа, выделены жирным шрифтом). Уже по общему виду спектров можно говорить о большом их сходстве. Несущественное различие состоит в том, что хор радио

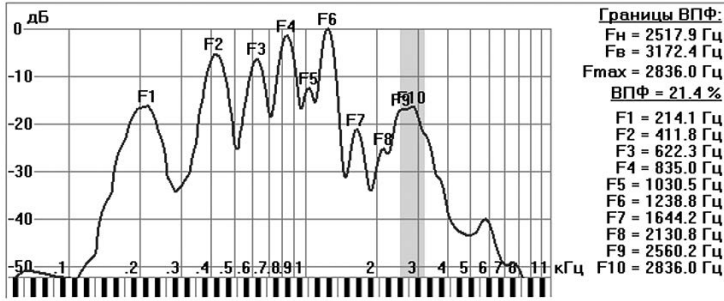


Рис. 3. Хор Г. М. Сандлера – радио и телевидения. Из-под дуба, из-под вяза... Гласн. А в слове «малина», в заключительной фразе «Вот и калина, вот и малина!»

В данных спектрах (рис. 3 и 4) и табл. 1 и 2 оценка высоты ноты производилась по высоте основного тона басовой партии F0, которая автоматически вычислялась компьютером по принятому в акустике методу, т. е. по средней величине звуковысотного интервала в герцах (с точностью до 1 цента) между первыми, наиболее выраженными гармониками спектра, в данном случае по первым шести гармоникам F1, F2, F3, F4, F5, F6 (см. рис. 3 и 4).

Понятно, что звучание хора определяется в целом звучанием и других хоровых партий (теноров, альтов, сопрано), основные тоны и обертоны которых совпадают с определенными гармониками басовой партии. Например, при пении в октаву (соотношение частот гармоник 2/1) гармоники высокого голоса совпадают и усиливают каждую вторую гармонику низкого голоса, при пении в квинту (соотношение гармоник 3/2) четные гармоники высокого голоса усиливают каждую третью гармонику низкого голоса и т. д.

Отклонение гармоник от их идеального гармонического звуковысотного положения на шкале частот (средняя величина для ряда гармоник) также автоматически вычислялась программой компьютера и принималась автором за меру квазигармоничности звучания того или иного хора.

Результаты сравнительных исследований двух хоров Г. М. Сандлера суммированы в табл. 1. Сравнение облегчается тем, что оба коллектива в своем репертуаре имели одни и те же народные песни, указанные в табл. 1.

Можно видеть, что студенческий хор Сандлера по уровню и частоте высокой певческой форманты, а также по квазигармоничности практически

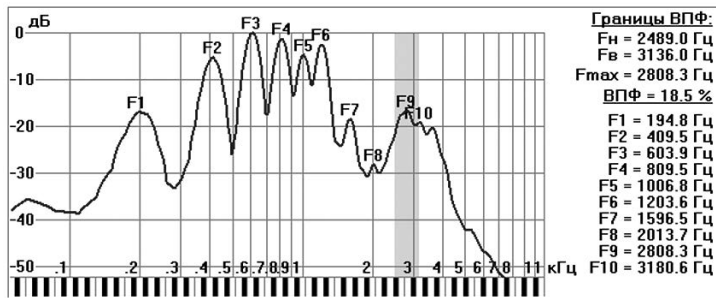


Рис. 4. Хор студентов ЛГУ под руководством Г. М. Сандлера. Из-под дуба, из-под вяза... Гласн. А в слове «малина», в заключительной фразе «Вот и калина, вот и малина!». Остальные обозначения те же, что и к рис. 3

и ТВ (рис. 3) поет на полтона выше хора ЛГУ: la-бемоль и sol, соответственно, по-видимому, было сделано Сандлером сознательно, чтобы не слишком перегружать «нешаляпинские» голоса хора ЛГУ.

Таблица 1  
СРАВНИТЕЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СПЕКТРОВ ДВУХ ХОРОВ Г. М. САНДЛЕРА  
(ХОР РАДИО И ТВ И ХОР СТУДЕНТОВ ЛГУ)

№	Произведение	Хор	Осн. тон*	Уровень ВПФ, %	Частота ВПФ, Гц	Квазигармоничность, цент**
1	Из-под дуба...	Хор радио	lab	21,4	2836,0	18,2
2	То же	Хор ЛГУ	sol	18,5	2808,3	18,4
3	В темном лесе...	Хор радио	lab	21,7	2822,9	30,5
4	То же	Хор ЛГУ	sol	12,7	2809,1	27,2
5	Пойду ль я...	Хор радио	si	19,0	2799,1	13,6
6	То же	Хор ЛГУ	la	26,9	3039,1	11,8
7	Веники	Хор радио	sib	19,6	2536,0	19,9
8	То же	Хор ЛГУ	sib	26,3	2671,9	18,6
9	Вдоль по улице	Хор радио	do <sup>1</sup>	19,3	2900,0	23,2
10	Во кузнице	Хор ЛГУ	sib	21,3	2844,0	21,3
<b>Хор радио и ТВ, среднее значение</b>				<b>20,2</b>	<b>2778,8</b>	<b>21,1</b>
станд. отклон.				1,25	140,77	6,30
<b>Хор студентов ЛГУ, среднее значение</b>				<b>21,1</b>	<b>2834,5</b>	<b>19,5</b>
станд. отклон.				5,87	132,02	5,56
Достоверность различий по MU				p > 0,05	p > 0,05	p > 0,05

\* Высота основного тона (F0) приводится по звучанию басовой партии хора.

\*\* Квазигармоничность – средняя величина отклонений гармоник спектра хора от идеального гармонического ряда (в центах).

Примечания к табл. 1 – Фразы, из которых выделены гласные для анализа:

1. Заключительные слова «Вот и калина, вот и малин**A!**»
2. То же самое.
3. На коноплю, на коноплю, на кон**O**плю, на коноплю летати, летати.
4. То же самое.
5. Пойду ль я, выйду ль я, да по**O**йду ль я, выйду ль я да...
6. То же самое.
7. Заключительная фраза: «Веники, веники, в**E**ники!»
8. То же самое.
9. Ты пост**O**й, постой, красавица моя...
10. По пра- по пр**A**здничкам, по пра- по праздни**ч**кам. По праздни**ч**кам одевай, одевай...

не отличается от хора радио и ТВ. Средние значения указанных показателей: ВПФ – 21,1% и 20,2%; частота ВПФ – 2834,5 Гц и 2778,8 Гц; квазигармоничность – 19,5 цента и 21,1 цента, соответственно (табл. 1).

Автор счел также любопытным сопоставить по этим же параметрам спектра оба хора Г. М. Сандлера с хорами А. В. Свешникова и В. Н. Минина. Результаты, представленные в табл. 2, указывают на большое сходство средних значений параметров спектров обоих хоров Сандлера, Свешникова и Минина. Точнее говоря, все четыре коллектива по среднему уровню, частоте ВПФ и по величине квазигармоничности характеризуются весьма сходными показателями: уровень ВПФ около 20%, частота ВПФ около 28 тыс. Гц, квазигармоничность около 20 центов. Средние показатели для всех четырех хоров приведены для удобства сравнения снизу табл. 2. Во всех случаях сравнения статистический показатель достоверности различий МУ оказался значительно больше 0,05, что свидетельствует об отсутствии различий.

Следует отметить, что уровень высокой певческой форманты в хорах Сандлера, Свешникова и Минина в среднем около 20%, заметно ниже среднего уровня ВПФ в голосах солистов – мастеров вокального искусства (в среднем – 20–30% в женских голосах и 30–40% в мужских; см. [4]). Причина этого заключается в том, что высокая певческая форманта при больших ее уровнях выделяет голоса каждого из певцов ввиду ее индивидуального звуковысотного расположения в спектре и нарушает слитность тембра хора. Поэтому певец хора не должен чувствовать себя солистом, а должен согласовать тембр и силу своего голоса с тембром хора и, прежде всего, снизить уровень ВПФ. Это и нашло подтверждение в наших исследованиях. При этом известный хоровой дирижер В. И. Сафонова справедливо рекомендует хористам руководствоваться вибрационными ощущениями своего процесса голосообразования [14].

Авторитетный специалист по музыкальной акустике профессор И. А. Алдошина в соавторстве с американским коллегой профессором Роем Приттсом опубликовали весьма содержательный современный учебник по музыкальной акустике, в котором приводят, в частности, любопытные данные, согласующиеся с результатами наших исследований: «...Были поставлены эксперименты, когда профессиональных певцов, хорошо владеющих техникой пения, записали при пении соло и в хоре<sup>3</sup>. Оказалось, что спектральный состав их голосов отличался. При пении соло была сильно подчеркнута высокая певческая форманта и общий уровень верхних обертонов был выше. При пении в хоре певческая форманта была ниже по уровню, при этом уровень низших обертонов был поднят. При пении соло певцы активно использовали вибрато в среднем с частотой 5–7 Гц, а при пении в хоре вибрато практически не применялось» [15, с. 461].

**3** Записать в чистом виде голос певца, поющего в хоре, возможно «методом караоке», если фонограмму хора подать певцу на головные телефоны (В. М.).

Что касается *вибрато*, то нежелательность его в хоре объясняется тем, что вибрато «размывает» основной тон хорового звучания, а следовательно, и чистоту строя, так как глубина частотной модуляции вибрато достигает у певцов от 50 центов до полутона (100 центов) и более [16]. В сольном исполнении вибрато не нарушает

Таблица 2  
СРАВНИТЕЛЬНЫЕ АКУСТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ХОРОВ  
А. В. СВЕШНИКОВА, В. Н. МИНИНА И Г. М. САНДЛЕРА

№	Произведение	Хор	Осн. тон	Уровень ВПФ, %	Частота ВПФ, Гц	Квазигармоничность, цент
1	Веники	Свешникова	re <sup>1</sup>	19,2	2646,4	14,3
2	Пойду ль я	Свешникова	la	11,8	2815,6	37,6
3	Во кузнице	Свешникова	do <sup>1</sup>	27,0	2750,0	7,0
4	В темном лесе	Минина	re	28,6	3046,4	14,1
5	В темном лесе	Минина	sol	22,8	3091,6	33,7
6	Очи черные	Минина	sol#	16,8	3121,9	18,0
<b>Хор Свешникова и хор Минина, среднее знач.</b>				<b>21,0</b>	<b>2912,0</b>	<b>20,8</b>
станд. откл.				6,36	200,23	12,12
<b>Хор радио и ТВ Сандлера, среднее значение</b>				<b>20,2</b>	<b>2778,8</b>	<b>21,1</b>
станд. откл.				1,25	140,77	6,30
<b>Хор студентов ЛГУ Сандлера, среднее значение</b>				<b>21,1</b>	<b>2834,5</b>	<b>19,5</b>
станд. откл.				5,87	132,02	5,56
Достоверность различий по МУ				p > 0,05	p > 0,05	p > 0,05

Примечание к табл. 2. – фразы хоров Свешникова (1, 2, 3) и Минина (4, 5, 6), из которых выделены гласные для анализа (обозначены жирным шрифтом):

1. Заключительная фраза: «Веники, веники, **вЕники!**»
2. Пойду ль я, выйду ль я, да п**Ойду** ль я, выйду ль я...
3. По пра- по пр**А**здничкам, по пра- по пр**А**здничкам. По пр**А**здничкам одевай, одевай...
4. Он не будет, он не станет, он забудет, перест**А**нет летати, летати!..
5. На коноплю, на коноплю, на кон**О**плю, на коноплю летати, летати...
6. Заключительная фраза: «**КА**к люблю я вас, как боюсь я вас...».

Дополнительно см. примечания к табл. 1.

высоту тона, так как физиологические свойства слуха усредняют звуко-высотные колебания вибрато и выделяют основной тон голоса певца. В хоре же, ввиду множества голосов, вибрато которых не совпадает по фазе, частоте и амплитуде, чистота интонации хора нарушается, как бы размывается в диапазоне частотной модуляции вибрато, а это, как я уже упоминал, может составить более полутона (у некоторых певцов глубина вибрато доходит до 130 центов). Таким образом, вибрато может быть причиной нарушений строя хора, а также гармоничности спектра и, соответственно, тембра.

Г. М. Сандлер<sup>4</sup> добивался от исполнителей звука без вибрато, нарушающего, как уже говорилось, чистоту строя хора: «Басы, это же октава! Это вы горло полощите. Я все ждал, когда вы выплюнете эту воду. И как вы можете ее там так долго держать?». «Чтоб чистейший звук был – как роса, как кристалл, как хрусталь, как... капля водки!..», – звучали характерные для Сандлера эмоционально-образные высказывания. Аналогично высказывался Сандлер и о роли резонаторов: «Когда звучат резонаторы, это мясо, масло, сметана, если угодно». Или: «Ближе к очкам звук! У тебя он ближе к галстуку!», – требование, направленное на активизацию носового резонатора, что созвучно староитальянской резонансной школе пения («звук должен быть в носу, но в звуке не должно быть носа»).

Сандлер подводил певцов к пониманию резонансной техники путем организации правильного певческого дыхания, а главное – пользовался ярким, эмоционально-образным языком, метафорой, т. е. известным в вокальной педагогике методом «как будто», предпочитая этот метод сухим методическим наставлениям.

Как уже указывалось, идеально гармонических музыкальных звуков и тем более – певческого голоса – не бывает. Обнаруженная в наших опытах средняя негармоничность (квазигармоничность), около 20 центов, что соответствует 1/10 тона, лежит ниже порогов слухового восприятия, т. е. практически не влияет на эстетические качества хорового звучания.

Для сравнения мы провели исследование гармоничности спектра голоса 14 известных мастеров вокального искусства (Л. Паваротти, Э. Карузо, И. Архипова, И. Богачева, И. Петров-Краузе, И. Козловский, Н. Казанцева, Л. Масленикова, И. Масленикова, Т. Милашкина, М. Кабалье, А. Нетребко, Ф. Шаляпин, Л. Сметанников [16, 17]). Средняя квазигармоничность их голосов оказалась равной 16,98 цента при стандартном отклонении 7,13 цента, что свидетельствует практически о такой же высокой (можно сказать, близкой к идеальной) гармоничности голоса мастеров вокального искусства, так же как и хоров Г. М. Сандлера, А. В. Свешникова и В. Н. Минина. Тем более что в хоре поют до ста и более певцов и согласовать их голоса не только по основному тону, но и по обертонам, т. е. добиться практически идеальной слитности голосов и гармоничности тембра – задача для хормейстера отнюдь не из легких. Сандлер решал эту музыкально-эстетическую проблему на основе резонансной техники пения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, делаем вывод, что по основным спектральным показателям – по уровню и частоте высокой певческой форманты (ВПФ), а также по квазигармоничности (чистоте строя), отражающим основные вокально-

<sup>4</sup> Из высказываний Г. М. Сандлера, собранных студентом его хора Дмитрием Лисаченко.

эстетические характеристики указанных хоров, студенческий хор Г. М. Сандлера статистически не отличается от его профессионального хора радио и ТВ, а также от известных хоров А. В. Свешникова и В. Н. Минина ( $p > 0,05$ ; см. таблицы 1 и 2).



Вполне естественно, что автором проведено пилотное, как принято называть, исследование на ограниченной выборке произведений и фрагментов звучания хоров. Возможно, что более детальные и обширные исследования могли бы дать более полную картину сходства и возможных различий между указанными хорами. Но уже в первом приближении полученные результаты объективно свидетельствуют, что Г. М. Сандлер осуществил свое намерение довести студенческий хор Ленинградского университета до профессионального уровня. Этому послужило мастерство Сандлера как дирижера и певца, владевшего искусством резонансного пения и способного обучить резонансному пению хористов.

Это же подтверждают и мнения виднейших музыкантов — Г. Свиридова, Г. Эрнесакса, К. Зандерлинга, И. Козловского, К. Орфа и многих других, дававших студенческому хору ЛГУ высокие оценки.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Козловский И. С. Письмо Г. М. Сандлеру от 26.03.1955 // Санкт-Петербургский университет. 2002. № 25 (3616). С. 4.
2. Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа: от древности до XXI века: Учеб. пособие для студентов вузов. М.: Гуманитарный центр ВЛАДОС, 2003. — 304 с.
3. Металлов В. Очерк истории православного пения в России. Репринт. 4-е изд. М., 1915. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. — 176 с.
4. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. — 592 с.
5. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Л.: Музыка, 1972. — 304 с.
6. Сандлер Г. М. Записки хормейстера // Санкт-Петербургский университет. 2002. № 25 (3616). 19 ноября. С. 7–8.
7. Daugherty J. F., Manternach J. N., Brunkan M. C. Acoustic and perceptual measures of SATB choir performances on two types of portable choral riser units in three singer-spacing conditions // International journal of music education. 2013. Т. 31. Vol. 3. P. 359–375. doi: 10.1177/02557614111434499
8. Kitch J. A., Oates J., Greenwood K. Performance effects on the voices of 10 choral tenors: Acoustic and perceptual findings // Journal of voice. 1996. Т. 10. Vol. 3. P. 217–227. doi: 10.1016/S0892–1997 (96) 80002–6.

#### REFERENCES

1. Kozlovskij I. S. *Pis'mo G. M. Sandleru ot 26.03.1955* [Letter To G. M. Sandler of March 26, 1955]. *Sankt-Peterburgskij universitet* [Saint-Petersburg University]. 2002, no. 25 (3616), p. 4.
2. Nikol'skaya-Beregovskaya K. F. *Russkaya vokal'no-horovaya shkola: ot drevnosti do XXI veka* [Russian vocal and choral school: from ancient times to the XXI century: Studies Handbook for University students]. Moscow: Gumanitarnyj centr VLADOS, 2003. 304 p.
3. Metallov V. *Ochek istorii pravoslavnogo peniya v Rossii* [Essay on the history of Orthodox singing in Russia]. (Reprint publ.). Moscow, 1915. *Sergiev Posad: Svyato-Troickaya Sergieva Lavra* [Holy Trinity Sergiev Lavra Publ.], 1995. 176 p.
4. Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoj teorii i tehniki* [Art of resonance singing. Basis of resonance theory and technique]. Moscow, 2008.
5. Lauri-Volpi G. *Vokal'nye paralleli* [Vocal Parallels]. Leningrad: Muzika, 1972. 304 p.
6. Sandler G. M. *Zapiski hormejestera* [Chorus master's notes]. *Sankt-Peterburgskij Universitet* [Saint-Petersburg University]. 2002, no. 25 (3616), pp. 7–8.
7. Daugherty J. F., Manternach J. N., Brunkan M. C. Acoustic and perceptual measures of SATB choir performances on two types of portable choral riser units in three singer-spacing conditions. In: *International journal of music education*. 2013, no. 31 (3), pp. 359–375. DOI: 10.1177/02557614111434499.

9. Morris R. J., Mustafa A. J., McCrea T. R. et al. Acoustic analysis of the interaction of choral arrangements, musical selection, and microphone location // *Journal of voice*. 2007. T. 21. Vol. 5. P. 568–575. DOI: 10.1016/j.jvoice.2006.04.006.
10. Reid K. L. P., Davis P., Oates J. et al. The acoustic characteristics of professional opera singers performing in chorus versus solo mode // *Journal of voice*. 2007. T. 21. Vol. 1. P. 35–45. DOI: 10.1016/j.jvoice.2005.08.010.
11. Морозов В. П. Новые доказательства резонансного происхождения высокой певческой форманты // Вопросы вокального образования: Метод. рекомендации Совета по вокальному искусству при МК РФ для преподавателей вузов и средних спец. учебных заведений. М.: «Академия музыки им. Гнесиных», 2005. С. 8–14.
12. Морозов В. П., Кузнецов Ю. М. Феномен квазигармоничности обертонов и тембр певческого голоса // *Художественный тип человека. Комплексные исследования*. М.: МГК., 1994. С. 164–169.
13. Сорокин В. Н. Синтез речи. М.: Наука, 1992. – 392 с.
14. Сафонова В. И. Акустические и психофизиологические закономерности хорового пения и их влияние на вокально-хоровую работу // *Вестник кафедры ЮНЕСКО. Музыкальное искусство и образование*. 2015. № 1 (9). С. 100–110.
15. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор, 2006.
16. Морозов В. П., Морозов П. В. Вибрато голоса мастеров вокального искусства. Компьютерные исследования // *Вопросы вокального образования: Метод. рекомендации Совета по вокальному искусству при МК РФ для преподавателей вузов и средних спец. учебных заведений / Ред.-сост. М. С. Агин. М.; СПб.: «Академия музыки им. Гнесиных», 2007. С. 33–46.*
17. Морозов В. П. Голоса известных актеров и певцов: сравнительные экспериментальные исследования // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. № 3. 2018. С. 111–130.
8. Kitch, J. A., Oates J., Greenwood K. Performance effects on the voices of 10 choral tenors: Acoustic and perceptual findings. In: *Journal of voice*. 1996, no. 10 (3), no. 217–227. DOI: 10.1016/S0892–1997 (96) 80002–6.
9. Morris R. J., Mustafa A. J., McCrea T. R. et al. Acoustic analysis of the interaction of choral arrangements, musical selection, and microphone location. In: *Journal of voice*. 2007, no. 21 (5), pp. 568–575. DOI: 10.1016/j.jvoice.2006.04.006.
10. Reid K. L. P., Davis P., Oates J. et al. The acoustic characteristics of professional opera singers performing in chorus versus solo mode // *Journal of voice*. 2007, no. 21 (1), pp. 35–45. DOI: 10.1016/j.jvoice.2005.08.010
11. Morozov V. P. *Novy'e dokazatel'stva rezonansnogo proishozhdeniya vy'sokoj pevcheskoj-formanty* [New evidence of resonant origin of high singing formant]. In: *Voprosy vokalnogo obrazovaniya* [Vocal education issues]. Moscow, 2005, pp. 8–14.
12. Morozov V. P., Kouznetsov Y. M. *Fenomen kvazigarmonichnosti obertonov i tembr pevcheskogo golosa* [The phenomenon of quasi-harmony of overtones and the singing voice' timbre]. In: *Hudozhestvennyy tip cheloveka. Kompleksnye issledovaniya* [Artistic type of person. Complex research]. Moscow: Moscow Gov. Conservatory Publ., 1994, pp. 164–169.
13. Sorokin V. N. *Sintezrechi* [Speech synthesis]. Moscow: Nauka, 1992. 392 p.
14. Safonova V. I. *Akusticheskie i psihofizicheskie zakonomernosti horovogo peniya i ih vliyaniye na vokal'no-horovuyu rabotu*. In: *Vestnik kafedry YuNESKO. Muzykal'noye iskusstvo i obrazovanie* [Unesco Chair Bulletin. Music art and education]. 2015, no. 1 (9), pp. 100–110.
15. Aldoshina I., Pritts R. *Muzykal'naya akustika* [Musical acoustics]. Saint Petersburg: Kompozitor Publ., 2006.
16. Morozov V. P., Morozov P. V. *Vibrato golosa masterov vokal'nogo iskusstva. Komp'yuternyye issledovaniya* [The voice vibrato of vocal art masters'. Computer study]. In: *Voprosy vokalnogo obrazovaniya* [Vocal education issues]. Saint Petersburg, 2007, pp. 33–46.
17. Morozov V. P. *Golosa izvestnykh akterov i pevtsov: sravnitel'nyie eksperimental'nyie issledovaniya* [Voices of famous actors and singers: comparative experimental studies]. In: *Teatr.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Морозов Владимир Петрович – доктор биологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института психологии РАН.

E-mail: [mail@vmorozov.ru](mailto:mail@vmorozov.ru)

ORCID: 0000-0002-1041-9089

Морозов В. П. Объективные показатели эстетических свойств хорового пения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 148 – 163.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-148-163

*Zhivopis. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music]. 2018, no. 3, pp. 111 – 130.

#### ABOUT THE AUTHOR

Vladimir Morozov – Sc.D. (biology), Proff., chief scientist, Institute of Psychology, Russian Academy of Sciences.

E-mail: [mail@vmorozov.ru](mailto:mail@vmorozov.ru)

ORCID: 0000-0002-1041-9089

Morozov V. P. Objective measures of aesthetic properties of choral singing. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 3, pp. 148 – 163.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-148-163

**Е. В. ДВИЗОВА**

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

**ELENA DVIZOVA**

*Russian Institute  
of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia*

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД К ВОСПИТАНИЮ ДИКЦИИ АКТЕРА

### АННОТАЦИЯ

Сегодня театральные вузы в большом количестве принимают студентов с речевыми нарушениями и аморфностью речи. Так, из 118 первокурсников ГИТИСа, продиагностированных в сентябре 2018 г. театральным логопедом М. С. Новиковой, студентов с нормой произношения не оказалось. На один курс приходится от 3 до 6 студентов с показателем «близко к норме» (констатировала М. С. Новикова на конференции по сценической речи, ГИТИС, 2019). Сложившаяся ситуация требует поиска новых подходов к тренировке и развитию дикции студента театральной школы, дикции как одной из профессиональных компетенций актера. Основываясь на исследованиях из области нейронаук, а также опираясь на практический опыт педагогов-предшественников, предлагаем новый подход к развитию дикции студента театральной школы – дикционный тренинг в сочетании с рассогласованными жестами. В статье доказывается эффективность применения разнотипных, рассогласованных пальцевых движений в дикционном тренинге на занятиях по сценической речи. Результативность использования выражается в эффекте самокоррекции, самокомпенсации речевых недостатков актера. Разработанный дикционный комплекс прошел апробацию

## INTERDISCIPLINARY APPROACH TO THE ACTOR'S DICTION EDUCATION

### ABSTRACT

Nowadays theater performances in large numbers accept students with speech deficiencies and amorphous speech. So among 118 first-year students of GITIS, that were diagnosed in September 2018 by theatrical speech therapist M. S. Novikova, there were no students with a pronunciation standard. In one group of students there are about 3 to 6 students with a rate “close to normal” (as stated by M. S. Novikova at the stage speech conference, GITIS, 2019). The current situation requires new approaches to the teaching and diction developing among the theater school's students. As diction is one of actors' professional skill. Basing on researches in the field of neuroscience and also on the practical approach of the elder teachers, we offer a new approach to advancing the diction of the theater schools' students – diction training in combination with unbalanced gestures. The article proves the effectiveness of using heterogeneous, mismatched finger movements in the diction training at the stage speech lessons. The effectiveness of its usage is expressed in the effect of self-correction, self-compensation of actor's speech defects. The developed diction complex was tested at a scientific and practical conference, which was held at “The Centre of Pathology of Speech

на научно-практической конференции, которая состоялась на базе «Центра патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения города Москвы» 22 мая 2019 г. В апробации приняли участие студенты эстрадного факультета театральной школы (ГИТИС, мастерская В. Н. Панкова, набор 2016–2020 гг.) и специалисты Центра. Ранее в литературе по сценической речи данный подход не описывался.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** звук, речь, дикция, звуковые сочетания, скороговорка, мелкая моторика, жест, движение пальцев.

and Neuro – rehabilitation of the Moscow Department of Healthcare” on the 22nd of May, 2019. The approbation was taken on the students from the variety theatre department of the GITIS (workshop of V. N. Pankov, students of 2016–2020) and specialists from the Center. This approach has not yet been described in the literature on the stage speech topic.

**KEYWORDS:** sound, speech, diction, sound combinations, tongue twister, fine motor skills, gesture, fingers' movements.

При благоприятных условиях кисть пианиста отличается суперэластичностью, ее суставы – гипермобильностью, пальцы – гибкостью и паукообразной длиной. При неблагоприятных условиях возникает иной результат: «задеревеневшие пальцы двигались по клавишам неохотно, звучание было раздражающе странным» [1, с. 192–193].

Иллюстрация потребовалась для того, чтобы сопоставить *техническую* зависимость качества инструментального звука, извлекаемого виртуозными пальцами пианиста, с качеством речевого звука актера, извлекаемого благодаря его уникальному артикуляционному аппарату.

Автор предлагает актеру в работе над дикцией использовать пальцы и кисти рук, опираясь на закон нейрофизиологии/нейропсихологии, который гласит: кисть руки является вторым артикуляционным аппаратом [2, с. 155]. Нейрофизиологи доказали, что смежность артикуляционной и мелкомоторной зон (1/3 часть двигательной зоны занимает проекция кисти) в головном мозге обуславливает их взаимостимуляцию. Вступая в работу, зоны начинают не просто взаимодействовать, а максимально влиять друг на друга. «Когда вы подключаете руки, то корковый центр, который отвечает за движение кисти руки, начинает влиять на центр, который отвечает за говорение, – вы его активизируете. Получается синергирующий эффект»<sup>1</sup>, – говорит в интервью с автором данной статьи О. В. Серебровская, заместитель главного врача по психолого-логопедической работе ГБУЗ «Центр патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения г. Москвы».

Еще в эпоху Античности речь, сопровождаемая жестами, движением, считалась более выразительной, эмоциональной, ритмично активной. Цицерон не раз приводил в пример актера Росция, любой жест которого был продуман так, что высвечивал всю глубину произносимой речи. «Произнесение» Цицерон определял как речь, состоящую из «голоса и движений». Квинтилиан подробно излагал, какое значение для оратора и актера имеет тело, в том числе жесты рук. Все тело должно приспосабливаться к действию и звучанию речи.

<sup>1</sup> Запись личной беседы Е. В. Двизовой с заместителем главного врача по психолого-логопедической работе ГБУЗ «Центр патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения города Москвы О. В. Серебровской от 09.12.2017.

Символично, что и сам звук ранее Демокрит и стоики (теория атомизма) рассматривали как тело. Звук не просто тело, а тело, которое направлено мыслью [3, с. 264], – уточнял философ-стоик Диоген Вавилонский.

Актеры и режиссеры русского театра также осмысливали работу над выразительностью речи через взаимодействие с движением. В этом им помогали открытия в области естественных наук.

А. Н. Островский понимал, что обучение драматических актеров должно быть подпитано наукой. Путь развития будущих актеров он находил, в том числе, в статьях физиолога И. М. Сеченова. *Сопоставление* Сеченовым психических явлений у человека «с нервными процессами его собственного тела» [4, с. 145], очевидно, было близко А. Н. Островскому. В небольшой статье под названием «Об актерах по Сеченову» (1886) А. Н. Островский кратко констатировал: «У актера жест составляет все» [5, с. 526]. В целом сценическую игру он представлял как «последовательный ряд рефлексов» [5, с. 526].

Позднее К. С. Станиславский, проявляя интерес к теории высшей нервной деятельности физиолога И. П. Павлова, скажет о возможной применимости его учения к сценическому искусству. И даже готов будет передать физиологу свою рукопись для ознакомления [6, с. 595]. Только смерть Павлова помешает диалогу двух выдающихся личностей. Станиславский считал, что речь и жест должны быть внутренне содержательными, одновременно пластичными («Руки должны говорить так же, как и язык» [7, с. 448]), мысль и тело – «гармонично движущимися» [8, с. 124], только тогда они приведут актера к подлинному созданию образа. Режиссер предлагал учиться пластике кистей рук и пальцев у известной танцовщицы Айседоры Дункан.

Как театр присматривается к науке, так и наука присматривается к театру. Изучая анатомию и психологию человека, физиологию его головного мозга, В. М. Бехтерев писал, что от *согласованности* между гармонией звуков и жестов актера зависит качество его энергообмена со зрителем. Актер («индивид» – по Бехтереву) «сам есть скопление энергии» [9, с. 350–351], его слово и жест – это действие. Энергия жеста артикулирует смысл слова, и наоборот, смысл слова артикулирует жест.

О выразительном единстве речи и движения на сцене заботились С. М. Волконский, Е. Б. Вахтангов, Вс. Э. Мейерхольд, С. М. Михоэлс, А. Я. Таиров, М. А. Чехов и др.

Волконский писал, что искусство актера заключается в таких элементах, как слово и движение. Что касается искусства жестов, у него был свой, особый взгляд на их *параллелизм*, от которого руки «вянут» и «немеют». Педагог предлагал с помощью упражнений заняться воспитанием руки актера на принципе *противопоставления*. Он писал, что ее «выразительность находится в прямой зависимости от степени противопоставления между большим пальцем и остальными пальцами» [10, с. 197]. Актер должен не сглаживать, а развивать выразительно-образные средства. Вахтангов призывал искать соответствию слова и жеста внутреннее обоснование. «Никакой истеричности и неврастении... Чеканная дикция. Огонь и кровь в жесте, в интонациях, в словах...» [11, с. 275], – так представлял он работу над спектаклем «Принцесса Турандот». Таиров называл это «органичным совмещением», мечтая о слаженности свободы в слове с телом актера, которое «должно отзываться на малейший нажим его творческих пальцев» [12, с. 128]. Чехов предлагал актеру поиск

индивидуального психологического жеста, ведущего к выразительности речи, и сам постоянно совершенствовал целостность звука и жеста. Именно пальцам придавал особое значение С. М. Михоэлс, размышляя о них как об особом выразительном средстве: «Когда мозг посылает импульс, он посылает его в кончики пальцев, и тогда вся рука живет в жесте – и локоть и плечо... Граница мысли – кончики пальцев, их подушечки, живущие и рождающиеся в движении одновременно с мыслью» [13, с. 128]. По Михоэлсу, точный жест приковывает глаз, добавим – благозвучная речь гипнотизирует ухо. Это две «крайние» выразительные области, которые дают возможность воспринимать. Согласованность этих областей есть та невидимая нить, которая может стать видимой, являясь целью тренировки. За экспериментальный поиск и тренировку в области движения, мысли и слова ратовал Вс. Э. Мейерхольт. Он писал, что работа эта требует напряженного труда, «она по силам только специальному театру, который должен рассматриваться как учреждение научно-исследовательское, в котором есть действительная лаборатория, в котором есть действительная обстановка, дающая возможность это делать» [14, с. 240].

Кафедры сценической речи театральных вузов России сегодня рассматриваются как исследовательские, лабораторные, экспериментальные, дающие театральной педагогике новые импульсы в области междисциплинарных поисков для развития, тренировки, совершенствования речевой техники актера.

Профессор, педагог кафедры сценической речи ГИТИСа И. Ю. Промптова, ведя разговор о плотности расписания в театральном вузе, отмечает, что педагог по речи должен приспособиться к новым условиям сжатого времени, найти какие-то новые педагогические приемы. «В педагогике выживут те, кто способен встроиться в новый ритм. Нужно менять методику, подходы»<sup>2</sup>. Ю. А. Васильев, профессор, педагог кафедры сценической речи РГИСИ, часто поддерживающий молодых педагогов в экспериментальных поисках, в эпилоге книги «Дикция. Актуальное» пишет: «Практика – зона, требующая каждодневных рисков. Но кто пойдет на такое, когда все давно открыто и уяснено, все под рукой. На какие риски идти в традиционном? Там оно не предвидится» [15, с. 297–298], методика дикционной подготовки актера требует обновления.

В практике сценической речи есть успешные примеры использования движений кистей рук. А. Н. Петрова, профессор кафедры сценической речи Школы-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ имени А. П. Чехова создала серию упражнений – «звучно-жестовые движения». Это помогающие жесты, способствующие наглядному представлению процесса артикуляционного уклада [16, с. 88–94]. Жестами проверяется точность и озвученность позиций гласных и согласных звуков. Например, во время произнесения звуков «с-сь», «з-зь» необходимо представить, что между пальцев вьется нить и выполнить это действие пальцами. «Метод должен быть творческий, результат – технический»<sup>3</sup>, – считает А. Н. Петрова.

На кафедре сценической речи РГИСИ (бывший ЛГИТМиК, СПбГАТИ) в 1980–1990 гг. по звукоряду гласных (у-о-а-э-и-ы) педагог В. Н. Галендеев стал нагружать звуковые сочетания согласными. Например:

2 Запись личной беседы Е. Д. Двизовой с профессором ГИТИСа И. Ю. Промптовой от 27.01.2015.

3 Запись личной беседы Е. В. Двизовой с профессором Школы-студии МХАТ А. Н. Петровой от 24.10.2017.

«фслинфслирт-взлинвзлирт, фслэнфслэрт-взлэнвзлэрт, фсланфсларт-взланвзларт, фслонфслорт-взлонвзлорт, фслунфслурт-взлунвзлурт, фслынфслырт-взлынвзлырт». Во время выполнения упражнения студенты имеют право свободно и пластично «дирижировать» свою речь руками по *принципу жесторегулирования*. Данное упражнение включает в себя множество задач предмета «Сценическая речь», но, в целом, резюмирует педагог: «Во время разминки мы занимаемся развитием нейропластичности, только этим»<sup>4</sup>.

В известном тренинге профессора РГИСИ Ю. А. Васильева «Ритмы и вариации», в драматургию которого легла, по определению автора, триада «ощущение → движение → звучание» [17, с. 11], главным действующим объектом является теннисный мяч. Но кисть руки, которая задает физический импульс всему телу, играет важную роль в психофизическом воспитании актерских качеств. В условиях художественно-эстетических задач участники тренинга растирают кисть и совершают ею вращательные движения, кисть подбивает мяч то тыльной, то ладонной стороной. Активно включены в процесс и пальцы, распределяясь равномерно на поверхности мяча, они упруго удерживают его, выталкивают и схватывают, подкручивают и подбрасывают, таким образом, выполняют точную *содружественную* работу.

В речедвигательных подходах – к воспитанию дикции актера – А. Н. Петровой (воплощение звука в жесте), В. Н. Галендеева (принцип жесторегулирования), Ю. А. Васильева (содружественная работа кисти и мяча) заложен принцип *согласованности* жеста и речи. В предлагаемый автором подход заложен принцип *рассогласованности* движений пальцев правой и левой руки и речи.

Целесообразность данного подхода обусловлена резко изменившейся дикционной картиной студентов театральной школы. Нейропсихологи объясняют причину этого явления. В 90-х годах XX в. они столкнулись со снижением действенности традиционной системы нейропсихологической коррекции в детском возрасте, что заставило их предпринять новую попытку в изучении мозга современного ребенка. Специалисты пришли к выводу, что поколение детей 1984 – 1986 года рождения настиг «дисгенетический синдром» («искажения» в психических процессах: речь, движение, восприятие, память, саморегуляция и т. д.). Несложно подсчитать, что сегодняшние дети – это дети детей, родившихся в 1984 – 86 годах, и они имеют дисгенетический синдром во втором поколении. Прогноз нейропсихологов неутешительный, с каждым поколением ситуация будет ухудшаться, а значит, проблемы в отношении дикции будут нарастать и в театральной школе.

Профессор нейропсихологии А. В. Семенович предложила алгоритм работы в сложившейся ситуации генетического сбоя – механизм нейропсихологической коррекции в детском возрасте, получивший название «Метод замещающего онтогенеза» (МЗО). «Почему мой метод называется “методом замещающего онтогенеза”? – разъясняет в личной беседе А. В. Семенович. –

Мы замещаем непройденные “кусочки” развития; заставляем мозг вспомнить, как он должен был бы работать, если бы не произошел тот или иной сбой. Суть заключается в том, что любая текущая “вредность” все равно слабее, чем генетически заложенный материал. И любого можно дотянуть до его максимального генетически

4 Запись личной беседы Е. В. Двизовой с профессором РГИСИ В. Н. Галендеевым от 06.01.2017.



заложенного задела. Именно личного, “потолок” у всех разный»<sup>5</sup>. МЗО *раскрывает максимальный запас генетически заложенных индивидуальных возможностей человека, он применим и показан как детям, так и взрослым людям* в качестве профилактики и совершенствования работы всех высших психических процессов, ведь «**законы развития мозга едины** для нормы, субнормы и патологии» [18, с. 28]. Эта универсальность дает нам право интегрировать нейронаработки А. В. Семенович, соединяя их с традиционным подходом к воспитанию дикции актера в театральной школе. Семенович считает, что тот, кто заинтересован нейропсихологической технологией, «при необходимости сможет не только ассимилировать накопленный <...> опыт, но и развивать его, используя разработанный алгоритм» [19, с. 10]. Целесообразность применения данной технологии при работе над дикцией в театральной школе обусловлена и исследованиями конца прошлого века о пластичности мозга. Эти исследования показали, что потенциал нейропластичности (создание новых нейронных связей) особенно высок у детей и творческих людей. Следовательно, применение нейропсихологической технологии оправданно использовать в сфере искусства.

Автором взят на вооружение лейтмотив сценария нейротехнологии МЗО – психомоторные взаимодействия (координации), и особое внимание уделено сложнокоординированной работе пальцев рук. Регулярная работа с разнотипными пальцевыми движениями благодаря активизации слабых нервных процессов в головном мозге способствует *самокоррекции* или *самокомпенсации* речевых недостатков. Последнее представляет особый интерес для педагогики сценической речи, которая не имеет возможности заниматься медико-педагогической коррекцией звукопроизношения.

Опираясь на практический опыт педагогов-предшественников и полученные результаты исследований из области нейропсихологии, автором разработан *дикционный комплекс упражнений с рассогласованными жестами*<sup>6</sup>, основанный на ином принципе работы, – на принципе синхронизации речи с *рассогласованными* движениями пальцев.

В течение шести месяцев (2018–2019 учебный год) группа студентов эстрадного факультета ГИТИСа (мастерская В. Н. Панкова и мастерская В. Б. Гаркалина) занималась дикцией по разработанному подходу. Результат в сжатой форме отражен в табл. 1. При анализе таблицы необходимо учитывать, что требования сценической речи гораздо выше, чем требования медицинской логопедии. «Потому что в логопедии есть понятие *бытовая норма*, а в сценической речи требуется *норма профессиональная*, – а это есть стремление к правильному, идеальному, классическому звуку»<sup>7</sup>, – комментирует театральный логопед Е. Г. Игнатова.

В результатах, достигнутых каждым студентом, свою роль сыграли фонематический слух, а также трудолюбие и дисциплина. Для объективности картины автором

5 *Запись личной беседы Е. В. Двизовой с профессором нейропсихологии А. В. Семенович от 07.07.2019.*

6 *Разработанные упражнения прошли апробацию на научно-практической конференции, которая состоялась на базе «Центра патологии речи и нейрореабилитации Департамента здравоохранения города Москвы» 22 мая 2019 г. В апробации приняли участие студенты эстрадного факультета театральной школы (ГИТИС, мастерская В. Н. Панкова, набор 2016–2020 гг.) и специалисты Центра.*

7 *Запись личной беседы Е. В. Двизовой с Е. Г. Игнатовой, театральным логопедом Школы-студии МХАТ, театральной школы О. П. Табакова, Высшей школы сценических искусств К. А. Райкина.*

Таблица 1

РЕЗУЛЬТАТ ЗАНЯТИЙ ДИКЦИЕЙ В СОЧЕТАНИИ  
С РАССОГЛАСОВАННЫМИ ДВИЖЕНИЯМИ ПАЛЬЦЕВ

Ф. И.	Фонематический слух		Проблемные звуки		Работоспособность
	проба	результат	проба	результат	
А. А.	10 из 10	10 из 10	с, с', з, з', ц, ш, ж, в, в', ф, ф', р'. Смягченные ш, ж. Смазаны щелевые	Проблемные звуки ушли. Звук р' не автоматизировал	Высоко развитая мелкая моторика способствовала процессу развития речевой моторики. Освоил 16 дикционных историй (д. и.)
А. Д.	10 из 10	10 из 10	ф, ф', в, в', с, з, ц, ж, ш, щ, р'. Смягченные ш, ж	Справилась со всеми дефектами. В бытовой речи иногда смягчает звук [ж]	Трудолюбивая. Освоила 16 д. и.
Б. М.	10 из 10	10 из 10	ш, щ.	«Больные» звуки ушли, но при отсутствии тренировок имеют тенденцию снова возвращаться	Работал не стабильно. Освоил 14 д. и.
Г. А.	1 из 10	6 из 10	с, с', з, з', ц, ш, щ, ж, ч, в, в', ф, ф'.	Общее впечатление от произношения проблемных звуков во многом улучшилось, но до профессиональной речи актера все же не дотягивает	Повышенная тревожность. Освоил 10 д. и.
И. Л.	1 из 10	10 из 10	в, ф (в начале слова)	Успешно справилась со всеми проблемами	Стала лидером в группе. Освоила 18 д. и.
Г. Я.	10 из 10	10 из 10	р'	Звук р' автоматизировал	Пропускал занятия. Освоил 14 д. и.

Ф. И.	Фонематический слух		Проблемные звуки		Работоспособность
	проба	результат	проба	результат	
К. Ф.	10 из 10	10 из 10	с, с', ф, ф', в, в'	Ушли проблемы со свистящими. Частично осталась проблема со смычными в начале слова	Работала не стабильно. Освоила 11 д. и.
Л. А.	7 из 10	10 из 10	с, с', ц.	Проблема со свистящими ушла частично. В тренировочном длинном, быстром, загруженном речевом потоке не может справиться	Работал, но не в полную силу. Освоил 14 д. и.
М. И.	10 из 10	10 из 10	с, с', з, з', ц.	«Больные» звуки ушли	Работа давалась легко. Освоил 16 д. и.
М. И.	10 из 10	10 из 10	ф, ф', в, в', ж	Все звуки стали сценичными. Появился вкус к яркости звучания	Работала стабильно и с азартом. Освоила 16 д. и.
Н. И.	9 из 10	10 из 10	ф, ф', в, в', л, р, р'. Глокает звуки из-за супербыстрого темпа речи	Справилась со всеми дефектами. Ушел скороговорочный темп речи на сцене	Полюбила справляться с трудностями. Освоила 16 д. и.
Н. С.	9 из 10	10 из 10	с, с', щ. Брекетты. На звуке [л] язык проскакивает между зубами	«Больные» звуки ушли. В длинном, быстром, загруженном потоке может проскакивать язык между зубами на звуке [л]	Стал лидером группы. Освоил 17 д. и.

Ф. И.	Фонематический слух		Проблемные звуки		Работоспособность
	проба	результат	проба	результат	
П. О.	10 из 10	10 из 10	ф, ф', в, в', с, з. Плохо разборчива речь в быстром темпе	Справилась со всеми дефектами. Речь в быстром темпе стала внятной	Трудилась и проделала очень большую работу. Освоила 16 д. и.
У. Г.	6 из 10	8 из 10	с, с', ц, ш, щ, ж, ч, к', г'.	Ушли проблемы с шипящими и смычными	Старательный, но работал не стабильно. Освоил 10 д. и.

включены разделы «фонематический слух», «работоспособность» и краткие комментарии Е. В. Двизовой.

Имея представление о протекании в мозге физиологических процессов, можно совершенно иначе взглянуть на тренировочный процесс развития дикции студентов театральной школы.

## Артикуляционная гимнастика в сочетании с мелкой моторикой

Студентам предлагается гимнастика, в которой артикуляционные и пальцевые движения выполняются *одновременно* во всех упражнениях. Чтобы подготовить студента к рассогласованным движениям, выполняем на начальном этапе движения однотипные, постепенно внедряя разнотипные.

Речевой наговор педагога не имеет прямых инструкций: «быстрее, выше, сильнее», а носит художественный характер, пробуждая воображение студента, способствует расслаблению мышц, не участвующих в процессе работы (табл. 2).

Таблица 2

### УПРАЖНЕНИЯ АРТИКУЛЯЦИОННОЙ ГИМНАСТИКИ В СОЧЕТАНИИ С МЕЛКОЙ МОТОРИКОЙ

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения	Педагогический наговор
1	Язык (ветерок), вращается по кругу между губами и зубами	Растираем ладони (тело ветерка) до ощущения тепла (рис. 1)	Утро. Солнце поднимает свои теплые бока из океана. Над безбрежным миром разливается свет. Легкий ветерок совершает круговую утреннюю пробежку, увлекшись, набирает силу, быстрее, еще быстрее. Его тело становится все горячее и горячее. Быстрее ветерок – горячее его тело, быстрее и горячее... Ветерок сбавляет скорость...

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения	Педагогический наговор
2	Сомкнутые и расслабленные губы (трава) вибрируют за счет выдыхаемого воздуха	Трясем кистями рук (трава) (рис. 2)	Прибрежная трава выдыхает волнение и дрожь, стяхивая соленые капли воды
3	Губы (стрелки часов) собираем в «хоботок» и крутим ими по кругу вправо	Руки (противодействие) вытянуты вперед, ладони совершают вращательные движения влево (рис. 3)	День. Время ощущает свою силу, подгоняет секунды на циферблате жизни, чувствуя наше противодействие его бегу
	Меняем направление движений губ и ладоней на противоположное		Бег и противодействие, бег и противодействие
4	Кончиком языка (птица) попеременно стремимся коснуться носа, подбородка, правого, левого уха	Ритмично и поочередно прикасаемся подушечкой большого пальца к остальным подушечкам пальцев (листья), но при этом одна кисть начинает движение от мизинца, а другая – от указательного пальца (рис. 4)	Птицы повеселели, в стремительном полете меряют пространство: вверх – вниз, влево – вправо, листья деревьев аплодируют их полету
	По принципу непрерывности музыкальной гаммы происходит касание пальцев		Полет и аплодисменты, полет и аплодисменты
5	Язык (тело) высунут и спокойно лежит на нижней губе	Ладони (тело) открыты небу (рис. 5)	Прибрежный горячий песок греет наши тела, мы вбираем энергию солнца. Заряжаемся ею
6	Языком последовательно выполняем пять разных позиций: грибок, чашечка, трубочка, мостик, поворот языка на бок (песочные куличики)	Делаем самомассаж пальцев (дети) (рис. 6)	На пляже играют дети, делая песочные куличики: грибок для Даши, чашечка для Инны, трубочка для Яна, мостик для Иры, перильца для Иларии

	Артикуляционные движения	Пальцевые движения	Педагогический наговор
	Синхронизируем массаж одного пальца с удержанием одной позиции языка. Прodelьваем все то же самое с другой рукой		Отсутствует
7	Снова сомкнутые и расслабленные губы вибрируют за счет выдыхаемого воздуха	Снова трясем кистями рук (рис. 7)	Волна накрыла все песчаные постройки и намочила руки и лица детей; они стряхивают веселые капли с рук, с губ
8	Медленно опускаем нижнюю челюсть вниз	Массируем уши от верхней части к мочке и проглаживаем нижнюю открытую челюсть (рис. 8)	Дети тщательно очищают уши от песка. Все в порядке
9	Стараясь вызвать энергетический зевок	Потягиваемся (рис. 9)	Чайка, расправляя крылья, взмывает ввысь, наслаждаясь ароматом воздуха, солнца, ветра и воды, она как будто бы кричит: «Мы вправе лететь, куда хотим и быть такими, какими мы хотим»
	Можно кричать мысленно или звучно издавать крик чайки		(Педагогическая метафора может меняться в зависимости от установки)



Рис. 1. Пробегка ветерка



Рис. 2. Выдох травы



Рис. 3. Противодействие времени

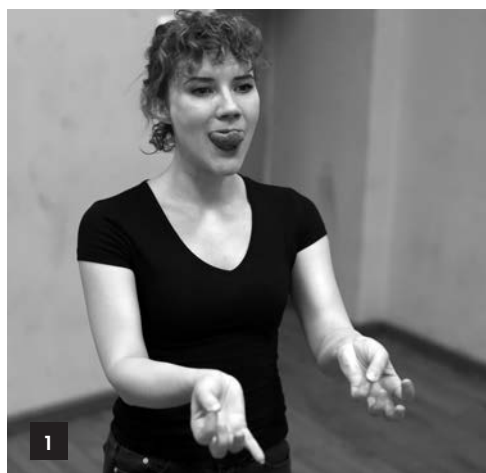


Рис. 4. Полет и аплодисменты (1 – 4)



Рис. 5. Загораем



Рис. 6. Детские куличи (1–5)

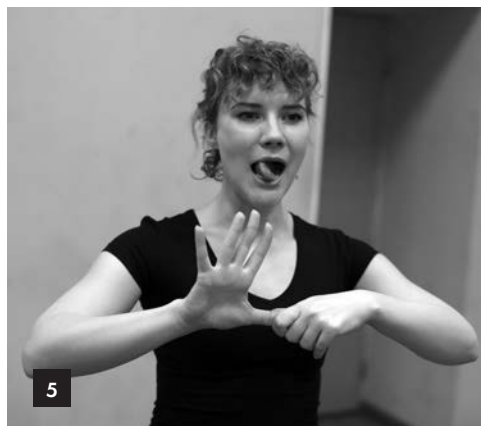
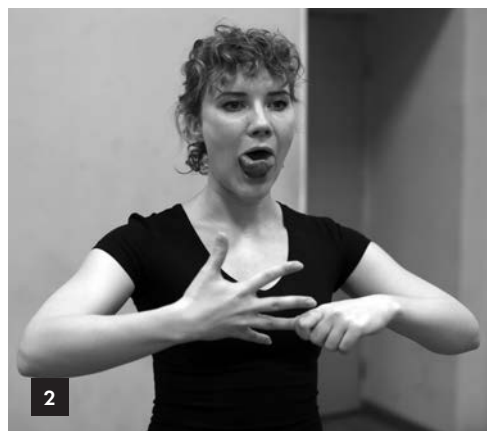






Рис. 7. Выдох травы (повторный)



Рис. 8.1. Очищаемся от песка – 1



Рис. 8.2. Очищаемся от песка – 2

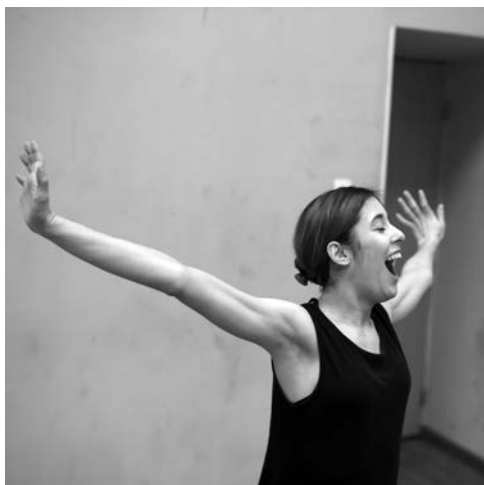


Рис. 9. Чайка

Кисти рук на этом этапе выполняют *однотипные* движения, уровень сложности еще невысок. Исключение составляет упражнение «Полет и аплодисменты», в котором движения пальцев правой и левой кисти *рассогласованные*. Пошаговое усложнение материала помогает решить проблему его освоения: 1) согласованные движения пальцев правой и левой руки; 2) рассогласованные движения одноименных пальцев правой и левой руки; 3) рассогласованные движения разноименных пальцев правой и левой руки; 4) подключение на любом из этапов разворота ладони (тыльная/внутренняя сторона) и т. д.

Составляя для разминки артикуляционный комплекс упражнений в сопровождении движений пальцев рук, необходимо следить, чтобы не было

перекоса в сторону только одного напряжения. Предельное напряжение сочетаем с максимальным расслаблением. Для увеличения КПД важно использовать сжатие, растяжку и расслабление как кисти, так и органов артикуляции, а также их изолированные движения [2, с. 184].

## ДИКЦИОННЫЙ ТРЕНИНГ НА ОСНОВЕ ЗВУКОВЫХ ЦЕПОЧЕК В СОЧЕТАНИИ С НЕЙРОРИТМИЧЕСКИМ ПАЛЬЦЕВЫМ КОМПЛЕКСОМ

Студентам предлагается одновременно с произнесением сложной звуковой цепочки воспроизводить нейроритмический комплекс пальцевых движений. Нейроритмический комплекс представляет собой сложно скоординированные, ритмично организованные *разнотипные* движения пальцев и кистей рук. Левая кисть делает одно, правая – другое. Одна пальцевая комбинация соответствует одному звену звуковой цепочки. Пальцевые фиоритуры и их сочетания могут быть самыми разнообразными, все зависит от воображения студентов и педагога. Чем больше пальцев задействовано, особенно не социально активных, тем сложнее комбинация для исполнения. Автор воспользовалась жестосимволами электронной энциклопедии эмодзи<sup>8</sup>, которые существуют на ключевых мобильных и стационарных платформах, и сочетала их по принципу *противопоставления*. Например, кулак – раскрытая ладонь, тыльная – ладонная сторона, перекрещивание – раскрытие пальцев и т. д. Для удобства пальцевые комплексы могут получить условные названия. Если упражнение выполнять в актерском кругу, то создается ощущение, что сочетание жестов является особым способом для передачи особой информации. Отнеситесь к этому, как к игре.

Жигизи-зигизи – 🖐️🖐️, жэгээ-зэгээ – 🖐️🖐️, жагаза-загаза – 🖐️🖐️, жогозо-зогозо – 🖐️🖐️, жугузу-зугузу – 🖐️🖐️, жигызы-зыгызы – 🖐️🖐️. (Нейроритмический пальцевый комплекс автором условно назван «камень – вулкан».)

Стипнити-здибниди – 🖐️🖐️, стэпнэтэ-здэбнэдэ – 🖐️🖐️, стапната-здабнада – 🖐️🖐️, стопнотэ-здобнодо – 🖐️🖐️, ступнуту-здубнуду – 🖐️🖐️, стыпныты-здыбныды – 🖐️🖐️. (Нейроритмический пальцевый комплекс получил название «позвони мне – есть вопрос».)

Чиб-чикпыр – 🖐️🖐️, чеб-чикпыр – 🖐️🖐️, чаб-чикпыр – 🖐️🖐️, чоб-чикпыр – 🖐️🖐️, чуб-чикпыр – 🖐️🖐️, чиб-чикпыр – 🖐️🖐️ («крест-указ»).

Предложенный тип нейроритмического пальцевого комплекса содержит две возможные комбинации. Уровень сложности исполнения этого упражнения по сравнению с упражнениями, предложенными в артикуляционной гимнастике, увеличился – *вместо одного рассогласования имеем два:*

- 1) звуковые комплексы (послоговые переключения);
- 2) движение левой кисти – движение правой кисти.

Пальцевая комбинация при всей серьезности ее задачи не может оставаться только на технологическом уровне. «У артиста все должно иметь ассоциативно-образную сигнализацию» [20, с. 310]. Образ, ассоциация, картинка, успевающие возникнуть при выполнении упражнения, помогают усилить психический импульс

<sup>8</sup> Эмодзи – графический язык из смайликов и идеограмм, который сегодня активно используют на мобильных и стационарных платформах.

к звуку. Характер движений кисти и пальцев рук зависит от мысли, передаваемой текстом. Пальцы как бы аккомпанируют рисунку текста, передают намерение исполнителя. Между корпусом и кистями рук необходимо удерживать расстояние примерно первой балетной позиции. Запястья закружены, плечи свободны, колени присогнуты. Нет статики, тело в легком движении, оно не теряет ощущения вертикали и будто парусник покачивается на волнах в удержании баланса. Кисть и пальцы должны быть так же выразительны, как и звуки: интенсивные, пластичные, подчеркивающие внутреннее состояние говорящего, его личное отношение к произносимому тексту. В то время как каждая рука выполняет самостоятельное движение, идет совместный ритмичный танец, в котором пальцы сплетаются в различные затейливые узоры. Упражнение будет полезным до тех пор, пока тренирующиеся чувствуют, что что-то идет не так; как только упражнение освоено, т. е. выполняется с механической легкостью, в отсутствие контроля, оно больше пользы не приносит. Осваиваем следующее упражнение.

Что дает актеру в творческом плане соединение между собой абстрактных жестов и набора звуков? Этот процесс учит актера концентрации внимания, уводит от иллюстративного мышления, заставляет фантазировать, рассматривать жесты и звукокомплексы с разных ракурсов, искать ассоциации, образы, выявлять характер. Абстрактные схемы дают возможность на одном и том же материале проверять самые разнообразные актерские намерения, тренировать порой даже противоположные по смыслу словесные действия.

Дополнительные возможности упражнения – применение диапазонов: звуковысотного, динамического, темпоритмического.

## ДИКЦИОННЫЙ ТРЕНИНГ НА ОСНОВЕ СКОРОГОВОРОК В СОЧЕТАНИИ С НЕЙРОРИТМИЧЕСКИМ ПАЛЬЦЕВЫМ КОМПЛЕКСОМ

Студентам предлагается скороговорка (определяется тренируемый звук) и пальцевый комплекс. Техническая задача – в момент встречи с тренируемым звуком выполнить нейроритмическую комбинацию. Необходимо добиваться точности, легкости и органичности выполнения этого задания. Примеры:

[Ф] *Всегда, всегда, всегда франтихины фасончики – фалды, фижмы и фетончики + нейроритмический комплекс «камень – ножницы – бумага»* (рис. 10, где а) – камень-ножницы; б) – ножницы-бумага; в) – бумага-камень).

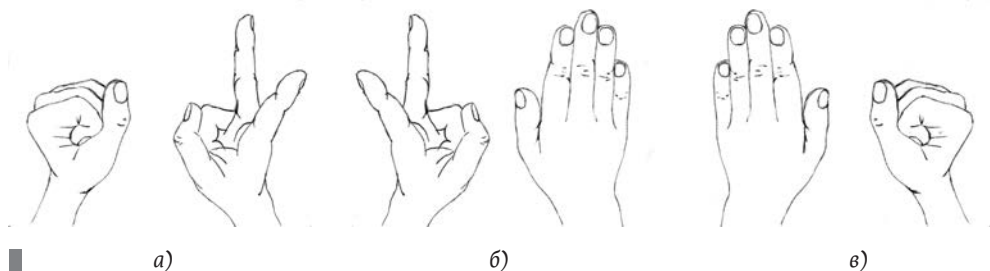


Рис. 10. Нейроритмический комплекс «Камень – ножницы – бумага»

На занятии студенты предлагали разные варианты словесного действия этой скороговорки: высмеять несуразные и безвкусные наряды Франтихи, подметить щеголеватость ее манеры одеваться, противопоставить роскошь фасонов Франтихи своим неприглядным платьям, заставить, в конце концов, раскошелиться своего супруга и др.

Предложенный нейроритмический комплекс выполняется по принципу всем известной детской игры: «Камень, ножницы, бумага». Сложность заключается в том, что комплекс имеет уже не две, а три возможные комбинации и нужно работать каноном. Если правая кисть выкидывает камень, то левая – ножницы. Со следующим звуковым пучком правая кисть как бы догоняет левую и выкидывает ножницы, левая – не дает себя догнать и уже выкидывает бумагу и т. д. В данном случае в сумме получится восемь комбинаций, так как звук «ф» встречается в этой скороговорке восемь раз. Каждый из студентов находил свой способ освоения упражнения. Так, студентка Дарья А. сообразила, как можно легче справиться с каноническим исполнением движений: «Я мысленно фотографирую позицию кисти, которая работает на опережение. Отстающая кисть лишь воспроизводит мыслеснимок». Дарья использовала возможности фотографической памяти, которая помогла ей ускорить разучивание упражнения.

Еще один пример:

[П] Поникли метели под аккомпанемент капели. Перепел с перепелкой и перепелочком запели трели. Пташка Потапа Птимбдигумова под потолком порхала-порхала, порхала-порхала и выпорхнула + нейроритмический комплекс «рондо»<sup>9</sup> (рис. 11, где а) – рондо 1–2; б) – рондо 3–1; в) – рондо 1–4; г) – рондо 5–1).

Предложенный нейроритмический комплекс имеет четыре возможные комбинации, математически связанные между собой. Особенность его исполнения заключается в том, что рефрен (выкидывание указательного пальца) остается неизменной, а эпизод моделируется. Со студентами мы условились: нейроритмический комплекс не выполняется отдельно для встречи со звуком в предлогах и договорились, что одно слово всегда будет синхронизироваться с одной пальцевой комбинацией, даже если в этом слове встречается два и более тренируемых звука. Таким образом, в этой скороговорке в сумме получится 16 пальцевых комбинаций. Данное условие способствует тренировке слухового внимания, как од-

ного из важных параметров в преодолении дикционных недостатков.

Жесты могут быть по-актерски оправданы движением капели, крыльев, души птицы или как-то иначе. В речи с позиции птахи студенты предлагали отразить заманчивую звонкость и переливчатость капели, неумное метание птицы в неволе, желанное освобождение и удаленность полета. С позиции сочувствия к Потапу Птимбдигумову либретто студентов выглядело иначе. Они прислушивались к звону капели, отказываясь верить в наступление весны, их речь отражала попытку поймать неугомонную птицу и свое положение без любимого питомца.

<sup>9</sup> Рондо – (от фр. *rondeau* – «круг», «движение по кругу») – музыкальная форма, в которой неоднократные (не менее 3) проведения главной темы (рефрена) чередуются с отличающимися друг от друга эпизодами, этот принцип использован в данном нейроритмическом комплексе.

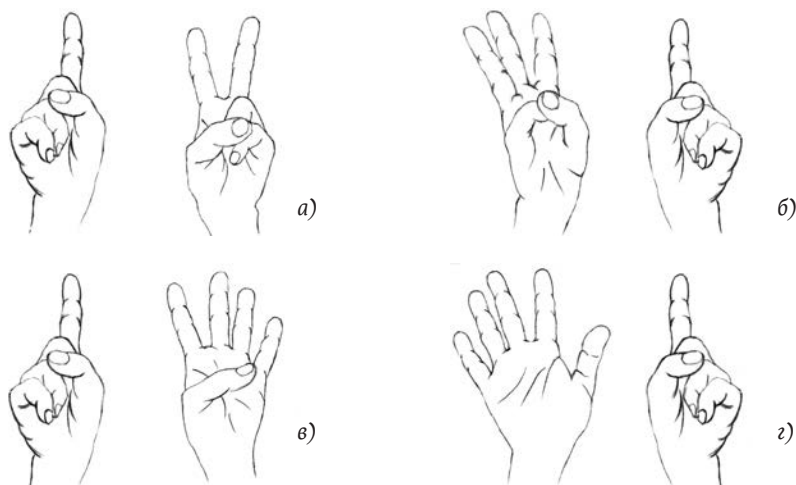


Рис. 11. Нейроритмический комплекс «рондо»

## ВАРИАЦИЯ

Автор предлагает студентам комбинировать звуковые цепочки и скороговорки по принципу схожести звуков. Приведем пример трехчастной истории. Первая часть – звуковая цепочка в сочетании с пальцевым комплексом, вторая часть – скороговорка, подобранная по принципу схожести звуков, третья – повтор звуковой цепочки из первой части. Правила игры те же для первой и второй части: при встрече с условленным звуком выполняется нейроритмический комплекс. В третьей части мелкая моторика не подключается, тем самым отменяется контроль за этим процессом; проверяем чистоту звучания и свободу тела. Творческая задача всегда помогает преодолению всех технически сложных частей.

[Б] Мфилибилибилиф-мфэбэлэбэлэф-мфабалабалаф-мфоболоболоф-мфубулубулуф-мфыбылыбылыф... Камбала болтает без умолку о бакланах и баклажанах, о бранденбургцах и бирменгемцах. Ее рот набит всякой бессмысленной мфилибилибилифью... филилибилилиф-мфэбэлэбэлэф-мфабалабалаф-мфоболоболоф-мфубулубулуф-мфыбылыбылыф + нейроритмический комплекс «птеродактиль – стрекоза» (рис. 12, где а) стрекоза-птеродактиль; б) птеродактиль-стрекоза).

Студенты в своих пробах высмеивали несуразность суждений камбалы, укоряли ее за бестолковость, уличали во вздорности умозаключений, или, напротив, присоединялись к гламурному настроению рыбы.

При работе с комплексом упражнений важное значение имеет технический безошибочный педагогический показ. Необходимо спровоцировать у студента желание преодолевать трудности. То, что современному мозгу необходимы соответственные времени нагрузки, подтверждает педагог и режиссер Л. А. Додин: «Учиться молодые люди должны на самом сложном... я думаю, что молодежь нуждается в перегрузках. В перегрузках

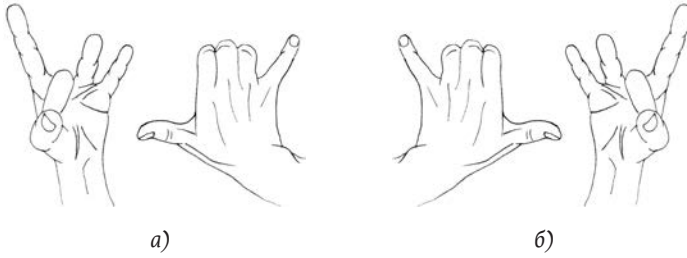


Рис. 12. Нейроритмический комплекс «птеродактиль – стрекоза»

интеллектуальных, душевных, физических... Мы будущим артистам зачастую облегчаем жизнь, а мне кажется, надо сразу задать какой-то масштаб, расстояние, которое может быть даже и невозможно перепрыгнуть, но пусть возникнет желание это совершить» [21, с. 264, 283].

Практика показывает, что творческие сложности двигают студента с фонтанной силой вперед. Тренировка дикции в сочетании с нейроритмическими пальцевыми комплексами мгновенно пробуждает весь организм, так как активизирует работу головного мозга. Использование рассогласованных движений пальцев способствует более быстрому запоминанию звуковых структур, удержанию длительной концентрации внимания. Сам факт полной разбалансировки в исполнении упражнения на начальном этапе и достижение гармонии в финале тренировки помогает студенту ощутить свою уникальность. Столкновение сразу нескольких задач отсылает его к связи с предметом «Актерское мастерство». Сложная комбинаторика пальцев помогает исполнителю вести мысль, ощутить ее непрерывность, каким бы парадоксальным это не казалось.

На взгляд автора, триединство мысли, слова и жеста не только приносит несомненную пользу дикционной выразительности, но и помогает совершенствованию актерской речи в целом. Овладев данной техникой работы, студент может самостоятельно применять ее для освоения текста роли, а именно для тех фрагментов, где встречаются трудности с потоком согласных, с пропуском звуков в начале, конце или середине слова, с вялостью и неточностью произношения. Если не забывать, что любое техническое упражнение направлено на воспитание творческой личности, и отрабатывать техническую часть в сочетании с творческими задачами, то это облегчит его исполнение, расширит и увеличит качественный эффект.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шпильман В. Пианист. Необыкновенная история выживания в 1939–1945 годах / Пер. с англ. яз. Е. Поляковой / М.: АСТ, 2019. – 320 с. (Холокост. Палачи и жертвы).
2. Кольцова М. М. Ребенок учится говорить: пальчиковый игротренинг. СПб: САГА, 2002. – 223 с.

#### REFERENCES

1. Shpil'man V. Pianist. Neobyknovennaya istoriya vyzhivaniya v 1939–1945 godab [Pianist. An extraordinary story of survival in the years 1939–1945]. Moscow: AST, 2019. P. 320.
2. Kol'tsova M. M. Ruzina M. S. Rebenok uchitsya govorit'. Pal'chikovyi igrotrening [The child learns to speak. Finger's

3. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген; ред., авт. предисл. А. Ф. Лосев, пер. М. Л. Гаспаров; Акад. наук СССР, Ин-т философии. 2-е испр. изд. М.: Мысль, 1986. – 571 с. (Философское наследие. Т. 99).
4. Сеченов И. М. Психологические этюды / [Соч.] И. М. Сеченова. СПб.: тип. Ф. С. Сущинского, 1873. – 225 с.
5. Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 10. Под общ. ред. Г. И. Владыкина [и др.]. М.: Искусство, 1978. – 720 с.
6. Психология художественного творчества: Хрестоматия / сост. К. В. Сельченюк. Минск: Харвест, 1999. – 752 с.
7. Горчаков Н. М. Работа режиссера над спектаклем / Ред. А. А. Алечиславская, худ. А. И. Щербаков / М.: Искусство, 1956. – 464 с.
8. Станиславский К. С. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. / Записаны заслуженной артисткой РСФСР К. Е. Антаровой / Общ. ред. Ю. С. Калашникова. 2-е доп. изд. М.: Всероссийское театральное общество, 1947. – 182 с.
9. Бехтерев В. М. Избранные работы по социальной психологии: сборник научных трудов; Ин-т психологии РАН. М.: Наука, 1994. – 399 с.
10. Волконский С. М. Отклики театра. Изд. 2-е. – М.: Либроком, 2012. – 202 с.
11. Херсонский Х. Н. Вахтангов / под общ. ред. В. Л. Комарова [и др.]. М.: Молодая гвардия, 1940. – 320 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 11–12).
12. Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма; [ред. П. Марков; сост. Ю. Головащенко]. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. – 600, [3] с.
13. Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи: воспоминания о Михоэлсе; ред.-сост. К. Л. Рудницкий; худ. А. Г. Тышлер. М.: Искусство, 1960. – 299 с.
14. Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 2.: 1917–1939 / Сост. А. В. Февральский, ред. Б. И. Росточкин. М.: Искусство (Библиотека поэта), 1968. – 643 с.
15. Васильев Ю. А. Дикция. Актуальное: монография. Рос. гос. ин-т сцен. искусств. game training]. Saint-Petersburg: SAGA, 2002. P. 224.
3. Diogen Laertskij. O zhizni, ucheniyah i izrecheniyah znamenityh filosofov [Diogen Laertskij. On the lives, teachings and sayings of famous philosophers]. Moscow: Mysl', 1986. P. 571.
4. Sechenov I. M. *Psibologicheskie etyudy* [Psychological studies]. Saint-Petersburg: tip. F. S. Sushchinskogo, 1873. P. 225.
5. Ostrovskij A. N. *Poln. sobr. soch. v 12 t. T. 10* [Poln. Coll. Op. in 12 vol.]. Moscow: Iskusstvo, 1978. P. 720.
6. *Psibologiya budozhbestvennogo tvorchestva: Hrestomatiya / sost. K. V. Sel'chenok* [Psychology of artistic creativity: anthology / comp. K. V. Zelichenok]. Minsk: Harvest, 1999. P. 752.
7. Gorchakov N. M. *Rabota rezhissera nad spektaklem* [The work of the Director on the performance] Moscow: Iskusstvo, 1956. P. 464.
8. Semenovich A. V. *Rechevaya kompetentnost'* [Speech competence]. Kazan': Centr social'nogo obrazovaniya, 2016. P. 132.
9. Dennison P., Dennison G. *Gimnastika mozga* [Exercising the brain]. Saint-Petersburg: Izdatel'skaya gruppa «Ves'», 2018. P. 320.
10. Volkonskiy S. M. *Otkliki teatra* [The responses of the theater]. Moscow: Librokom, 2012. P. 202.
11. Hersonskiy H. N. *Vah tangov* [Vakhtangov]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1940. P. 320.
12. Tairov A. Y. *Zapiski rezhissera. Stat'i. Besedy. Rechi. Pis'ma* [Notes of the Director. Articles. Conversations. Speeches. Letters]. Moscow: Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo, 1970. P. 600.
13. Mihoels S. M. *Stat'i, besedy, rechi: vospominaniya o Mihoelse* [Articles, conversations, speeches: memoirs of Mihoels]. Moscow: Iskusstvo, 1960. P. 299.
14. Meyerhold V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy v 2 ch. / Ch. 2: 1917–1939* [Letters. Speeches. Interviews: in 2 parts / Part 2: 1917–1939]. Moscow: Iskusstvo, 1968. P. 643.
15. Vasil'ev Y. A. *Dikiya. Aktual'noe: monografiya* [Diction. Actual: monograph]. Saint-Peterburg: Izdatel'stvo Rossijskogo

СПб: Издательство Российского государственного института сценических искусств, 2015. – 299, [4] с.

16. Петрова А. Н. Искусство речи для радио- и тележурналистов. 2-е изд., испр. и перераб. М.: Аспект Пресс, 2017. – 144 с.

17. Васильев Ю. А. Сценическая речь. Ритмы и вариации: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «Актерское искусство» и по направлению подготовки «Театральное искусство». С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства. СПб: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2009. – 413 с.

18. Семенович А. В. Метод замещающего онтогенеза. Сборник нейропсихологических программ. Ч. 1. Таланты детского мозга. Казань: Центр социально-гуманитарного образования, 2016. – 182 с.

19. Семенович А. В. Нейропсихологическая коррекция в детском возрасте. Метод замещающего онтогенеза: учебное пособие. – М.: Генезис, 2007. – 474 с.

20. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: [монография] / ред.-сост. Л. Д. Алферова; С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства. СПб: Изд-во С.-Петербург. гос. акад. театрального искусства, 2006. – 382, [1] с.

21. Додин Л. А. Диалоги с миром. СПб: Балтийские сезоны, 2013. – 500, [3] с.

gosudarstvennogo instituta scenicheskikh iskusstv, 2015. P. 299.

16. Petrova A. N. *Iskusstvo rechi dlya radio i telezhurnalistov* [The art of the speech for radio and TV journalists]. Moscow: Aspekt Press, 2017. P. 144.

17. Vasil'ev Y. A. *Scenicheskaya rech': ritmy i variacii* [The stage speech: rhythms and variations]. Saint-Petersburg: SPbGATI, 2009. P. 416.

18. Semenovich A. V. *Nejropsihologicheskaya korrekciya v detskom vozraste. Metod zameshchayushchego ontogeneza* [The neuropsychological correction in childhood. Method of replacement of ontogenesis]. Moscow: Genезis, 2007. P. 474.

19. Semenovich A. V. *Nejropsihologicheskaya korrekciya v detskom vozraste. Metod zameshchayushchego ontogeneza* [Neuropsychological correction in childhood. Method of replacement of ontogenesis: textbook]. Moscow: Genезis, 2007. P. 474.

20. Galendeev V. N. *Ne tol'ko o scenicheskoy rechi: monografiya* [Not only about stage speech] Saint-Petersburg: SPb. gos. akad. teatral'nogo iskusstva, 2006. P. 382.

21. Dodin L. A. *Puteshestvie bez konca. Dialogi s mirom* [A journey without end. Dialogues with the world]. Saint-Petersburg: Baltijskie sezony, 2013. P. 504.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Двизова Елена Викторовна – аспирант кафедры сценической речи Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: st-elena@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3711-803X

Двизова Е. В. Междисциплинарный подход к воспитанию дикции актера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 164–184.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-164-184

#### ABOUT THE AUTHOR

Elena Dvizova – PhD student, the Scenic speech Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: st-elena@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3711-803X

Dvizova E. V. *Interdisciplinary Approach to the actor's Diction Education*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 3, pp. 164–184.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-164-184

**Фото:** С. Ю. Сорочинская, 2019 г., из личного архива. На фото: студенты эстрадного факультета (ГИТИС), мастерская В. Н. Панкова, набор 2016–2020 гг.

**Иллюстрации:** М. Н. Двизов, 2019 г., из личного архива.



А. Г. КОЛЕСНИКОВ

Российский институт театрального  
искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия

ALEXANDER KOLESNIKOV

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia

## ЕГО ПРИМЕР – ДРУГИМ НАУКА. ПАМЯТИ ВИКТОРА ВЛАДИМИРОВИЧА ВАНСЛОВА (1923–2019)

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена памяти выдающегося мыслителя, эстетика, искусствоведа В. В. Ванслова (1923–2019). На протяжении нескольких десятилетий его книги являются надежным источником знаний по разным видам и областям искусства и художественного творчества – музыки, изобразительного искусства, балета. Автор предлагает обзор основных этапов жизни ученого, подробно останавливаясь на его теоретическом вкладе в балетную критику и театроведение.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** В. В. Ванслов, балет, балетоведение, история науки.

## LET OTHERS LEARN FROM HIS EXAMPLE. IN MEMORY OF VICTOR VLADIMIROVICH VANTSLOV (1923–2019)

### ABSTRACT

The article is dedicated to the memory of an outstanding thinker, aesthetics, art critic Vladimir Vanslov (1923–2019). For several decades, his books have been a reliable source of knowledge on various topics. The author reviews the life of the scientist, dwelling in detail on his theoretical contribution to ballet criticism and theater studies.

**KEYWORDS:** V. V. Vanslov, ballet, history of science, ballet science.

Академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, эстетик, музыковед, балетовед и художественный критик Виктор Владимирович Ванслов ушел от нас на 97-м году предельно насыщенной и содержательной жизни. Его день мы представляли довольно хорошо – он знал накануне, где и во сколько будет завтра, что прочтет, доложит, напишет, просмотрит, отрецензирует, проконтролирует, посоветует, отсоветует... Над чем задумается – за столом или инструментом, во время прогулки в скверике у своего кооперативного композиторского дома. Его способность занимать себя делом проявлялась в перспективном планировании (как сегодня говорят) и в повседневности. Не припомню, чтобы у него «что-то пошло не так...» Мало что откладывал на потом, даже ускорял какие-то процессы у тех, в кого верил, кого хотел продвинуть, в ком спровоцировать результат. Можно

сказать, это сторона характера. А можно – врожденная способность к неостановимой мыслительной деятельности. В понедельник утром вы принесли ему главу в 90 страниц, он обещал прочитать к субботе, но уже на следующий день, во вторник утром сам звонил, что прочитал: «Приходите, будем разговаривать». К моменту прихода на столе лежал аккуратно им написанный листок, где по страницам указывалось – не точный термин, снижающая коннотация, добавить сноску на переложение музыки для иного состава, пропуск логических звеньев и даже – о, Боже! – отсутствие флейты-пикколо в оркестровке (она к тому времени эволюции театрального оркестра уже там должна была бы быть).

Его системность сражала наповал. Но и рождала абсолютное спокойствие – проверено, подтверждено, безбоязненно двигайся дальше. К каким-то вопросам и людям он подходил с разумной схоластичностью, к каким-то с большей императивностью. Но чаще всего – с восторгом, неотрывным от его любимых занятий музыкой, живописью и театром. Кажется, он с молодости окружал себя такими людьми, включая их в свои рассуждения, и из них потом рождались статьи и книги – Хачатурян, Рындин, Вирсаладзе, Григорович. Или они его так или иначе окружали, образуя многолетний союз.

Ванслов был и остался известен уникальной принадлежностью к нескольким научным дисциплинам и творческим цехам: эстетике, музыке, изобразительному и театрально-декорационному искусству, опере, балету. Две последние в его жизни диссертации в ГИТИСе, которым он оппонировал, были – одна про неовенскую оперетту, вторая – про черкесские танцы.

Легче всего сейчас эту свободу в каждой из областей искусства отнести на счет гигантской эрудиции, способностей памяти, постоянных занятий и самосовершенствования. Да, так. Но, думается, дело все же в ином – в Методологии. С большой буквы. Ведь он с молодости занимался общей теорией искусства, закономерностями, поиском общего, объединяющего разные направления художественного творчества. Идеал, форма, композиция, ритм, темп, динамика, развитие (драматургия), действие (остановка, сгущение и разрежение), выразительность и изобразительность, фактура (музыкальная, хореографическая, живописная и декорационная) и пр. Базовые принципы познавались им и выявляли потом себя у разных художников-творцов, за которых Ванслов брался.

Есть и другое объяснение его феномена: «Трудно сказать, как распределялись и перераспределялись приоритеты ученого – что было в начале, и что последовало затем, – писал о нем Юрий Григорович. – В том, как и чем занимался Ванслов, есть, безусловно, своя последовательность и логика, но, кажется, в нем всегда превалировало симфоническое, пользуясь музыкальным термином, начало бытия. Он воспринимал жизнь искусства в ее многоголосии, скрещении мотивов, развитии главных и побочных тем. Он различал и запоминал все это бесконечное движение и фиксировал в своих трудах. Фиксировал очень строго, не поддаваясь сиюминутному, но стремясь найти тому или иному явлению его собственное, исторически значимое место, пусть и не сразу. Кто-то еще схватывал и «перемывал» дразнящие тенденции момента, осваивался с новой художественной реальностью. Кто-то только садился за статью, а Ванслов уже заканчивал книгу» [1, с. 9].

В его трудах, кажется, нет недоговоренностей – абсолютная аналитическая стройность, почти исчерпывающая логика суждений. Хотя, бывает, она вроде и не очень уместна в тонких материях (особенно, музыкальных) – но он искал ее и не стеснялся отступить от собственных прежних суждений или уточнить то, что уже проверено временем. И даже покаяться! В 50-х гг. он, по его воспоминаниям, «переживал сложный душевный кризис» и, как ни странно, «при моем прежнем увлечении творчеством Шостаковича, я не смог сразу верно понять и оценить Десятую симфонию, и на одном из обсуждений поспешил превратно высказаться о ней. Весьма сожалею об этом, ибо вскоре эта симфония стала одним из моих любимых произведений. . . Но это послужило мне хорошим уроком, из которого я сделал выводы. Впоследствии я стремился к тому, чтобы никогда уже не совершать ошибок в оценке новых художественных явлений в любом виде искусства, и хочу надеяться, что мне это удалось» [2, с. 185]. Подумать только, каким грехом тяготился – не понял сразу симфонию, превратно высказался 50 лет назад, извлек хороший урок, не совершать ошибок. . . Слова будто из инопланетной жизни. Иногда казалось, что он действительно пребывает в идеальном пространстве собственных дум о прекрасном. Замечательно, что кто-то там еще пребывал и держал высокую норму отношений с искусством, не позволяя случайности вторгнуться в него.

Еще одна важная сторона его научной модели: возврат на новом историческом этапе к уже им описанным явлениям искусства. Вроде бы она довольно известна и естественна, но одновременно и довольно редка сегодня. В лучшем случае мы сталкиваемся с наглым и скандальным пересмотром отечественной истории и истории культуры в целях обострения ситуации вокруг того или иного имени, проблемы и пр. А на самом деле, для того чтобы напомнить о себе, разжечь быстро и громко интерес вокруг собственной персоны или свести счеты с прошлым. Ванслов абсолютно чужд подобным мыслям в своих трудах, особенно последнего десятилетия: «О музыке и музыкантах» (2006), «О музыке и о балете» (2007), «Волшебник театральной сцены – художник Вирсаладзе» (2008), «Хореограф Юрий Григорович» (2009), «В мире балета» (2010) и др. Пересмотр и уточнение позиции он производил многократно, порой, безжалостно к написанному. Я вспомнил как-то об одной из его первых книг «Опера и ее сценическое воплощение» (1963) – он махнул рукой, перестаньте, надо все писать заново. В другой раз речь зашла о многотомной «Истории эстетической мысли» (1985–1987), где он был членом редколлегии и автором статей; и то же самое: «нужно иначе. . .».

В связи с этой его особенностью стоит более подробно остановиться на книге «Балеты Григоровича и проблемы хореографии» (1968, 2-е изд. 1971). То был случай беспрецедентный в науке. До нее литература о балете развивалась у нас в основном как историческая (А. А. Бахрушин, Ю. И. Слонимский, В. М. Красовская, Г. Н. Добровольская), мемуарная (много имен) и методическая (А. Я. Ваганова, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров, А. В. Лопухов, А. А. Писарев, В. С. Костровицкая и др.). Ванслов мало того что выпускает в строгом научном стиле монографию о молодом современнике (не о классике прошлого века), так при этом закладывает в нее важнейшие теоретические основы анализа балетного спектакля как такового. Как ни странно, в российском театроведении этого не было до появления

двух резонансных сборников: «Статьи о балете» В. М. Красовской и «О балете» П. М. Карпа (оба – 1967, соредактором последнего выступил Ванслов). Позже, в один год выйдут два важнейших в теоретическом плане сборника: П. Карп «Балет и драма» и В. Ванслов «Статьи о балете» (оба – в 1980-м). Их прямой предшественник в теоретическом изучении балета в строгом смысле только один Б. В. Асафьев, давший блестящие разборы музыки для танца, но собственно танец не затрагивавший. Ванслов учился у Асафьева в Московской консерватории и был издательским редактором его книг: «Григ» (1948) и второго тома «Избранных трудов» (1954).

Ванслов по сути первым в нашей науке, именно в книге о Григоровиче соединяет в анализе музыкальную партитуру и хореографическую. Это первое в нашей литературе отрицание рецензентской оценочности и приблизительности (грациозно, изящно, лирично, проникновенно и пр.) Это – подробное, методологически обстоятельное и бесспорное обновление подхода к балету и одновременно введение балета как искусства в лоно академической науки. Что в общем логично – с появлением хореографии Григоровича обнаружилась и задача обновления критического исследовательского инструментария, словно годы копившегося сценического материала и родившаяся на его основе инновационная эстетика современного балета породили и его осмысление. Представим к тому же, что годом ранее Ванслов выпускает важнейшую в его творчестве книгу «Эстетика романтизма» (1966). Юрий Борев назвал ее одной из главных книг XX в. Оба труда создавались параллельно. Такое возможно потому, что в основе каждого – многолетние наблюдения за художественным процессом. Продуктивность Ванслова баснословна, я это понял при составлении его библиографии и ее последующем через пять лет переиздании, когда к его и без того необъятному списку нужно было прибавить еще несколько страниц [3].

Книга Ванслова о Григоровиче начинается с обширного многостраничного зачина, без которого не понять смысла произошедших на рубеже 1950–1960-х гг. событий в балете. Он долго подходит к герою, объясняет социально-исторический контекст, предшествующую ситуацию в творческом цехе, многое другое, чтобы раскрыть новаторство хореографа и смысл поистине революционного перелома в искусстве сценического танца. И это, повторим, когда творчество Григоровича, хоть и признанное, обретшее всеобщий интерес, все же далеко не завершено, а только разворачивается.

И Ванслов продолжает исследовательскую работу – во втором издании, через три года проверят собственные мысли о хореографе и выстраивает развитие его творчества уже на новом, добавленном художественном материале балетов «Лебединое озеро» и «Спартак». С той же методологической обстоятельностью, стараясь избежать пафоса восхищения талантом хореографа, он по-прежнему занимается балетом как синтетическим искусством, включая в свои рассуждения и связывая воедино: музыку (основа балетного спектакля), хореографию (основное средство выражения смысла), сценографию и костюмы (обязательные элементы замысла). Опять-таки, что здесь особенного, на сегодняшний взгляд? А то, что идея художественного синтеза не так просто утверждалась

в сценической практике, равно как и в балетоведении. Тот же Григорович вспоминал, как, придя в 1946 г. в труппу Кировского театра как солист и в труппу Большого театра в 1959 г. как балетмейстер-постановщик, увидел примерно одну и ту же картину: высокое индивидуальное мастерство при довольно среднем качестве спектакля как такового, как целого. Он писал: «Исполнительство мирилось с отсутствием эстетики, во всяком случае, современной эстетики. Балет, накопивший к тому времени огромные ценности, мыслит сам себя в очень узком смысловом и художественном контексте. Он переживал собственные цеховые революции и эволюции, смены вех, он развивался, на месте не стоял, – но это было развитие словно в замкнутом пространстве. В начале 1960-х более явные изменения в балетном театре все же стали происходить. В этот момент и выступает Ванслов как теоретик балета и говорит о нем свое веское слово» [1, с. 10].

Но Ванслов в третий раз издает монографию о Григоровиче, через полвека после первого издания: «Хореограф Юрий Григорович» (2009). Предисловие сведено к одной странице, основное место отдано следующим, кульминационным сочинениям 1970–1990-х гг.: «Иван Грозный», «Ангара», «Ромео и Джульетта», «Золотой век», новым редакциям наследия: «Спящая красавица», «Жизель», «Раймонда», «Баядерка», «Корсар», «Дон Кихот», «Тщетная предосторожность». Он ищет полноту, обозревая уже завершённый путь Григоровича-хореографа. Созданный им театр находит адекватного критика и теоретика.

Ни на один год Ванслов не оставлял огромную осмысляющую работу над темой балета, развивая ее уже на примерах других артистов и хореографов. Он писал также о В. Бурмейстере, П. Гусеве, Н. Касаткиной и В. Василёве, Дж. Баланчине, Дж. Ноймайере, И. Бельском, О. Виноградове, Ю. Жданове, Г. Майорове, Н. Бессмертной, М. Леоновой, Н. Цискаридзе. Он довел свое совокупное повествование о балете до 2018 г., когда уже несколько раз сменилось поколение артистов, хореографов, сценографов; когда сами спектакли стали именоваться проектами, лабораториями, мастерскими, а то и просто читками; когда обычная предварительная работа с материалом стала именоваться концептуальным искусством; когда рядом с оперным режиссером или хореографом появилась специальная фигура драматурга, истолковывающая этому режиссеру и хореографу смысл того, что он ставит, иначе он не поставит; когда самое сценическое пространство стало меняться вплоть до его исчезновения, когда... в общем, каждый может продолжить мысль.

Как относился Виктор Владимирович к меняющейся вокруг него театрально-балетной атмосфере? Он смотрел на нее как бы немного из космоса. Всегда с легкой улыбкой плыл на балетных конкурсах или премьерах мимо тех или иных групп и группочек театральной общественности, обособленной каждая в свой кружок по интересам. Иногда подходил сам: «Ну, что, молодежь?!» И мы (которым было уже сильно за сорок), обступали его и осыпали вопросами и доводами. И он включался в спор моментально, расставляя все по местам и снимая недоразумения. Спокойно объяснял и про черный квадрат, и про «Красный мак», и про «Зеленый стол»<sup>1</sup>, и про «Бубновый валет», и про «Пиковую даму» и еще Бог знает про что. Он даже мог объяснить, что такое

<sup>1</sup> Экспрессионистский балет немецкого хореографа Курта Йосса на муз. Фрица Коэна, 1932.

социалистический реализм! (Тем, кто не успел родиться.) Его отзывчивость была редкостной. Его человеческое обаяние было столь же огромным, как и его научное наследие.

И в малых критических жанрах (газетно-журнальных рецензиях и заметках) он рассматривал проблему широко, опирая ее на главные постулаты: музыкально-хореографическая драматургия балетного спектакля, танцевальное действие и симфонический танец, обновление языка классического танца на основе его внутренних закономерностей и изобразительное решение балетного спектакля. В этом, собственно, его система, базовые элементы оставленного им учения. Если обобщать совсем емко, то он раз и навсегда включил балет в сферу большой эстетики, поставил его в ряд фундаментальных национальных культурных и научных ценностей. До него искусство сценического танца рассматривалось только в связи с сопредельными художественными сферами, музыкой, прежде всего.

Внесенное им в театроведение было предварительно проверено на практике и зафиксировано в собственных трудах. Могу свидетельствовать – он ответственно относился не только к чужим, но и к собственным рукописям. Мне довелось быть издательским редактором двух его книг последнего периода, которым он придавал итоговое значение, понимая, что не только его герои будут по ним опознавать, но и его самого как автора: «Волшебник театральной сцены – художник Вирсаладзе» (2008) и «Хореограф Юрий Григорович» (2009). Его звонок утром был первым, в этом можно было не сомневаться. Как и в том, что листок с карандашом уже лежат перед ним, и он запишет все возникающие (постранично) вопросы, чтобы их сразу снять и идти дальше. Он практически ежедневно, если не ежечасно работал над всем, что требовалось, не терпя отлагательств: книги и рукописи должны быть прочитаны и отрецензированы, спектакли просмотрены, музыка прослушана, доклад сделан, заказы редакций выполнены, ученые заседания и деловые переговоры проведены, письма подписаны, счета оплачены, люди в институте расставлены, планы сверстаны, сметы утверждены и т. д.<sup>2</sup>

В его жизни, скажем об этом особо, светлое место было отведено ГИТИСу. Он любил наш диссертационный совет, находил в нем некую живость. То ли отвлекался от дел живописи и ваiania в Академии художеств на Пречистенке (где проработал 50 лет, из них 25 – директором НИИ теории и истории изобразительных искусств), то ли вспоминал свою молодость и бесконечные командировки по театрам от ВТО с просмотрами и обсуждениями спектаклей на труппе? Он всегда с радостным оживлением вспоминал 1960-е гг., когда был легок на подъем и когда такие командировки были нормой театрального сообщества. (Сейчас, зайдя в СТД, из каждого кабинета слышишь одно и то же: «Денег нет, денег нет...».) Так или иначе в ГИТИС он шел пешком, это рядом с домом, и с удовольствием. Все, кто знал Ванслова только по его появлениям в Малом Кисловском переулке, думаю, были согреты его обаянием и его умением побуждать людей нашей профессии к поступкам только прекрасным и мыслям только возвышенным.

<sup>2</sup> Он и посмертное свое бытие расписал подробно – в какие библиотеки и архивы что отходит, в каком храме отпевание, в каком ресторане поминки, кто доверенное лицо, кому звонить прежде всего и пр.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Григорович Ю. Многогранный ученый // Действительный член Российской академии художеств Виктор Владимирович Ванслов: К 90-летию со дня рождения: Библиографические материалы. Отв. редактор, А. Г. Колесников. М.: Театралис, 2013. 2-е изд., доп. С. 8–15.
2. Ванслов В. О музыке и музыкантах. М.: Знание. 2006. – 224 с.
3. Действительный член Российской академии художеств Виктор Владимирович Ванслов: К 90-летию со дня рождения: Библиографические материалы. Отв. ред. А. Г. Колесников. М.: Театралис, 2013. – 72 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Колесников Александр Геннадьевич – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: [edvin8@list.ru](mailto:edvin8@list.ru)

ORCID: 0000-0002-5519-2850

Колесников А. Г. Его пример – другим наука. Памяти Виктора Владимировича Ванслова (1923–2019) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 185–191.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-185-191

## REFERENCES

1. Grigorovich Y. *Mnogogrannyj uchenyj* [Multifaceted scientist]. In: // *Dejstvitel'nyj chlen Rossijskoj akademii budozhstv Viktor Vladimirovich Vanslov: K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: Biobibliograficheskie materialy*. Otv. redaktor, A. G. Kolesnikov [Full member of the Russian Academy of Arts Viktor Vladimirovich Vanslov: On the occasion of the 90th birthday: Biobibliographic materials by Alexander Kolesnikov]. Moscow: Teatrslis Publ., 2013. Pp. 8–15.
2. Vanslov V. *O muzyke i muzykantab* [About music and musicians]. Moscow: Znanie Publ., 2006. 224 p.
3. *Dejstvitel'nyj chlen Rossijskoj akademii budozhstv Viktor Vladimirovich Vanslov: K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: Biobibliograficheskie materialy*. Otv. redaktor, A. G. Kolesnikov [Full member of the Russian Academy of Arts Viktor Vladimirovich Vanslov: On the occasion of the 90th birthday: Biobibliographic materials by Alexander Kolesnikov]. Moscow: Teatrslis Publ., 2013. 72 p.

## ABOUT THE AUTHOR

Alexander Kolesnikov – *Dr. habil in Arts, professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*.

E-mail: [edvin8@list.ru](mailto:edvin8@list.ru)

ORCID: 0000-0002-5519-2850

Kolesnikov A. G. *Let others learn from his example. In memory of Victor Vladimirovich Vantslov (1923–2019)*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 3, pp. 185–191.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-185-191

*Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией*

Руководитель издательства ГИТИС *Н. Разевиг*  
Редактор-корректор *А. Наумко*  
Редактор перевода *В. Огурцова*  
Оригинал-макет *Б. Зипунов*  
Художник *Е. Бородина*

*Адрес редакции и издателя*

Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,  
Российский институт 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](http://www.palt.ru)  
Издательский дом «Экономическая газета»  
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.  
тел. (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 20.09.2019. Формат 70×100/16.  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п. л. 12,0. Тираж 250 экз. Заказ

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в полиграфическом центре ФГУП Издательство «Известия»  
127254, Москва, ул. Добролюбова, д. 6  
Телефон: (495) 650-38-80  
<http://izv.ru>