

4/2022

ТЕАТР

THEATRE

ЖИВОПИСЬ

FINE ARTS

КИНО

CINEMA

МУЗЫКА

MUSIC

П/Т/ИС

ГИТИС
РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА**

THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC

4/2022

Ежеквартальный журнал
Издается с 2008 года

УЧРЕДИТЕЛЬ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ГИТИС

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА
4/2022**

Журнал 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.

ISSN 2588-0144 (online)
ISSN 1998-8745 (print)

Сайт журнала: <https://www.gitis.net/almanac/>

Публикации отвечают требованиям ВАК
по научным направлениям:

Теория и история культуры, искусства; Виды искусства
(«Театральное искусство»; «Музыкальное искусство»;
«Кино-, теле- и другие экранные искусства»;
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство
и архитектура»; «Хореографическое искусство»);
Русская литература и литературы народов
Российской Федерации.

© Российский институт театрального искусства –
ГИТИС, 2022
© Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2022

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

А. Н. Зорин

доктор филологических наук,
профессор Саратовского национального
исследовательского государственного
университета имени Н. Г. Чернышевского,
Саратов, Россия

РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

М. С. Берлова

кандидат искусствоведения,
PhD по театроведению
(Стокгольмский университет),
Москва, Россия

А. Г. Колесников

доктор искусствоведения, ведущий
научный сотрудник Российского института
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

Н. С. Рябчикова

PhD по киноведению, преподаватель
Высшей школы экономики,
Москва, Россия



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
КУЛЬТУРЫ

Проект реализован при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации.
Грант предоставлен ООГО «Российский фонд культуры»

Quarterly review
Established in 2008

FOUNDER
**RUSSIAN INSTITUTE
OF THEATRE ARTS
GITIS**

**THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC
4/2022**

The journal is registered
at the Federal Supervision Service
for compliance with the law
in the sphere of mass communications
and the protection of cultural heritage.
Svidetelstvo o registratsii sredstva massovoy informatsii
PI FS77-27600 ot 15 marta 2007.

ISSN 2588-0144 (online)
ISSN 1998-8745 (print)

Journal website: <https://www.gitis.net/almanac/>

The publications meet the requirements of the VAC
(Higher Attestation Commission) in the following subjects:
Theory and history of culture and art; Categories
of art ("Theatre art"; "Music art"; "Film, television
and other screen arts"; "Fine arts, crafts,
and architecture"; "Choreographic art");
Russian literature and literature of the nations
of the Russian Federation.

© Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 2022
© Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 2022

EDITOR-IN-CHIEF

Artem N. Zorin
D.Sc. in Philology, Professor of Saratov State
University, Saratov, Russia

EDITORIAL

Maria S. Berlova
Cand. Sc in Art Studies,
PhD in Theatre Studies (Stockholm University),
Moscow, Russia

Alexander G. Kolesnikov
D.Sc. in Art Studies, Professor,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

Natalie S. Ryabchikova
PhD in Film Studies, Lecturer,
Higher School of Economics,
Moscow, Russia



MINISTRY OF CULTURE
RUSSIAN FEDERATION



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
КУЛЬТУРЫ

The project is implemented under the financial support
of the Ministry of Culture of the Russian Federation.
The grant is provided by Russian Culture Fund

4 ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Г. А. Заславский, кандидат филологических наук, профессор, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

К. Л. Мелик-Пашаева, кандидат искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Ю. Л. Альшиц, PhD, кандидат искусствоведения, профессор, Всемирный институт театрального тренинга Akt-Zent, Берлин, Германия

А. В. Бартошевич, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Д. А. Бертман, профессор, народный артист России, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Л. Д. Бугаева, доктор филологических наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

В. Е. Головчинер, доктор филологических наук, профессор, Томский государственный педагогический университет, Томск, Россия

И. Н. Гращенкова, доктор искусствоведения, Гильдия режиссеров Союза кинематографистов Российской Федерации, Москва, Россия

В. Н. Дмитриевский, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

С. В. Женовач, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

В. В. Иванов, доктор искусствоведения, ГИИ, Москва, Россия

О. В. Калугина, профессор, доктор искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва, Россия

С. В. Кекова, доктор филологических наук, профессор, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия

А. С. Корндорф, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, ГИИ, Москва, Россия

Н. И. Кузнецов, доктор искусствоведения, профессор, МГК им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Е. М. Левашёв, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

Л. И. Лифшиц, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

М. Г. Литаврина, доктор искусствоведения, профессор, МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Н. Е. Мариевская, доктор искусствоведения, профессор, ВГИК им. С. А. Герасимова, Москва, Россия

С. В. Наборщикова, доктор искусствоведения, профессор, МГК им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Т. И. Науменко, доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия

Ю. М. Орлов, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Т. В. Портнова, доктор искусствоведения, профессор, РГУ им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия

Елена Ранди, PhD, профессор, Падуанский университет, Падуя, Италия

Е. В. Сальникова, доктор культурологии, в.н.с., ГИИ, Москва, Россия

В. Ю. Силюнас, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

В. Н. Ткачёв, доктор архитектуры, профессор, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова, Москва, Россия

Д. В. Трубочкин, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

Н. М. Цискаридзе, профессор, народный артист России, Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Н. А. Шалимова, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Е. Г. Хайченко, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

А. Л. Ястребов, доктор филологических наук, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

CHAIRMAN

Grigoriy A. Zaslavskiy, Cand. Sc. in Philology, Professor, Rector, GITIS, Moscow, Russia

Karina L. Melik-Pashayeva, Cand. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Yury L. Alshits, Cand. Sc. in Art Studies, Professor, World Theatre Training Institute Akt-Zent, Berlin, Germany

Alexey V. Bartoshevich, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Dmitry A. Bertman, People's Artist of the Russian Federation, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Lyubov D. Bugaeva, D. Sc. in Philology, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

Valentina E. Golovchiner, D. Sc. in Philology, Professor, Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russia

Irina N. Grashchenkova, D. Sc. in Art Studies, Guild of Film Directors, Russian Union of Cinematographers, Moscow, Russia

Vitaly N. Dmitrievsky, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Sergey V. Zhenovach, Honored Artist of the Russian Federation, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Vladislav V. Ivanov, D. Sc. in Arts, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Olga V. Kalugina, D. Sc. in Art Studies, Professor, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Moscow, Russia

Svetlana V. Kekova, D. Sc. in Philology, Professor, Saratov State Conservatory, Saratov, Russia

Anna S. Korndorf, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Nikolai I. Kuznetsov, D. Sc. in Art Studies, Professor, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Evgeny M. Levashev, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Lev I. Lifshits, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Marina G. Litavrina, D. Sc. in Art Studies, Professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Natalya E. Maryevckaya, D. Sc. in Art Studies, Professor, VGIK n.a. S. A. Gerasimov, Moscow, Russia

Svetlana V. Naborshchikova, Professor, D. Sc. in Art Studies, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko, D. Sc. in Art Studies, Professor, Russian Gnessins' Academy of Music, Moscow, Russia

Yuri M. Orlov, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Tatiana V. Portnova, D. Sc. in Art Studies, Professor, Kosygin University, Moscow, Russia

Elena Randi, PhD, Professor, University of Padua, Italy

Ekaterina V. Salnikova, D. Sc. in Cultural Studies, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Vidmantas U. Silyunas, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Valentin N. Tkachev, D. Sc. in Architecture, Professor, Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov of Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Dmitry V. Trubochkin, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Nikolai M. Tsiskaridze, People's Artist of Russia, Professor, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Nina A. Shalimova, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Elena G. Khaichenko, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Andrey L. Yastrebov, D. Sc. in Philology, Professor, GITIS, Moscow, Russia

СОДЕРЖАНИЕ

350 ЛЕТ РУССКОМУ ТЕАТРУ

- И. И. Крыловская
10 **ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
В КУЛЬТУРЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ**
- Е. А. Сариева
27 **ЭКРАН НА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ.
ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ**
- В. С. Пильгун
37 **РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД ИГОРЯ ТЕРЕНТЬЕВА**
- М. М. Одесская,
55 **«ГЕДДА ГАБЛЕР» НА РОССИЙСКОЙ СЦЕНЕ:
ЖИЗНЬ ВО ВРЕМЕНИ**
- А. Г. Колесников
71 **ОБРЕТЕНИЕ ПРОШЛОГО.
К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ
БАЛЕТНОГО НАСЛЕДИЯ**

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

- А. Б. МД Зиаул Хок Буйян
84 **СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ БАНГЛАДЕШ:
«ТЕАТР КОРНЕЙ»**
- Е. А. Вдовина
105 **Н. О. ВОЛКОНСКИЙ – РЕЖИССЕР РАДИОТЕАТРА**

КИНОАРХИВ

- К. Л. Горячок
119 **ДЗИГА ВЕРТОВ И СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН:
К ИСТОРИИ СОПЕРНИЧЕСТВА**

БОЛЬШОЙ БАЛЕТ

- А. Т. Кокаев
133 **БАЛЕТ «ХЕТАГ» И ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ
ТРАДИЦИИ ОСЕТИНСКОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА**

ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

- А. Л. Ястребов
151 **БИОГРАФИЯ УСКОЛЬЗАЮЩЕЙ ВИТАЛЬНОСТИ:
ЭКСТРАПОЛЯЦИЯ И. С. ТУРГЕНЕВЫМ ВОЗРАСТНЫХ ПЕЧАЛЕЙ
НА САМОЧУВСТВИЕ ПЕРСОНАЖЕЙ**

- Т. Ф. Акшенцев
169 **МЕТОД ТЕОДОРОСА ТЕРЗОПУЛОСА
КАК САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ АКТЕРСКАЯ ШКОЛА**

ХРОНИКА

- А. В. Бартошевич
190 **ИМЕНИ ЧЕХОВА. К ТРИДЦАТИЛЕТИЮ МЕЖДУНАРОДНОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ**

КНИЖНАЯ ПОЛКА

- Н. А. Шалимова
197 **ПРОСВЕЩЕННОЕ ТЕАТРОВЕДЕНИЕ БОРИСА ЛЮБИМОВА**

ЮБИЛЕЙ

- Л. Г. Рубанова
209 **ДУША ТАНЦА. К ЮБИЛЕЮ О. Г. ТАРАСОВОЙ**

CONTENTS

350 YEARS OF RUSSIAN THEATRE

Izabella I. Krylovskaya

- 10 **RUSSIAN MUSICAL THEATRE TRADITIONS
WITHIN THE RUSSIAN EMIGRATION CULTURE OF THE FAR EAST**

Elena A. Sarieva

- 27 **A SCREEN ON RUSSIAN THEATRE STAGE.
FIRST ATTEMPTS**

Vera S. Pilgun

- 37 **DIRECTING METHOD OF IGOR TEREENTIEV**

Margarita M. Odesskaya

- 55 **HEDDA GABLER ON THE RUSSIAN STAGE:
A LIFE THROUGH TIME**

Alexander G. Kolesnikov

- 71 **FINDING THE PAST. TO THE PROBLEM OF STAGED
RECONSTRUCTION OF THE BALLET HERITAGE**

ART. MOTION IN TIME

Abul Basher MD Ziaul Haque Bhuyan

- 84 **THE SYNTHESIS OF TRADITION
IN CONTEMPORARY THEATRE OF BANGLADESH:
“THE THEATRE OF ROOTS”**

Elena A. Vdovina

- 105 **NIKOLAI VOLKONSKY – THE DIRECTOR OF RADIO DRAMA**

THE FILM ARCHIVE

Kirill L. Goryachok

- 119 **DZIGA VERTOV AND SERGEI EISENSTEIN:
ON THE HISTORY OF RIVALRY**

GRANDE BALLET

Alan T. Kokaev

- 133 **"KHETAG" BALLET AND THE FORMATION OF THE OSSETIAN
TRADITION OF BALLET ART**

OPEN SPACE

Andrey L. Yastrebov

- 151 **BIOGRAPHY OF ELUSIVE VITALITY:
I. TURGENEV'S EXTRAPOLATION OF AGE-RELATED SORROWS
ON THE FEELING OF THE CHARACTERS**

Timur F. Akshentsev

- 169 **THEODOROS TERZOPOULOS' METHOD
AS AN INDEPENDENT ACTING SCHOOL**

CHRONICLE

Alexey V. Bartoshevich

- 190 **NAMED AFTER CHEKHOV. FOR THE THIRTIETH ANNIVERSARY
OF THE INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL**

REVIEW

Nina A. Shalimova

- 197 **ENLIGHTENED THEATRE STUDIES OF BORIS LYUBIMOV**

ANNIVERSARY

Larisa G. Rubanova

- 209 **SOUL OF THE DANCE.
TO THE ANNIVERSARY OF OLGA TARASOVA**

Традиции отечественного музыкального театра в культуре русской эмиграции на Дальнем Востоке

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме сохранения традиций отечественного музыкального театра в культуре восточной ветви русской эмиграции в Китае, до настоящего времени не получившей достаточного освещения в современном искусствознании. Подчеркивается уникальность положения отечественного музыкального театра на территории сопредельного государства, где чужая неевропейская культура сыграла роль своеобразного «консерванта», позволившего сохранить традиции дореволюционного русского музыкального театра в неизменном виде. На основании изучения материалов харбинской периодики выделяются несколько векторов деятельности представителей дальневосточной эмиграции в сфере музыкального театра, направленных на сохранение традиций и достижений национальной культуры и искусства. Среди них: поддержание связей с соотечественниками-коллегам за рубежом и в советской России, почитание признанных авторитетов национального исполнительского искусства, критика опыта советского музыкального театра, культивирование национального репертуара.

События Великой Отечественной войны помогли русской эмиграции в Китае сосредоточить свое внимание на подлинных ценностных аспектах в традициях отечественного музыкального театра: художественное наследие, достижения корифеев исполнительского искусства и воспитание молодых продолжателей традиций.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский театр, музыкальный театр, культура Дальнего Востока, культура русской эмиграции.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-10-26
УДК 792.5(=161.1):930.85(510)

Izabella I. Krylovskaya
Far Eastern Federal University,
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Russian musical theatre traditions within the Russian emigration culture of the Far East

ABSTRACT

The article focuses on the problem of preserving local music theatre traditions in the culture of the eastern branch of Russian emigration in China, which has not yet been researched enough in modern art history. The author reveals the uniqueness of local music theatre in the territory of a neighboring state, where the foreign non-European culture played the role of "storage," which made it possible to preserve the traditions of the pre-revolutionary Russian musical theatre in an unchanged form. Based on the materials of the Harbin periodicals, the author identifies several directions within the activities of Far Eastern emigrants in the sphere of musical theatre. These activities aimed at preserving the traditions and achievements of national culture and art. Among them were maintaining connections with the compatriot colleagues abroad and in Soviet Russia, honoring the recognized authorities of national performing arts, criticizing the experience of the Soviet musical theatre, as well as cultivating the national repertoire.

The Great Patriotic War helped Russian emigrants in China focus on the true aspects of the local music theatre traditions: the artistic heritage, the achievements of outstanding representatives of the performing arts, and bringing up young followers of the traditions.

KEYWORDS

Russian theatre, musical theatre, musical culture of the Far East, culture of Russian emigration.

Отечественный музыкальный театр со всеми его жанровыми сферами, функционирующий на территории чужого государства, – уникальное явление в истории российской художественной культуры и собственно культурный феномен. В современном искусствознании широко освещена деятельность С. Дягилева и его музыкально-театрального предприятия в Париже, европейские вояжи русской оперной антрепризы князя А. Церетели. При этом известно, что «Русские сезоны» С. Дягилева преимущественно с балетными и реже оперными постановками начались во Франции в 1908 г. и продолжались до 1929 г. Оперная антреприза А. Церетели в Париже заработала в начале 1920-х гг. и завершила свою деятельность к началу 1930-х гг.

Изучение периода становления и развития музыкально-театральной культуры на Дальнем Востоке позволило открыть неизвестные ранее исторические факты, свидетельствующие о том, что дальневосточные заграничные территории российский музыкальный театр начал «осваивать» намного раньше, чем европейские¹. Отечественный музыкальный театр прочно укореняется на территории Маньчжурии со времени строительства Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) и основания Харбина. После установления советской власти на российском Дальнем Востоке в конце 1922 г. для отечественных музыкально-театральных предприятий, развернутых на территории Китая, наступает новый период, связанный с художественной культурой и жизнью восточной ветви российской эмиграции. Музыкально-театральная жизнь диаспоры была активной вплоть до окончания Второй

мировой войны на Дальнем Востоке в 1945 г. Однако ее специфика по-прежнему недостаточно освещена в искусствознании. Настоящее исследование направлено на изучение одного из важных аспектов существования отечественного музыкального театра в условиях дальневосточной иммиграции – сохранение его лучших традиций и национальной специфики.

До начала 1930-х гг. музыкально-театральные предприятия Харбина и Шанхая напрямую поддерживали общение с советскими коллегами благодаря имеющейся возможности легально или нелегально приехать в Китай для работы. Однако со времени японской интервенции и образования в 1932 г. на территории Маньчжурии государства Маньчжоу-Го прямая связь с СССР прекратилась.

Отечественный музыкальный театр на территории Китая после 1917 г. в жанровом отношении был представлен более разнообразно, чем в Европе. Здесь на постоянной основе исполнялись европейская опера и оперетта, работали украинские музыкально-драматические труппы с неизменными классическими национальными операми и опереттами в репертуаре, а с середины 1920-х гг. – балетный театр².

1 Музыкально-драматические антрепризы появились в Маньчжурии еще в 1898 г., когда был взят в аренду Ляодунский полуостров и в Порт-Артуре основана база Тихоокеанского флота. С начала XX в. на имперской дальневосточной окраине активно культивировались европейская оперетта, опера, функционировали украинские музыкально-драматические антрепризы. Об этом см. публикации автора: [1 – 3].

2 Объем научной статьи не позволяет в полной мере осветить все перечисленные области отечественного музыкального театра в Маньчжурии, поэтому внимание будет ограничено сферой европейской (русской) оперы и оперетты.

Отечественный музыкальный театр в Китае находился в исключительных условиях: 1) он функционировал на *сопредельной* территории, и условия трансграничья придавали ему особую специфику; 2) до определенного времени шел обмен исполнительскими кадрами с СССР, что обеспечивало *непосредственную* преемственность и передачу лучших традиций дореволюционного музыкального театра зарождающемуся *советскому* музыкальному театру; 3) отечественное музыкально-театральное искусство в Китае более 20 лет существовало *обособленно* – в окружении *неевропейской культуры*, что исключило какое-либо воздействие на него извне, и чужая культура, таким образом, сыграла роль своеобразного «консерванта», позволившего сохранить традиции отечественного дореволюционного музыкального театра в условиях иммиграции практически в неизменном виде.

Российские эмигранты, как в Европе, так и на Дальнем Востоке, прилагали немало усилий к сохранению достижений национальной культуры, и музыкальный театр был одной из сфер, где реализовывались эти устремления. Изучение харбинских периодических изданий позволило выявить несколько векторов в музыкально-театральной жизни русской диаспоры в Китае, способствовавших сохранению связей с русским миром и, соответственно, дореволюционных традиций отечественного музыкального театра.

Театральные деятели Харбина поддерживали постоянные связи с соотечественниками за рубежом, и прежде всего в Париже, ставшем европейским центром русской эмиграции. Связи в сфере музыкально-театральной культуры между эмигрантскими диаспорами поддерживались посредством периодической печати. В Париже работали журналисты, которые присылали материалы специально для харбинской ежедневной газеты «Заря», откуда соотечественники в Китае узнавали о событиях в музыкальном театре европейской эмиграции. Один из таких корреспондентов – Николай Покровский в течение 1929–1930 гг. публиковал в газете «Заря» материалы о русском балете и русской опере в Париже. В начале 1929 г. он писал, что почти все представители «лучшего вокального искусства оказались за рубежом, в изгнании, на обломках потонувшего корабля русского искусства»³, спасаясь от принудительной «социалистической культуры» [4]. С 1921 года они предпринимали попытки создания за границей постоянной русской оперы, стремясь не «распыляться» по иноземным труппам, а держаться вместе, демонстрировать иностранцам истинное высокохудожественное русское искусство. На полноценные постановки русских опер в Париже средств не хватало, поэтому ограничивались концертным исполнением «во фраках». Изменить ситуацию удалось известному российскому антрепренеру князю А. Церетели, получившему материальную помощь (несколько миллионов франков) от артистки Императорских театров известной певицы М. Кузнецовой и ее супруга – племянника композитора Ж. Массне. «Парижская частная опера» («Русская частная опера») – предприятие А. Церетели – открыла сезон 27 января 1929 г. на одной из лучших театральных площадок Парижа – в театре Елисейских полей.

³ Здесь и далее сохраняется написание оригинала.

Сезон начали четырьмя знаменитыми русскими операми: «Князь Игорь» А. Бородина, «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка» и «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова. Постановки были сделаны с большим художественным размахом: декорации и костюмы изготовили по эскизам и личным указаниям художников, уже работавших над этими операми в Императорских театрах – академиков И. Билибина и К. Коровина, художников А. Щекатихиной⁴ и А. Коровина-сына [4].

Деятельность оперной труппы А. Церетели имела важное значение для харбинцев. В определенном смысле это был пример творческой активности, несгибаемости духа деятелей отечественного искусства, поэтому предметом внимания становились все события, свидетельствующие об укреплении позиций оперной труппы А. Церетели в зарубежном искусстве и признании ее мастерства. В октябре 1929 г., например, труппа «Русской частной оперы» отправилась на гастроли в Южную Америку, и в газете «Заря» опубликовали письмо участницы поездки артистки В. Ботовой. Написанное в традициях путевых заметок, оно запечатлело красочные подробности океанской поездки, включая ритуал для новичков, пересекающих экватор, и эмоциональные переживания участников гастролей [5].

С конца декабря 1929 г. «Русская частная опера» осуществляет несколько знаковых постановок: «Князь Игорь» А. Бородина с Ф. Шаляпиным в главной партии на открытии зимнего сезона 1929/30 г., «Царская невеста» и «Садко» Н. Римского-Корсакова, балет «Петрушка» И. Стравинского⁵ [6]. Особое значение приобрели постановки опер М. Глинки – пресса настойчиво подчеркивала их классический статус для русского искусства.

Парижские постановки отечественных опер, составлявших лучшие достижения русского оперного стиля, были тем более важны, что в послереволюционной России действовали «идеологические» запреты. Оперу «Жизнь за царя» ставили в столичных и провинциальных театрах по всей империи. После Февральской революции она была повсеместно запрещена как произведение контрреволюционное по сюжету. Большевистское правительство запретило и само название оперы. В Париже опера исполнена 31 декабря 1928 г. в театре «Трокадеро» в концертном варианте, спустя почти 12 лет после октябрьских событий.

Как писал корреспондент, «только в музыке <...> русские чувствовали так четко и ярко нарисованную композитором все нарастающую и нарастающую мощь России...», поэтому весь театр как один человек стоя приветствовал финал оперы, в том числе присутствовавший на премьере знаменитый русский композитор А. Глазунов [7].

Профессиональная парижская постановка «Жизни за царя» М. Глинки для харбинцев стала стимулом и своеобразной целевой установкой. Часто исполняемая на Дальнем Востоке до революции, после 1918 г. в регионе она больше не ставилась. В Харбине, к тому же, эта опера

4 Александра Васильевна Щекатихина-Потоцкая (1892–1967) – русская и советская художница, график, мастер росписи по фарфору. В 1923 году вышла замуж за художника И. Билибина, до 1936 г. жила и работала с ним в Египте и во Франции.

5 Балет был поставлен при участии одного из директоров «Русской частной оперы» В. Воскресенским, пользовавшимся псевдонимом Полковник де Базиль.

никогда не звучала целиком. Однако значение «Жизни за царя» для русской культуры харбинцы очень хорошо осознавали. Невозможность осуществить профессиональную постановку компенсировали любительские спектакли. Так, еще в 1926 г. опера М. Глинки была исполнена в Харбине участниками театральной секции русского студенческого общества в театре «Весь мир». Как писал корреспондент «Зари», подходить к этому спектаклю с приемами обычной театральной критики не представлялось возможным, поскольку на сцене не было ни одного профессионального артиста. Тем не менее продолжительная работа студенческой молодежи над постановкой дала хорошие результаты, что особенно было заметно по звучанию большого хора и музыкальным исполнениям отдельных партий. Спектакль повторили дважды с полным аншлагом, но многие так и не смогли на него попасть [8]. Постановки оперы «Жизнь за царя» возобновились в Харбине с 1933 г. и осуществлялись почти ежегодно до середины 1940-х гг.

Вторая знаковая премьера труппы А. Церетели, которую пресса определила как исключительную заслугу антрепренера в деле ознакомления Запада с творчеством родоначальника русской музыки М. Глинки, – опера «Руслан и Людмила». Постановку осуществил Н. Евреинов. Свое понимание пушкинской поэмы он предварительно изложил в обширной аргументированной статье «“Руслан и Людмила” – солнечный миф» в парижском журнале «Мир и искусство». Юношескую сказку А. Пушкина режиссер трактовал как древний миф о Природе и Солнце, о годовом круговороте. Руслан олицетворял Солнце, которое отправлялось на край света «отвоевывать там свою милую (“людям милую” Природу!), но не в силах пробудить ее, пока не вернется весна и не начнется сызнова годовой круговорот». Похитителем была Зима – Черномор, Природу (Лето) олицетворяла Людмила [9]. Режиссерская концепция Н. Евреинова подчеркивала почвенность сюжета пушкинской сказки и ее музыкального воплощения.

Пресса освещала посещение русских оперных постановок в Париже выдающимися деятелями отечественной художественной культуры – композиторами, художниками, музыкантами-исполнителями, среди которых особое внимание привлекал Ф. Шаляпин.

Для русской эмиграции он был фигурой символической, с его именем связывали наивысшие достижения отечественного музыкально-театрального искусства. Жизнь и творчество кумира привлекали пристальное внимание соотечественников за рубежом. Это был второй вектор музыкально-театральной жизни российской эмиграции, направленный на сохранение ценностных аспектов отечественного музыкально-театрального искусства и исполнительства.

Начиная с 1928 г. на страницах харбинской газеты «Заря» ежегодно появлялись обширные публикации о Ф. Шаляпине. Одна из первых – о триумфе певца в Берлине имела подзаголовок «“Борис Годунов” – “по-мариински”» и сообщала о восторженных дифирамбах германской и русской прессы величайшему артисту современности. Российские корреспонденты, в свою очередь, писали, что в неподражаемом тембре Ф. Шаляпина для пребывающих



Фото 1. Газета «Заря». 1930. № 315. 16 ноября.

Подпись под фото: «На воспроизведённой фотографии, переданной Ф. И. Шаляпиным через парижского представителя нашей газеты для «Зари», написано: «Ты взойдѣшь, моя «Заря». Жизнь за Царя. Глинка.

Ф. Шаляпин из Парижа» / Newspaper «Zarya» [“The Dawn”]. 1930. November 16.

Photo caption: “On the reproduced photograph, transmitted by F. I. Chaliapin through the Parisian representative of our newspaper for “Zarya”, it is written: “You will rise my “The Dawn” [“Zarya”]. Life for the Tsar. Glinka. F. Chaliapin from Paris”

на чужбине воплощается представление о дорогой родине [10]. Большой популярностью пользовались интервью и беседы с Ф. Шаляпиным, которые записывались специально для читателей в Китае, в них великий артист рассуждал о состоянии современного оперного исполнительства, о своем творческом кредо, о возможностях современного кинематографа в деле новаторского прочтения многих знаменитых опер [11].

В интервью 1929 г. Шаляпин рассказал о том, что сочинения русских авторов он исполняет исключительно по-русски без перевода. Это была его принципиальная позиция. В то же время ему хотелось донести до иностранной публики смысл и содержание исполняемых произведений. Поэтому для концертов он придумал особый вид печатной программы, где помещал тексты произведений в переводе на европейские языки.

Заслуживают внимания высказывания артиста о национальной музыке, раскрывающие отчасти его исполнительское кредо: «Национальной музыки в узком смысле этого слова нет: есть музыка плохая и есть музыка хорошая, <...> нельзя также и утверж-

дать, что музыка – интернациональна. <...> Композитор, который пишет свое музыкальное произведение, переживает свое творчество душой, он пишет от души. А ведь душа-то у него не интернациональна, ведь сны-то он видит на своем родном языке!..» [11] (фото 1).

Мнение Ф. Шаляпина о состоянии современного зарубежного театра и сегодня может считаться актуальным и наднациональным. В далеком 1930 г. великий артист говорит о переполненности современного театра бездарными людьми, одна часть из которых ищет в этом театре веселого заработка, другая – демонстрирует у рампы свои формы, чтобы легче выйти замуж. Но есть и те, кто любят театр, «и от любви к нему ночей не спят. Но... искусство-то их не любит!.. Да, современный театр запрудили бездарности. <...> Все они мало знают, все они мало учились, а если и учились, то часто у людей вовсе не знающих» [12].

Подлинный всплеск общенародного обожания вызвал приезд Ф. Шаляпина на гастроли вначале в Шанхай, а затем в Харбин в 1936 г. С конца января 1936 г. газета «Заря» целые развороты посвящала великому соотечественнику, начиная с его приезда в Токио, затем – в Дайрен⁶. Пресса освещала буквально каждый день пребывания Ф. Шаляпина. В Харбине концерты начались несколько позднее обещанных дат из-за простуды артиста. В газете «Заря» появлялись ежедневные бюллетени о состоянии его здоровья. В том числе на страницах периодики стали доступны мемуары самого Ф. Шаляпина и о Шаляпине, были опубликованы редкие снимки членов семьи певца, его дружеские шаржи на знаменитых итальянских коллег (фото 2). Фотоснимки запечатлели и последние часы пребывания Ф. Шаляпина на вокзале Харбина (фото 3).

Прошло чуть более двух лет, и страницы «Зари» вновь заполнило имя Ф. Шаляпина, на этот раз – в связи с его кончиной. Траур охватил все круги русской эмиграции. Корреспондент «Зари» писал: «...только теперь перед этой новой эмигрантской могилой мы вдруг с поразительной ясностью ощущаем все огромное значение его в истории русской культуры и всю безмерную тяжесть понесенной нами, невознагражденной потери. <...> Один он содействовал популяризации искусства и русской культуры больше, чем сотни томов научных сочинений» [13]. Концерты Ф. Шаляпина в Харбине были его последними выступлениями перед соотечественниками.

Театральная общественность в Харбине и Шанхае всеми возможными путями поддерживала связи с коллегами на советской территории. Посредством личной переписки, нечастых приездов специалистов из СССР осуществлялось общение с театральной Москвой и Ленинградом, передавались сведения о судьбах бывших коллег, вернувшихся в советскую Россию, о событиях театральных сезонов в столицах.

Большой интерес вызывает процесс становления советского музыкального театра, особенно в репертуарной



Карандашная шутка Ф. И. Шаляпина — карикатурный портрет Карузо...

Фото 2. Газета «Заря». 1936. № 62 (8 марта).
Подпись под фото: «Карандашная шутка Ф. И. Шаляпина – карикатурный портрет Карузо...» / Newspaper «Zarya». 1936. March 8. Photo caption: «Pencil joke by F. I. Chaliapin – a caricature portrait of Carruso...»

⁶ Дайрен – бывшее японское название современного китайского города Далянь на Квантунском полуострове, где с конца XIX в. находилась база Тихоокеанского флота Российской империи. Историческое русское название – Дальний. В состав его территории входил район Льюшуньюку с крепостью Порт-Артур.



Ф. И. Шаляпин на пути от авто до парадных комнат вокзала.

Фото 3. Газета «Заря». 1936. № 78 (24 марта). Подпись под фото: «Ф. И. Шаляпин на пути от авто до парадных комнат вокзала» / Newspaper "Zarya". 1936. March 24. Photo caption: "F. I. Chaliapin on the way from the car to the front room"

судом. Однако попытки приспособить оперу к обстоятельствам времени начались задолго до этого. Публикация в газете «Заря» за 1923 г. запечатлела попытку исполнения в Харбине оперы «Жизнь за царя» с теми «поправками», которые пытались внести в оперу советские театры. Постановку инициировал председатель харбинского губернского отделения профессионального союза работников искусств (Рабис) М. Грицай, получив при этом одобрение советского полпреда и поддержку советской части дирекции КВЖД, поскольку от нее зависело финансирование оперного сезона. М. Грицай предложил сделать купюры, очевидно, в соответствии с тем, как их стали делать в РСФСР. По этому поводу корреспондент «Зари» писал: «В советской России применяют к "Жизни за царя" не только "купюры", но и угодливые перефразировки. <...> Но что касается советизированного "Сусанина", то вопреки анонсам Грицай мы утверждаем, что он не пойдет на харбинской сцене» [14]. Харбинцам пришлось ждать 10 лет, прежде чем опера была вновь поставлена в театре Железнодорожного собрания (Желсоб), но ожидания были не напрасны – «Жизнь за царя» исполнили целиком в оригинальной авторской редакции.

В 1927 году корреспондент «Зари» пишет об упадке театрального дела в РСФСР. Большинство театров пустовало, несмотря на невероятные скидки

его части: новые советские произведения и традиции еще не появились и не сложились, а к дореволюционному наследию отношение было крайне неоднозначным. Изучение материалов харбинской периодики позволило увидеть, как за процессом становления советского музыкального театра наблюдали по другую сторону советской границы, как русская театральная общественность в эмиграции реагировала на советские «редакции» признанных отечественных опер, а также на появление музыкально-театральных сочинений советских авторов. Противопоставление и сравнение «своего» как исконного, подлинного искусства и «чужого» – советского – было третьим вектором в деле сохранения традиций дореволюционного музыкального театра.

Одной из первых в советской России подверглась изменениям опера М. Глинки «Жизнь за царя» – «Иван Сусанин» в советском варианте. Как известно, первая официальная «советская» редакция оперы была осуществлена в 1939 г. поэтом С. Городецким и дирижером С. Само-

на билеты. Репертуар сохранялся старый, революции никакой не наблюдалось, в связи с чем антрепренеры заявляли: «Нельзя ударяться в крайность и впадать в истерику отрицания художественных произведений дореволюционной эпохи», поэтому «нужно ставить тот репертуар, который делает сборы, хотя и не выдержан идеологически» [15].

В Харбине ситуация в музыкальном театре также складывалась непростая, но по иным причинам: с 1929 г. советская часть правления КВЖД уменьшила субсидирование оперы⁷ и пыталась влиять на репертуарную политику. Постоянный корреспондент «Зари» Гр. Сатовский-Ржевский недвусмысленно писал в своей публикации: поскольку в СССР все еще не удалось создать пролетарской оперы, советское правление КВЖД не может за границей бороться за пролетарское и классовое искусство, как у себя дома. В качестве примера была упомянута постановка «Сказание о невидимом граде Китеже», вызвавшая нарекание советского управляющего в администрации дороги как не способствующая искоренению религиозного сознания в массах. Подобная позиция, по мнению корреспондента, наносила ущерб русскому искусству в Харбине, что было крайне недальновидно, учитывая международный характер населения города: «...в переживаемую эпоху русское искусство выполняет за-границею функции подлинного нашего национального представительства, везде, где звучит русская музыка, или развертывается пластика движения русского балета, иностранцы продолжают сохранять уважение к нашей национальной культуре» [17].

В 1930 году в Москве поставили одну из первых советских опер «Загмук». Музыка была написана композитором А. Крейном, известным в Харбине. Постановку осуществил главный режиссер Художественной ассоциации драмы и оперетты (ХАДО) Н. Смолич, знакомый харбинцам по сезону 1924/25 г. Усилиями режиссуры восстанию рабов в Ассири-Вавилонии трехтысячелетней давности был придан злободневный характер. Таким образом, по заявлению «Правды», А. Крейн и Н. Смолич дали Москве «чисто-советскую оперу». Н. Смоличу поставили в заслугу, что вместе с ассирийскими рабами он освободил и «рабов» Большого театра – хористов, проявивших себя как настоящие артисты. Социальная «закваска» оперы была с восторгом встречена советскими рецензентами, и Большому театру рекомендовали вообще перейти на новый репертуар. А пока там «по-прежнему идут “Пиковая Дама”, “Онегин” и “Годунов”» [18].

В феврале 1933 г. на страницах газеты «Заря» появляется статья под названием «Как калечат оперы на советских подмостках», в которой корреспондент сообщил о систематических «проработках» репертуара в советских оперных театрах. В результате изгнанию подверглись не только популярные оперы П. Чайковского, А. Даргомыжского, но и кассовые зарубежные произведения. Осознав, что чрезмерные «проработки» невероятно обеднили репертуар, решено было исправить «перегибы» в репертуарной политике, подвергнув, однако, буржуазных

⁷ Динамика постановочной деятельности в музыкальном театре Харбина в 1920 – 1930-х гг. прослежена автором в статье: [16].

авторов соответствующей «идейной переработке». В «Тоске» придумали новую фабулу, «подогнав под музыку Пуччини невероятнейшую галиматью из русской революции» [19]. В «Фаусте» в постановке В. Лосского Мефистофель, когда Валентин и ландскнехты грозили ему крестом, смеялся адским смехом, всячески подчеркивая, что крест его несколько не пугает, а в сцене у Маргариты он злобно плевал в священный сосуд и отбрасывал его ногой. На очереди у советских театральных вандалов, предрекал корреспондент, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» [19].

Своеобразным ответом эмиграции на подобный вандализм в отношении дореволюционного наследия стало усиленное культивирование национального репертуара в музыкальных театрах Харбина и Шанхая в начале и особенно со второй половины 1930-х гг. Каждая постановка русской оперы получила массивное освещение прессы – накануне, в день и после премьеры.

В марте 1930 г. в Желсобе осуществили постановку «Бориса Годунова» М. Мусоргского. В «Заре» писали, что, несмотря на удаленность оперы от заграничных образцов оперного стиля, именно ее ставят в Европе с шумным успехом [20]. Сезон 1932/33 г. был особенно богат событиями в музыкальной культуре Маньчжурии: возобновились симфонические концерты, поставили редкую оперу П. Чайковского «Опричник» и в феврале осуществили постановку оперы М. Глинки «Жизнь за царя» целиком (спустя 15 лет, о чем упоминалось выше). Один из авторов «Зари» считал, что столь длительное отсутствие этой оперы в Харбине было связано с желанием харбинцев слепо следовать веяниям советских театров, изгнавших шедевр М. Глинки со своих подмостков. Однако Харбин постепенно стал «раскрепощаться от ненужных влияний»⁸ [21]. Постоянный автор «Зари» Гр. Сатовский-Ржевский, привлекая внимание к этому спектаклю, подчеркивал исключительное положение оперы в духовной культуре России: «Слишком крупную роль сыграл этот оригинальный музыкально-драматический шедевр в деле формирования и развития художественного вкуса и нравственных идеалов целых поколений русских людей» [22]. При этом подчеркивалось нравственно-целительное и оздоравливающее значение оперы для эмигрантской молодежи в дни переживаемой духовной депрессии [22]. В завершение сезона поставили оперу А. Бородина «Князь Игорь» – одну из самых популярных и «капитальных» русских опер.

Для ее постановки был увеличен до 40 человек оркестр и до 60 человек – хор [23]. Слова арии Игоря – «О, дайте, дайте мне свободу, я свой позор сумею искупить...» – для харбинцев приобрели особый смысл. Корреспондент писал, что они символичны для россиян в изгнании: и они на чужой земле мечтают о своем реванше, а в образе Галицкого усматривался прототип «нынешних властителей» прежней родины [24].

Критическое отношение к советскому влиянию в том числе затронуло сферу оперетты. Несмотря на это, с 1934 г. в репертуарной афише харбинских и шанхайских

8 Советское влияние на музыкально-театральную жизнь в Маньчжурии значительно утратило силу еще и в связи с начавшимися с 1933 г. настойчивыми консультациями и переговорами по поводу уступки Маньчжоу-Го (а фактически – Японии) прав СССР в отношении КВЖД.

опереточных театров появляются произведения современных советских композиторов. В сезоне 1933/34 г. труппа музыкальной комедии Желсоба поставила оперетту «Чёрный амулет» Н. Стрельникова, шедшую затем с большим успехом. В информационной заметке газеты «Заря» отмечалось: «Музыка Стрельникова отличается разнообразием и красотой мелодий» [25]. На месяц раньше – в январе 1934 г. в Желсобе состоялась премьера другой оперетты Н. Стрельникова – «Холопка». Негодованию критиков не было предела. Возмутил сюжет, где советские авторы одновременно смешали порки и продажу крестьян, деспотизм вельмож, обманные свадьбы. Шлейф обвинений в советских крайностях (все, что было в прошлом, – царский произвол) тянулся за опереттой до начала следующего сезона. Перед его открытием в «Заре» писали, что послушный композитор Стрельников добросовестно выполнил социальный заказ: все представители «старого прижима» поданы в лубочном стиле и безбожно шаржированы [26]. Политическая подоплека сюжета рикошетом отразилась на оценке музыки. В газете писали, что с музыкальной стороны «Холопка» не представляет никакой ценности, что композитор «натаскал» ее из разных мест и отыгрался на количестве. И резюмировали: другая советская музыкальная комедия – «Чёрный амулет», к примеру, в музыкальном отношении безмерно сильнее [27]. При этом обе оперетты шли с аншлагом.

Парадоксальность ситуации в противопоставлении «своего» и «чужого» (чуждого, в данном случае) искусства заключалась и в продолжающихся связях с советской опереттой, новые сочинения отечественных советских авторов различными путями по-прежнему доставлялись в Китай. Видимо, в этом было, с одной стороны, стремление расширить репертуар современными произведениями (пускай и советскими), а с другой – проявлялась скрытая ностальгия по утраченной родине. Так в марте 1934 г. анонсировали еще одну советскую оперетту – «Людовик... надцатый», определенную прессой как «первая пьеса репертуара труппы текущего сезона из советского быта». Автор – композитор Ю. Сахновский, как отмечал рецензент, сохранил в ее музыке мелодичность, свойственную русским композиторам [28]. В начале следующего сезона 1934/35 г. труппа музкомедии Желсоба ставит последнюю новинку советских театров – оперетту «Аэлита» по роману А. Толстого в инсценировке Симбирцева и с музыкой молодого советского композитора Е. Петунина, принадлежащего, по определению «Зари», «к стрельниковской группе» [29].

К середине 1930-х гг. на оперные сцены Харбина снова стали возвращаться лучшие произведения дореволюционного музыкального театра. В начале оперного сезона 1933/34 г. состоялась премьера «Садко» Н. Римского-Корсакова, одного из лучших творений композитора, по поводу которого написали в газете «Заря»: «Каким благоуханным русским прошлым повеет от образов, созданных волшебной сказкой» [30].

Одновременно с середины 1930-х гг. в Маньчжурии появляются объединения и общественные организации, так или иначе связанные с деятельностью эмигрантской художественной интеллигенции. Их цели были направлены на сохранение национальных культурных ценностей, в том числе и в области

При г. директор радио-гитариста В. А. Лощова, по совершенно новой программе. Встретитесь с артистами в "Салоне" "Славянка" в 7 час. 30 мин. Начало в 8 ч. и 30 мин. И билеты проданы.

О-во Изучения Старого Русск. Искусства
Железнодорожное собрание
В память 100-летнего юбилея со дня рождения Л. И. Чайковского
повторяется опера **ЧЕРЕВИЧКИ**

в 5-х актах, в 3-х частях, 10 карт., муз. Рубинштейна. Участ. (по порядку): Л. Д. Барыкина, К. А. Зубарова, М. Д. Барыкина, А. Д. Барыкин, Клева, С. В. Молочко, А. В. Прикрасов, Н. Г. Радов, М. В. Сидоров, М. И. Трубицын, А. П. Цыганков. **Премьер-опера Л. П. Черевички**, Партия, петька, старик, ступка, придворная дама и канцлер, аккомп. **Оркестр Симфонического О-ва** под управ. С. И. Шаляпина. Начало в 7 час. 30 мин. Билеты проданы.

Сегодня во всех залах Коммерческого собрания Традиционный Крещенский БАЛ-МАСКАРАД ОРИЕНТАЛИСТОВ
Прим. из лучшей русской и западной культуры. Танцы в 3-х частях, в главном зале (салоно Г. С. Ковалева), в 10 час. утра до 5 час. вечера.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖОК Завтра, 20-го января в помещении Украинск. Дома, Понадворьянского Об'єдинення. **„ПОНЕДІЛЬНИК“**

Фото 4. Газета «Заря». 1941. № 15 (11 января) / Newspaper «Zarya». 1941. January 11

НЕУМРУДНЫЙ ПАУЧЕК
в 5 действиях, С. Ауплендорф.
Участуют: М. Д. Барыкина, В. В. Павлова, Н. И. Успенская, М. И. Деппа, В. М. Зинько, К. И. Костин, М. А. Лещина, М. В. Михайлова, М. И. Овчаренко, Г. В. Стрыльков, В. И. Сидоров, Р. В. Павлова и Н. И. Овчаренко. Художник А. Е. Степанов.
Партия театральная парамаршрута «Прометей». Начало в 8 ч. 30 мин. Билеты проданы.

Шоколадный солдатик
в 3-х актах (6 карт.), муз. Рубинштейна.
Начало в 8 ч. 30 мин. Билеты проданы.

О.И.Р.С.И. Железнодорожное собрание Сегодня, 2 ноября 1941 г. О П Е Р А П Р Е М Ь Е Р А
ДЕМОН
билеты **ВСЕ ПРОДАНЫ.**

Начало в 7 час. 30 мин. Понед-ль 3-го января в 8 ч. 30 мин. Билеты проданы.

ВЕРХНИЙ ЗАЛ Ж.С.М.Л., Садовая, 59 Воскресенье, 9 ноября
Ввиду многочисленных просьб, выставляется

ЧОРТОВА КАРУСЕЛЬ
Трагическая в 3-х актах А. Рубинштейна. Начало в 10.30 мин. Премьер. показы билетов (от 1 р. 20 ф. за 2 р.) в театр Ж.С.М.Л.

Фото 5. Газета «Заря». 1941. № 296 (2 ноября) / Newspaper «Zarya». 1941. November 2

Редител: Г. Сидоров, В. Чернов, И. Чернышев, Д. Доржиков и М. И. Мурин. Режиссер балет-мейстер В. Ивневский. Директор А. Я. Бибиков. Уроки-Л. Писарова. Директор кукольного театра В. Штатман. Начало в 8 ч. 30 мин. Билеты проданы.

Харбинское Симфоническое Общество.
На 1-ю постановку оперы
ЕВГЕНИЙ ОНЬГИН
19-го января в Железнодорожном собрании
всё билеты проданы.
II-я постановка оперы **ЕВГЕНИЙ ОНЬГИН**
назначена на воскресенье 25-го января с. г. в театре Железнодорожного собрания.
Продажа билетов будет открыта со вторника 20-го января в магазинах И. Я. Чуркина и Ю. в Нов. городъ и на пристани в магазинах "Найтлон".

Завтра во всех залах Коммерческого собрания Традиционный Крещенский **БАЛ-МАСКАРАД ОРИЕНТАЛИСТОВ**

Фото 6. Газета «Заря». 1942. № 14 (18 января) / Newspaper «Zarya». 1942. January 18

и «Пиковая дама» П. Чайковского (1941), его же «Евгений Онегин» (1942), к 100-летию со дня смерти М. Лермонтова – «Демон» А. Рубинштейна (1941), к 10-летней годовщине образования Маньчжоу-Го – «Жизнь за царя» М. Глинки (1942) (фото 4–6).

музыкального театра. В 1934 году в Маньчжоу-Го было создано Бюро по делам российских эмигрантов в Маньчжурской империи (БРЭМ). Одной из первых культурных инициатив БРЭМа в 1935 г. стало содействие постановке оперы М. Глинки «Жизнь за царя» в Желсобе лучшими силами артистов-эмигрантов, что особенно отмечалось прессой. Постановка должна была привлечь внимание всех, кому дорого национальное искусство [31]. В анонсирующих премьеру статьях неизменно подчеркивалось национальное значение оперы, ее автора называли «краеугольным камнем» национального периода русской музыки. По замыслу деятелей БРЭМа, постановка «Жизни за царя» должна была продемонстрировать эмигрантские артистические силы, а также «мощь единой неделимой России» [32].

К началу 1940-х гг. наряду с БРЭМом в Маньчжурии начали деятельность две собственно музыкальные общественные организации, заинтересованные в продвижении репертуара отечественного театра, – Харбинское симфоническое общество (ХСО) и Общество изучения старого русского искусства (ОИРСИ). Последнее позиционировало себя как единственного хранителя исконно русских традиций в музыкально-театральном искусстве. Усилиями этих трех организаций после длительного перерыва были осуществлены многие постановки: «Русалка» А. Даргомыжского (1940, 1943), «Аскольдова могила» А. Верстовского (1940), «Черевички»

В публикациях газеты «Заря» начала 1940-х гг. по поводу деятельности музыкального театра в Маньчжурии уже нет того острого политического контекста, который был характерен ранее. Перед русской диаспорой в Китае встала новая существенная задача: выросло второе поколение эмиграции. Молодежь не помнила своей исторической родины либо никогда ее не видела. Вместе с русским языком им необходимо было привить любовь и понимание национальной культуры и искусства. В музыкально-театральных постановках стали принимать участие молодые исполнители, получившие профессиональное музыкальное образование уже в Маньчжурии. Немаловажное значение имел тот факт, что передачу национальных исполнительских традиций осуществляли российские музыканты-педагоги, получившие образование в консерваториях Москвы и Санкт-Петербурга и сумевшие с успехом зарекомендовать себя на сценических подмостках Харбина и Шанхая.

В периодике читателей вновь напоминали об истории создания и о значении для русской культуры опер корифеев национального искусства – М. Глинки, А. Бородина, П. Чайковского. Обращаясь к молодежи по поводу постановки в Желсобе оперы «Евгений Онегин» в сезоне 1941/42 г., корреспондент «Зари» писал, что это редкая возможность услышать сразу двух корифеев отечественной культуры – мелодии П. Чайковского и текст А. Пушкина [33]. Одновременно молодым музыкантам напоминали имена известных артистов, прославившихся в исполнении ведущих партий: «С оперой этой связаны имена Тартакова и Яковлева – лучших Онегиных русской сцены; Собинова, создавшего непревзойденный тип Ленского, которому следовали потом почти все исполнители этой роли. Кто из великих корифеев русской оперы не пробовал свои силы в главных партиях этой оперы?» [34].

События Великой Отечественной войны примирили бывших соотечественников по обе стороны границы. Ушли в прошлое противопоставления «той» земли и «этой». Для дальневосточной русской эмиграции определились самые главные ценности отечественной культуры и отечественного музыкального театра – музыкально-драматические произведения выдающихся представителей национальной композиторской школы, выдержавшие испытание временем, имена и традиции корифеев национального исполнительского искусства и молодое поколение слушателей и исполнителей, которым необходимо было передать это национальное достояние с максимальной полнотой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Крыловская И. И. Украинские антрепризы и музыкальный театр Дальнего Востока в 1900–1905 гг. // Сфера культуры. 2020. № 2 (2). С. 149–164.
2. Крыловская И. И. Оперетта на Дальнем Востоке и в Маньчжурии в 1900–1905 гг.: основные тенденции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 19–45.
3. Крыловская И. И. Опера на дальневосточных рубежах Российской империи в 1900–1905 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 8–46.
4. Покровский Н. Русская опера в Париже // Заря. 1929. № 1 (1 января). С. 16.
5. Ботова В. Русская опера на океане // Заря. 1929. № 273 (11 октября). С. 7.

6. Покровский Н. Царская невеста и Петрушка. Премьера «Русской оперы» в Париже // Заря. 1930. № 350 (21 декабря). С. 3.
7. Покровский Н. «Жизнь за царя» // Заря. 1929. № 25 (30 января). С. 4.
8. «Жизнь за царя» // Заря. 1926. № 99 (14 апреля). С. 3.
9. Покровский Н. «Руслан и Людмила» // Заря. 1930. № 161 (15 июня). С. 7.
10. Триумф Шалапина // Заря. 1928. № 148 (3 июня). С. 3.
11. Покровский Н. Ф. И. Шалапин о искусстве, опере будущего и своих планах. Парижская беседа для «Зари» // Заря. 1929. № 152 (9 июня). С. 3.
12. Покровский Н. У Шалапина и о Шалапине. Парижская беседа для «Зари» // Заря. 1930. № 315 (16 ноября). С. 3.
13. Умер Шалапин // Заря. 1938. № 98 (14 апреля). С. 1.
14. Оперный дебют Грица // Заря. 1923. № 61 (17 марта). С. 3.
15. Пильский П. Театр в советской России // Заря. 1927. № 86 (3 апреля). С. 3.
16. Крыловская И. И. Музыкально-театральная жизнь Харбина с 1920 и до начала 1930-х гг.: по материалам харбинской периодики // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 8–27.
17. Сатовский-Ржевский Г. Не меломан о музыке // Заря. 1929. № 36 (10 февраля). С. 3.
18. С. Кр. Оперная новинка Москвы. Детище харбинских знакомцев // Заря. 1930. № 174 (28 июня). С. 3.
19. А. Г. Как калечат оперы на советских подмостках // Заря. 1933. № 45 (17 февраля). С. 4.
20. «Борис Годунов» // Заря. 1932. № 66 (8 марта). С. 7.
21. А. З. «Жизнь за царя» // Заря. 1933. № 43 (15 февраля). С. 4.
22. Сатовский-Ржевский Г. «Жизнь за Царя» // Заря. 1933. № 40 (12 февраля). С. 2.
23. А. Г. «Князь Игорь» в Желсобе. Завтра закрытие сезона // Заря. 1933. № 110 (24 апреля). С. 4.
24. Г-н А. «Князь Игорь» – опера-символ // Заря. 1933. № 114 (30 апреля). С. 9.
25. «Черный амулет» в «Капитоле» // Заря. 1934. № 40 (13 февраля). С. 7.
26. А. Г. На советский аршин. «Холопка» на сцене Желсоба // Заря. 1934. № 17. 21 января. С. 10.
27. Открытие оперетты // Заря. 1934. № 294. 29 октября. С. 4.
28. «Людовик ...надцатый» – в Желсобе // Заря. 1934. № 69 (14 марта). С. 7.
29. В Желсобе премьера – «Аэлита» // Заря. 1934. № 313 (17 ноября). С. 7.
30. «Садко – богатый гость». Сегодня оперная премьера // Заря. 1933. № 350 (23 декабря). С. 7.
31. М. Ш. «Жизнь за царя» – первая русская оперная премьера // Заря. 1935. № 191 (19 июля). С. 7.
32. Г. Сегодня – «Жизнь за Царя» // Заря. 1935. № 199 (27 июля). С. 4.
33. «Евгений Онегин» – 19 января // Заря. 1942. № 7 (11 января). С. 7.
34. Савский Г. «Евгений Онегин» // Заря. 1942. № 90 (9 апреля). С. 5.

REFERENCES

1. Krylovskaya I. I. *Ukrainskie antreprizy i muzykal'nyj teatr Dal'nego Vostoka v 1900–1905 gg.* [Ukrainian enterprises and musical theatre of the Far East in 1900–1905. Ukrainian enterprises and musical theatre of the Far East in 1900–1905]. *Sphere of culture*. 2020, no. 2 (2), pp. 149–164.
2. Krylovskaya I. I. *Operetta na Dal'nem Vostoke i v Man'chzhurii v 1900–1905 gg.: osnovnye tendencii* [Operetta in the Far East and Manchuria in 1900–1905: Main Trends Operetta in the Far East and Manchuria in 1900–1905: Main Trends]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 4, pp. 19–45.
3. Krylovskaya I. I. *Opera na dal'nevostochnyh rubezhah Rossijskoj imperii v 1900–1905 gg.* [Opera on the Far Eastern Frontiers of the Russian Empire in 1900–1905]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1, pp. 8–46.
4. Pokrovskiy N. *Russkaya opera v Parizhe* [Russian opera in Paris]. *Zarya*. 1929, no. 1. 1st January. P. 16.
5. Botova V. *Russkaya opera na okeane* [Russian opera on the ocean]. *Zarya*. 1929, no. 273. 11th October. P. 7.
6. Pokrovskiy N. *Carskaya nevesta i Petrushka. Prem'era "Russkoj opery" v Parizhe* [The Tsar's Bride and Petrushka. Premiere of the Russian Opera in Paris]. *Zarya*. 1930, no. 350. 21st December. P. 3.
7. Pokrovskiy N. *"Zhizn' za tsarya"* ["Life for the King"]. *Zarya*. 1929, no. 25. 30th January. P. 4.
8. *"Zhizn' za tsarya"* ["Life for the King"]. *Zarya*. 1926, no. 99. 14th April. P. 3.

9. Pokrovskiy N. "Ruslan i Lyudmila" ["Ruslan and Ludmila"]. *Zarya*. 1930, no. 161. 15th June. P. 7.
10. *Triumf Chaliapina* [Triumph of Chaliapin]. *Zarya*. 1928, no. 148. 3rd June. P. 3.
11. Pokrovskiy N. F. I. *Chaliapin o iskusstve, opere budushchago i svoih planah. Parizhskaya beseda dlya "Zari"* [Chaliapin about art, opera of the future and his plans. Parisian conversation for Zarya]. *Zarya*. 1929, no. 152. 9th June. P. 3.
12. Pokrovskiy N. U *Spalyapina i o Shalyapine. Parizhskaya beseda dlya "Zari"* [In Chaliapin and about Chaliapin. Parisian conversation for Zarya]. *Zarya*. 1930, no. 315. 16th november. P. 3.
13. *Umer Chaliapin* [Chaliapin died]. *Zarya*. 1938, no. 98. 14th Apryl. P. 1.
14. *Opernyy debyut Gritsaya* [Gritsai's operatic debut]. *Zarya*. 1923, no. 61. 17th March. P. 3.
15. Pilskiy P. *Teatr v sovetsoj Rossii* [Theatre in Soviet Russia]. *Zarya*. 1927, no. 86. 3rd Apryl. P. 3.
16. Krylovskaya I. I. *Muzikal'no-teatral'naya zhizn' Harbina s 1920 i do nachala 1930-h gg.: po materialam harbinskoj periodiki* [Musical and theatrical life of Harbin from 1920 to the early 1930s: based on materials from Harbin periodicals]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 3, pp. 8–27.
17. Satovskiy-Rzhevskiy G. *Ne meloman o muzyke* [Not a music lover]. *Zarya*. 1929, no. 36. 10th February. P. 3.
18. S. Kr. *Opernaya novinka Moskvy. Detishche harbinskih znakomcev* [Opera novelty of Moscow. The brainchild of Harbin acquaintances Opera novelty of Moscow. The brainchild of Harbin acquaintances]. *Zarya*. 1930, no. 174. 28th June. P. 3.
19. A. G. *Kak kalechat opery na sovetsojkh podmostkah* [How operas are crippled on the Soviet stage]. *Zarya*. 1933, no. 45. 17th February. P. 4.
20. "Boris Godunov" ["Boris Godunov"]. *Zarya*. 1932, no. 66. 8th March. P. 7.
21. A. Z. "Zhizn' za tsarya" ["Life for the King"]. *Zarya*. 1933, no. 43. 15th February. P. 4.
22. Satovskiy-Rzhevskiy G. "Zhizn' za tsarya" ["Life for the King"]. *Zarya*. 1933, no. 40. 12th February. P. 2.
23. A. G. "Knyaz' Igor" v Zhelsobe. *Zavtra zakrytie sezona* ["Prince Igor" in Zhelsob. Season closes tomorrow]. *Zarya*. 1933, no. 110. 24th Apryl. P. 4.
24. G-n A. "Knyaz' Igor" – opera-simvol ["Prince Igor" – opera-symbol]. *Zarya*. 1933, no. 114. 30th Apryl. P. 9.
25. "Chernyj amulet" v "Kapitole" ["Black Amulet" in "Capitol"]. *Zarya*. 1934, no. 40. 13th February. P. 7.
26. A. G. *Na sovetsoj arshin. "Holojka" na scene Zhelsoba* [On the Soviet arshin. "Kholopka" on the stage of Zhelsob]. *Zarya*. 1934, no. 17. 21st January. P. 10.
27. *Otkrytie operetty* [Operetta opening]. *Zarya*. 1934, no. 294. 29th October. P. 4.
28. "Lyudovik... nadcatyj" – v Zhelsobe ["Louis... the eleventh" – in Zhelsob]. *Zarya*. 1934, no. 69. 14th March. P. 7.
29. *V Zhelsobe prem'era – "Aelita"* [Premiere in Zhelsob – "Aelita"]. *Zarya*. 1934, no. 313. 17th November. P. 7.
30. "Sadko – bogatyj gost". *Segodnya opernaya prem'era* ["Sadko is a rich guest." Opera premiere today]. *Zarya*. 1933, no. 350. 23rd December. P. 7.
31. M. Sh. "Zhizn' za tsarya" – pervaya russkaya opernaya prem'era ["Life for the King" – the first Russian opera premiere]. *Zarya*. 1935, no. 191. 19th July. P. 7.
32. G. *Segodnya – "Zhizn' za tsarya"* [Today – "Life for the King"]. *Zarya*. 1935, no. 199. 27th July. P. 4.
33. "Eugene Onegin" – 19 yanvarya ["Eugene Onegin" – January 19]. *Zarya*. 1942, no. 7. 11th January. P. 7.
34. Savskiy G. "Eugene Onegin" ["Eugene Onegin"]. *Zarya*. 1942, no. 90. 9th Apryl. P. 5.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крыловская Изабелла Ильинична – кандидат искусствоведения, доцент департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1112-4423

ABOUT THE AUTHOR

Izabella I. Krylovskaya – Cand. Sc in Art Studies, Associate Professor of the Department of Arts and Design of the Far Eastern Federal University.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1112-4423

Статья поступила в редакцию: 26.10.2022

Отредактирована: 28.10.2022

Принята к публикации: 30.10.2022

Received: 26.10.2022

Revised: 28.10.2022

Accepted: 30.10.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Крыловская И. И. Традиции отечественного музыкального театра в культуре русской эмиграции на Дальнем Востоке // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-10-26

FOR CITATION

Krylovskaya I. I. Russian musical theatre traditions within the Russian emigration culture of the Far East. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-10-26

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-27-36
УДК [792.09(=161.1)+792.02]:791.43(=161.1)

Е. А. Сариева
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-2883-773X

Экран на отечественной театральной сцене. Первые опыты

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются первые опыты внедрения кинематографа на театральную сцену. Попытки «кинофикации театра» имели целью не только поразить публику трюком и обеспечить спектаклю материальный успех, но были продиктованы потребностью в обновлении сценических средств. Это позволяло столкнуть сценическое и экранное пространство на одной сцене и в конечном итоге рождало новые смыслы. Судя по сохранившимся материалам, первый раз кинематографические картины использовались в детском спектакле театра Корша «Ночь волшебных сновидений» (1906) как средство документации событий действительности, что придавало им достоверность. В 1908 году в московском театре «Фарс» С. Ф. Сабурова в фарсе «999 рогоносцев» кинематограф применялся как фиксатор скрытой от глаз реальности, тем самым нарушая границы частной жизни и провоцируя неловкие ситуации. Оригинальная задумка Сабурова позволяла, с одной стороны, продлить интерес к фарсу, с другой – показывала новые возможности использования кинематографа, существующего в то время как балаганное развлечение, аттракцион. Автору представляется не случайным появление кинематографа на сценах театров, ориентированных на массовый вкус, и в так называемых низовых жанрах, имеющих с недавно рожденным кинематографом общие истоки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский театр, ранний кинематограф, фарс, театр Корша, С. Ф. Сабуров, Н. Н. Кригер-Богдановская.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-27-36
УДК [792.09(=161.1)+792.02]:791.43(=161.1)

Elena A. Sarieva
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-2883-773X

A screen on Russian theatre stage. First attempts

ABSTRACT

The article discusses the first attempts of introducing cinematography to the theatre stage. The undertakes to “cinefication of the theatre” were aimed not only at impressing the audience with this trick and ensuring the performance’s income. They were caused by the need to update the stage facilities. This allowed the stage and screen space to collide at the same venue, and ultimately revealed new meanings. Judging by the surviving materials, cinematic pictures first appeared in the children’s performance of the Korsh Theatre *The Night of Magical Dreams* (1906) as a means of documenting the events of reality, which gave them credibility. In 1908, in the Moscow Farce Theatre of S. F. Saburov in the performance *999 Cuckolds* cinema was used as a clamp of reality hidden from the eyes, thereby violating the boundaries of private life and provoking awkward situations. Saburov’s original idea made it possible, on the one hand, to prolong interest in farce, and, on the other hand, it showed new possibilities for using cinema, which existed at that time as farce entertainment, as an attraction. The author does not consider it accidental that cinematography appeared on theatres’ stages oriented towards mass tastes and in the so-called grassroots genres, which have common origins with the newly born cinematography.

KEYWORDS

Russian theatre, early cinema, farce, Korsh theatre, S. F. Saburov,
N. N. Krieger-Bogdanovskaya.

В современном театре широко применяются передовые технологии, соединяющие различные средства информации и коммуникации. Постановщики используют в спектаклях видеопроекции, электронные декорации с мультимедийными экранами как способ трансляции документального материала или текста, для обозначения места действия, для расширения смыслового поля.

Внедрение экрана, и в частности кинематографа, на театральную сцену, взаимовлияние театрального искусства и поначалу технической новинки – синематографа, а потом и искусства кино, интересовало ученых разных специальностей в разные годы¹. На эту тему существует ряд теоретических работ [1–3], а также работ, посвященных взаимовлиянию кинематографа и смежных искусств – цирка и эстрады [4; 5]. Проблема влияния кинематографа на театр подробно рассматривается в диссертациях Л. Л. Малюковой «Взаимодействие искусств. Влияние кинематографа на театральное искусство 20-х годов» [6], Н. В. Ростовской «Художественные аспекты взаимоотношений отечественных кино и театра первой трети XX века» [7] и К. Н. Матвиенко «Кинофикация театра: история и современность» [8]. Однако эти работы посвящены 1920-м гг., когда искусство кино набирало обороты и происходили процессы, получившие название «кинофикация театра», инициированные потребностью в обновлении сценических средств. Статья посвящена первым экспериментам в этой области, относящимся к более раннему, дореволюционному периоду.

Технические новинки всегда интересовали театральную сцену, особенно сцену балаганную и сцены театров так называемых легких жанров. Примеров тому множество. Достаточно вспомнить балаган братьев Легат, который работал в конце 1830-х гг. на Адмиралтейской площади и где, по мнению исследовательницы балаганной культуры А. Ф. Некрыловой, «ставили главным образом феерии с танцами, широко используя театральную машинерию, сценические иллюзии и технические достижения своего времени» [9, с. 159]. Очевидцы свидетельствовали, что в одной итальянской пантомиме «забавнее всего видеть на сцене насыпь железной дороги, паровоз с фабрики Джона Кокерия в полном ходу», а в другой – летающего «по воздуху на паролете усатого Пьерро» [10, с. 68–69]. В начале XX века постановочный стиль опереточного театра во многом определял режиссер А. А. Брянский, возглавлявший лучшие опереточные театры Петербурга и Москвы. Предпочтение отдавалось зрелищной эффектности, аттракционности, постановочным трюкам. «В постановках Брянского двигались машины, вагоны трамвая, лифты, по морю плавали яхты...» – пишет Е. Д. Уварова [11, с. 113].

Театры не могли пройти мимо новинки конца XIX в. – кинематографа. Известно, что в России, как и во всем мире, кинематограф использовался в индустрии развлечений как зрелищный аттракцион, поставленный на коммерческую основу. Он занял свое место «рядом с эстрадой ярмарочных балаганов, новыми лубочными картинками и олеографиями, ходкой рыночной беллетристической

¹ В статье не рассматривается обратное влияние сцены на экран на раннем этапе существования кинематографа, то есть снятые на пленку отрывки из театральных спектаклей.

и бульварным театром» [12, с. 7]. Первые попытки «кинофикации театра» преследовали те же цели – поразить публику трюком и обеспечить спектаклю материальный успех. Автор статьи «Расцвет медийных форм театральности» И. Д. Сыса считает, что первая попытка «кинофикации театра» была предпринята еще в 1898 г. Фердинандом Менье, который ввел кинопроекцию в свой спектакль «Женщина из Оверни», сыгранный на сцене парижского театра Республики. «Но в данном случае, пожалуй, эта кинопроекция не преследовала серьезных художественных целей, а скорее несла отпечаток экстравагантности и сенсационности», – пишет И. Д. Сыса [13, с. 34].

Через десять лет нашлось еще одно применение кинематографу. В одном из бульварных опереточных театров Парижа в антрактах кинематограф показывал, что происходит с действующими лицами, но о чем в пьесе только рассказывалось. «Картины синематографа таким образом заменяли антрактную музыку»², – отмечал журнал «Театр и искусство» в 1908 г. Хотя экран на сцене не присутствовал, но то, что показывалось, было связано со спектаклем непосредственно. То есть кинематографические картины дополняли действие и не давали зрителям «остывать» даже во время антракта. О подобных экспериментах в истории отечественного театра ничего не известно. Но имеются свидетельства о фактах использования кинематографа непосредственно в театральных постановках. Это позволяло столкнуть сценическое и экранное пространство на одной сцене и в конечном итоге рождало новые смыслы.

В 1908 году первый отечественный журнал, посвященный синематографу, «Сине-фоно» отмечал, что применение синематографа «в постановках натуралистического театра прививается и у нас». В хронике упоминается детский спектакль в театре Корша, где «режиссер прибегал к помощи синематографа для увеличения иллюзии сказки»³. Это первый зафиксированный случай появления на театральной сцене экрана с демонстрацией кинематографических картин в России.

Афиша детского спектакля нашлась в театральном музее Бахрушина, он назывался «Ночь волшебных сновидений», и премьера состоялась 26 декабря 1906 г. Сказка-феерия в четырех действиях принадлежала перу актрисы и драматурга Надежды Ниловны Кригер-Богдановской. В афише особенно отмечалось, что в четвертом действии будет демонстрирован синематограф⁴. По сюжету сказки мальчик – подмастерье сапожника Горюн-Сиротинка, утомленный тяжелой работой, засыпает прямо в мастерской. Ему снится сон, что они с другим маленьким подмастерьем Балагуром мечтают попасть на волшебную елку к королю Бурану. Преодолев массу препятствий на протяжении трех действий, в четвертом действии мальчики попадают, наконец, на елку «в царство льда и вечных снегов» короля Бурана. На торжество слетаются сыновья короля Бурана – ветры северный, южный, западный и восточный. Каждый из них рассказывает историю о своих приключениях в неизведанных краях – в Китае, полярных странах, Индии, пустыне Сахаре [14].

2 Хроника // Театр и искусство. 1908. № 26. С. 446.

3 Хроника // Сине-фоно. 1908. № 16. С. 4.

4 ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Отдел афиш и программ. КП 11365/492.

Можно предположить, что именно эти рассказы сопровождалась показом на экране. Использование кинематографических картин как средства документации событий действительности позволяло придать им достоверность. Декорации скорее всего были изготовлены бутафорскими средствами, а съемки подготавливались и проводились в условиях ателье. «Московские ведомости» сообщали, что «Ночь волшебных сновидений» имела большой успех у публики: «Сказка исполняется гладко и с внешней стороны поставлена довольно занимательно»⁵. На афише не указана фамилия режиссера. Смею предположить, что сказку поставил муж автора пьесы Кригер-Богдановской актер театра Корша, а впоследствии и режиссер этого театра Владимир Александрович Кригер. Супруги Кригер увлекались кинематографом, В. А. Кригер исполнял на эстраде комический рассказ «Сцена в кинематографе»⁶, написанный женой, а с 1913 г. работал в кино с Я. А. Протазановым.

Второй зафиксированный случай применения кинематографа в театральном спектакле относится к 1908 г. Это случилось 12 июня в театре увеселительного сада «Эрмитаж» Я. В. Щукина в Каретном ряду, где уже четыре года играла труппа «Фарс» под руководством актера С. Ф. Сабурова. Театр заслужил репутацию солидного коммерческого дела с обширным и устойчивым репертуаром, имел свое лицо и пользовался успехом у москвичей. Даже появился термин «сабуровщина», об этом писал Д. И. Золотницкий в книге о фарсе: «Что такое сабуровщина? Двусмысленные шутки в игровой упаковке, беспрепятственные сюжетные ходы и мотивировки, ситуативный баланс, дезабильте, адюльтер, капризы характеров, легкий диалог, размен реприз, удачливые проделки милостивых героев, универсальное благополучие развязки» [15, с. 247]. Сабуров ориентировался на спрос жадной до развлечений публики и всегда был поставщиком фарсовых новинок. Он с трудом писал и читал по-русски, не знал ни одного иностранного языка, но почти все новые пьесы шли в театре в его переводах.

Пьеса, о которой идет речь, называлась «999 рогоносцев», этот французский фарс в трех действиях написали Анри де Горст и Луи Форест (перевод С. Ф. Сабурова, режиссер К. К. Корнев), «из отдельных ролей выделялись г-жи Легар, Мартынова, гг. Чинаров, Надеждин, Казанский и Пальм»⁷.

Фарс вводил зрителя в атмосферу интимной парижской жизни со всеми ее приманками. Комиссар 21-го участка Помпироль считался «бичом адюльтера». За пять лет службы он успел раскрыть 999 измен, и комиссару полагалась награда – орден Почетного легиона, но при одном условии. Помпироль должен округлить число своих подвигов до 1000, – таков каприз министра общественной нравственности. В распоряжении Помпиrolя всего несколько часов – иначе орден ускользнет. И он бросается на поиски тысячного рогоносца. Для этого Помпироль проникает в предназначенное для интимных встреч заведение некоего Мабулье, завуалированное под банкирский дом. Здесь происходит ряд курьезных и запутанных

⁵ Театр Корша // Московские ведомости. 1906. № 311. С. 5.

⁶ Рассказ написан в 1913 г., сохранилась грампластинка запись.

⁷ Театр и музыка // Голос Москвы. 1908. № 137. С. 5.

приключений с участием Помпироля, его жены, тещи и многих других. Всю серию этих приключений снимает на пленку сенатор Дюран, яростный враг безнравственности, поступивший к Мабулье лакеем⁸.

«На сцене демонстрируют кинематограф, на экране которого парочками в самых откровенных видах и интимных позах проходят все действующие лица. <...> Кинематограф договаривает то, что должно было происходить за сценой, в отдельных кабинетах дома свиданий»⁹, – отмечал журнал «Театр и искусство». Однако немой кинематограф ничего не мог договаривать. Остановимся подробнее на том, как эту немоту преодолевали и что происходило на сцене.

В третьем действии мы видим гостиную министерства общественной нравственности, где по ходу пьесы оказывался сам министр, комиссар Помпироль и практически все действующие лица. Обращаясь к собравшимся, министр восклицал: «Вы ведь представить себе не можете, какую бездну всяких непристойностей должен прочитывать человек, который стоит на страже общественной нравственности! Каждый день я просматриваю массу конфискованных изданий, нецензурных брошюр, пикантных картинок, гривуазных фотографий. Я прямо-таки утопаю в этом океане порнографии!» [16, с. 45]. Чтобы не утонуть в одиночестве, он заставляет присутствующих занять места в креслах и посмотреть вместе с ним киносвидетельства, принесенные сенатором Дюраном. Зрителям как бы дозволялось проникнуть за шкафы банкирской конторы, где имелись отдельные кабинеты и некоторое время назад происходили пикантные события. Кинематограф наблюдал и фиксировал документальную реальность, тем самым нарушая границы частной жизни и провоцируя неловкие ситуации.

Предваряя показ, сенатор Дюран объясняет, как эти картины изготовлены: «Я поставил во всех отдельных кабинетах банкирского дома особые, лично мной изобретенные аппараты, которые автоматически вполне точно воспроизводят все сцены с натуры, как в синематографе», то есть практически признавался в изобретении скрытой камеры. С этими словами он одергивал занавес в глубине сцены, где находился экран: «Потушите огни! Внимание, господа! Первая парочка» [16, с. 47]. Всего таких парочек было пять, и демонстрировалось пять картин в сопровождении негромкой музыки.

Картины не озвучивались, они были в полном смысле немymi. Перенесение на экран художественных приемов театра требовало разработки актерских выразительных средств, которые стали бы заменой звучащему слову. На этот счет драматурги оставили специальные указания: «Артисты, с которых будут воспроизведены ленты для синематографа, должны, позируя, произносить

вслух слова, по смыслу соответствующие мимике: вследствие этого получают более реальные и жизненные картины, а не простая пантомима» [16, с. 47].

Прием «домашний кинотеатр на сцене» позволял обходиться также без титров, потому что зрителям, сидящим в зале, происходящее объясняли «зрители», сидящие на сцене. Слышны были первые реплики, в которых звучала

8 В. С. Пассаж // *Обозрение театров*. 1908. № 510. С. 6.

9 М. В. Театр «Пассаж» // *Театр и искусство*. 1908. № 36. С. 617.

радость узнавания и радость непосредственной наглядности: «Да ведь это я! Вот целуются-то, вот целуются! О, моя жена! Она кого-то ждет! Усы ему треплет! Он ей в мундире больше нравится! Раздевается! Это уж слишком!» и т. д. По мере демонстрации картин радость и любопытство сменялись скандалами, которые шли под непрерывный хохот зрительного зала: «Ты мне изменяешь, да? Не могу! Убью ее! Сомнений нет! Она мне наставляет рога! О, негодяй, о, каналья! И какой это идиот выдумал синематографы! Погоди, бездельник, погоди!» и т. д. Комментарии и перебранки продолжались и после окончания каждой картины еще некоторое время, необходимое для замены пленки.

Интересно, что в пьесе прописаны не только реплики действующих лиц, но и в подробностях визуальное решение картин. Например, в первой картине в интимной обстановке встречаются хозяин заведения «Банкирский дом» Мабулье и негритянка Флер-де-Лис. «Музыка играет кейк-уок. Картина изображает элегантную гостиную. В глубине налево дверь, направо камин. Перед камином ширмы. Налево на авансцене стол и кресло. Дверь открывается и входит Мабулье, танцует кейк-уок. Появляется Флер-де-Лис, тоже отплясывающая кейк-уок. Он танцует спиной к публике, она лицом к публике. Сходятся и расходятся. Флер-де-Лис толкает Мабулье. Он падает на четвереньки. Она, смеясь, дает ему шлепка и садится в кресло. Мабулье делает несколько прыжков, стоя на четвереньках, потом идет к Флер-де-Лис, которая звала его к себе, и начинает целовать! Мабулье вдруг омрачается, вынимает платок и трет им щеку Флер-де-Лис, как бы желая убедиться, не покрашена ли она. Чтобы объяснить это физическое действие непонимающим зрителям, следовали реплики действующих лиц: “Что это он делает?” – спрашивал один. “Он думает, что она намазана”, – отвечал другой» [16, с. 47 – 48].

При всей очевидности пяти адюльтеров Помпироллю не удалось зафиксировать ни один, присутствующие отказывались писать заявления в полицию. Тем не менее все заканчивалось хеппи-эндом. Аппарат ломался, ко всеобщему облегчению, дальнейшая демонстрация картин становилась невозможной. Когда вспыхивал свет на сцене, действующие лица обнаруживали, что в домашнем кинотеатре тоже есть «места для поцелуев». Замужняя дама Жизель Монжирон восседала на коленях у министра общественной нравственности. Этот вопиющий случай был зафиксирован как тысячный адюльтер, и комиссар полиции Помпироль получил свой орден.

В сентябре труппа С. Ф. Сабурова поехала на гастроли в Петербург, играла в «Пассаже». Фарс «999 рогоносцев» не знал ничего, кроме аншлагов. Но по причине пропажи кинолент фарс был снят с репертуара. Очевидной целью кражи журнал «Театр и искусство» называл «срыв спектакля» и происки конкурентов¹⁰. В другом журнале писали, что «в настоящее время сделаны новые снимки в Петербурге, и восстановилась постановка фарса»¹¹. После этого никаких больше упоминаний в прессе о представлении фарса «999 рогоносцев» на других площадках не появилось.

¹⁰ *Маленькая хроника // Театр и искусство. 1908. № 38. С. 661.*

¹¹ *Хроника // Обозрение театров. 1908. № 523. С. 9.*

Оригинальная задумка Сабурова позволяла, с одной стороны, продлить интерес к фарсу как театральному жанру, с другой – к кинематографу, существовавшему в то время как балаганное развлечение, аттракцион. Сборы в разного рода иллюзиях уже начали падать. «Он мог привлекать к себе внимание разве только что в самой глухой провинции», – писал С. С. Гинзбург и добавлял, что «надо было искать новые возможности кинематографа, иначе ему пришел бы конец» [12, с. 40]. Замечу, что до премьеры первого отечественного игрового фильма «Понизовая вольница» оставалось всего четыре месяца.

Современники констатировали, что такие же трудности испытывал фарс, который в эти годы уже терял свою былую привлекательность и требовал «подпитки» от других видов и жанров искусства. Газета «Московские ведомости» рассуждала о причинах упадка московского фарса и отдавала должное постановке «999 рогоносцев»: «Сабуровское “откровение” прошло весь цикл своего развития, и в этом направлении идти больше некуда уже было. К фарсам присмотрелись, и прежний интерес к ним упал. Пришлось подогревать этот интерес искусственными мерами. Появились сложные приспособления для внешних сценических эффектов. При невозможности заинтересовать самим содержанием фарсов, стали заботиться о том, чтобы привлечь публику постановкой. И нужно отдать справедливость Сабурову и Щукину: их фантазия очень изобретательна, да и расходы по оборудованию разных “эффектов” их не останавливают. Последней новостью в этом направлении явилось применение кинематографа к представлению фарсов. Фарс и сам по себе не лишен остроумия и, бойко разыгрываемый, смотрится публикой не без удовольствия. Но “гвоздь” спектакля – не в самом фарсе и не в его исполнении, а в кинематографе, на экране которого появляются те же лица, которые действуют в фарсе. Это очень остроумно задумано, и производит впечатление»¹².

Не случайным представляется появление кинематографа на сценах театров, ориентированных на массовый вкус, и в так называемых низовых жанрах, имеющих с недавно рожденным кинематографом общие истоки. Изучая сложные процессы рождения кинематографа в среде других искусств, В. И. Божович считал, что «возникший как популярное ярмарочное зрелище кинематограф сопротивлялся попыткам пересадить его на почву “благородного”, “академического искусства”» [17, с. 212].

Современные критики и исследователи часто сравнивали фарс с ранним кинематографом, отмечая, в первую очередь, близость сюжетов и насыщенность комическими трюками. Детективные или мелодраматические сюжеты с неожиданными и постоянными недоразумениями, комическими погонями, водопадами цирковых трюков и «рискованных положений», веселыми двусмысленными шутками – все это с завидной легкостью перешло из фарса в арсенал раннего кинематографа, не говоря уже о череде фарсовых актеров, снимавшихся в первых лентах отечественного кино.

12 Театр Эрмитаж // Московские ведомости. 1908. № 137. С. 5.

1. Цивьян Ю. Г. К истории связей театра и кино в русской культуре начала XX века («источник» и «мимикрия») // Проблемы синтеза в художественной культуре. М.: Наука, 1985. С. 100–113.
2. Зоркая Н. М. Зрелищные формы художественной культуры. М.: Знание, 1981. – 48 с.
3. Сахновский-Панкеев В. А. Соперничество – содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа. Л.: Искусство, 1979. – 176 с.
4. Сорвина М. Ю. Цирк в отечественном игровом кино (1910–1989): влияние выразительных средств цирка на кинематограф. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. – 25 с.
5. Лопатин А. А. Эстрадный дивертисмент в кинематографе как форма зрелищно-развлекательной культуры, 1900–1910 гг. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. – 25 с.
6. Малюкова Л. Л. Взаимодействие искусств. Влияние кинематографа на театральное искусство 20-х годов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. – 23 с.
7. Ростова Н. В. Художественные аспекты взаимоотношений отечественных кино и театра первой трети XX века. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2011. – 47 с.
8. Матвиенко К. Н. Кинофикация театра: история и современность. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. – 293 с.
9. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л.: Искусство, 1984. – 191 с.
10. Алексеев-Яковлев А. Я. Русские народные гулянья. М.; Л.: Искусство, 1948. – 172 с.
11. Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. – 280 с.
12. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Аграф, 2007. – 488 с.
13. Сыса И. Д. Расцвет медийных форм театральности // Медиасреда. 2017. №12. С. 33–40.
14. Кригер-Богдановская Н. Н. Ночь волшебных сновидений: Сказка-феерия в 4 д. М.: С. Ф. Рассохин, 1906. – 202 с.
15. Золотницкий Д. И. Фарс... и что там еще? Театр фарса в России 1893–1917. СПб.: Нестор-История, 2007. – 575 с.
16. Горс А. Ж. де. 999 рогоносцев. М.: С. Ф. Рассохин. 1908. – 56 с.
17. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. – 319 с.

REFERENCES

1. Tsivian Y. G. *K istorii svyazey teatra i kino v russkoj kul'ture nachala XX veka ("istochnik" i "mimikrija")* [On the History of Theatre and Cinema Relations in Russian Culture at the Beginning of the 20th Century ("Source" and "Mimicry")]. In: *Problemy sinteza v hudozhestvennoj kul'ture* [Problems of synthesis in artistic culture]. Moscow: Nauka, 1985, pp. 100–113.
2. Zorkaja N. M. *Zrelisshnye formy hudozhestvennoj kul'tury* [Spectacular forms of artistic culture]. Moscow: Znaniye, 1981. 48 p.
3. Sahnovsky-Pankeev V. A. *Sopernichestvo – sodruzhestvo: Teatr i kino. Opyt sravnitel'nogo analiza* [Rivalry-Commonwealth: Theatre and Cinema. Comparative experience]. Leningrad: Iskusstvo, 1979. 176 p.
4. Sorvina M. Y. *Cirk v otechestvennom igrovom kino (1910–1989): vlijanie vyrazitel'nyh sredstv cirka na kinematograf* [The circus in Russian feature films (1910–1989): The influence of the expressive means of the circus on cinema]: Dissertation abstract (Cand.Sc. in Art History). Moscow, 2010. 25 p.
5. Lopatin A. A. *Jestradnyj divertsiment v kinematografe kak forma zrelisshno – razvlekatel'noj kul'tury, 1900–1910 gg.* [Estrada divertissement in cinema as a form of entertainment culture, 1900–1910]. Dissertation abstract (Cand. Sc. in Art History). Moscow, 2001. 25 p.
6. Maljukova L. L. *Vzaimodejstvie iskusstv. Vlijanie kinematografa na teatral'noe iskusstvo 20-h godov* [The interaction of the arts. The influence of cinema on theatrical art in 1920th]. Dissertation abstract (Cand. Sc. in Art History). Moscow, 1991. 23 p.
7. Rostova N. V. *Hudozhestvennye aspekty vzaimootnoshenij otechestvennyh kino i teatra pervoj tretej XX veka* [Artistic aspects of the relationship between domestic cinema and theatre in the first third of the twentieth century]. Dissertation abstract (D. Sc. in Art History). Moscow, 2011. 47 p.

8. Matvienko K. N. *Kinofikacija teatra: istorija i sovremennost'* [Cinematography of the theatre: history and modernity]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art History). St. Peterburg Publ., 2010. 293 p.
9. Nekrylova A. F. *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveselenija i zrelissha. Konec XVIII – nachalo XX veka* [Russian folk city holidays, amusements and spectacles. Late 18th – early 20th century.]. Leningrad: Iskusstvo, 1984. 191 p.
10. Alekseev – Jakovlev A. Ja. *Russkie narodnye guljan'ja* [Russian folk festivals]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1948. 172 p.
11. Uvarova E. D. *Kak razvlekalis' v rossijskikh stolichah* [How to have fun in the Russian capitals]. Saint Peterburg: ALETEIJA, 2004. 280 p.
12. Ginzburg S. S. *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii* [Cinematography of pre-revolutionary Russia]. Moscow: Agraf, 2007. 488 p.
13. Sysa I. D. *Rascvet medijnyh form teatral'nosti* [The rise of media forms of theatricality]. *Mediasreda*. 2017, no. 12, pp. 33–40.
14. Kriger-Bogdanovskaja N. N. *Noch' volshebnyh snovidenij: Skazka-feerija v 4 d.* [Night of Magical Dreams: Fairy Tale in 4 acts.]. Moscow: S. F. Rassohin Publ., 1906. 202 p.
15. Zolotnickiy D. I. *Fars... i chto tam eshhe? Teatr farsa v Rossii, 1893–1917* [Farce... and what else is there?: Farce theatre in Russia, 1893–1917]. Saint Peterburg: Nestor – Istorija, 2007. 575 p.
16. Gors de A. Z. *999 rogonoscev* [999 cuckolds]. Moscow: S. F. Rassohin Publ., 1908, 56 p.
17. Bozhovich V. I. *Tradicii i vzaimodejstvie iskusstv. Francija. Konec XIX – nachalo XX veka* [Traditions and interaction of arts. France. Late 19th – early 20th century]. Moscow: Nauka, 1987. 319 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сариева Елена Анатольевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора Художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания.

E-mail: easarieva@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2883-773X

ABOUT THE AUTHOR

Elena A. Sarieva – Cand. Sc. in Art Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies.

E-mail: easarieva@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2883-773X

Статья поступила в редакцию: 05.06.2022

Отредактирована: 06.07.2022

Принята к публикации: 19.07.2022

Received: 05.06.2022

Revised: 06.07.2022

Accepted: 19.07.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Сариева Е. А. Экран на отечественной театральной сцене. Первые опыты // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 27–36.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-27-36

FOR CITATION

Sarieva E. A. A screen on Russian theatre stage. First attempts. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 27–36.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-27-36

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-37-54
УДК 792.075+792.09

В. С. Пильгун
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8323-9038

Режиссерский метод Игоря Терентьева

АННОТАЦИЯ

Режиссерская деятельность И. Г. Терентьева отражает важнейшую сторону авангардной традиции русской театральной режиссуры. Реконструкция его спектаклей – это всегда обращение к принципам и приемам футуристической заумной поэзии, которые были сформулированы им еще в тифлисский период его творчества как поэта, художника и теоретика зауми. Также театральный опыт Терентьева неотъемлемо связан с его современниками, и часто постановка была особым видом режиссерской полемики, иногда бунтарским выпадом против театральной системы. Именно театр становится самой адекватной формой выражения революционных идей Терентьева. Его театральная практика – это обращение к принципам самодеятельного театра, попытки методом заумного языка интерпретировать классический текст, а также постоянное постижение новой выразительности.

Сценические эксперименты плохо задокументированы, сохранилось всего несколько фотографий его спектаклей, в основном отрицательная критика и фрагментарные воспоминания очевидцев. В статье исследуются особенности режиссуры И. Г. Терентьева на примере самых известных его спектаклей: «Джон Рид», «Ревизор» и «Наталья Тарпова». Прослеживается эволюция творческого метода режиссера, который с каждым спектаклем усложнялся и трансформировался. Выделены три направления, в русле которых можно рассматривать бунтарскую режиссуру Терентьева. Это агитационные спектакли в самодеятельном театре, футуристическая режиссура с использованием приемов заумной поэзии и попытки реализовать на сцене процесс освоения нового пролетарского романа. Кроме того, в статье впервые опубликованы и проанализированы фотографии из спектаклей «Ревизор» и «Наталья Тарпова», найденные в РГАЛИ и фондах ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Эти фотографии дают представление об особенностях спектаклей, режиссерской технике, сценографии. Все это позволяет выделить спектр режиссерских приемов, характерных для различных периодов творчества Терентьева, и объяснить феномен восприятия его фигуры как последнего режиссера русского театрального авангарда.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Игорь Терентьев, театральный авангард, футуризм, заумь, театр Дома печати, Джон Рид, «Ревизор», «Наталья Тарпова».

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-37-54
УДК 792.075+792.09

Vera S. Pilgun
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8323-9038

Directing method of Igor Terentiev

ABSTRACT

The directing activity of I. G. Terentiev can be considered as the the context of the avant-garde tradition. The reconstruction of his performances is always an appeal to the principles and techniques of futuristic arcane poetry (zaum'), which were formulated by him back in the Tiflis period of his work as a poet, artist and zaum' theorist. Also, Terentiev's theatrical experience is closely linked with his contemporaries, and often the performance staging was a special kind of polemic, sometimes a rebellious attack against the theatrical system. The theatre thus becomes the most adequate form of expression of Terentiev's revolutionary ideas. His theatrical searches are an appeal to amateur theatre, attempts to interpret the classical text using arcane language, as well as a constant search for new expressiveness.

His experiments lacked evidences, with only a few photographs of his performances surviving, mostly negative criticism and eyewitness reviews that can be counted on fingers. The article examines the features of I. G. Terentiev's directing method on the example of his most famous performances: *John Reed*, *The Inspector General* and *Natalya Tarpova*. The evolution of the director's creative method is traced, which became more complicated and transformed with each performance. Three directions are singled out, the main for Terentiev's rebellious directing method. These are propaganda performances in an amateur theatre, futuristic direction using the techniques of arcane poetry and attempts to realize on stage the process of mastering a new proletarian novel. In the article are published the photographs from the performances *The Inspector General* and *Natalya Tarpova*, that were found in the RGALI and the funds of the State Central Theatre Museum n.a. A. A. Bakhrushin. These photographs give an idea of performances' peculiarities, directing technique, scenography. The article lists a set of directorial techniques characteristic of various periods of Terentiev's work, the method of working on the text, and concludes why Terentiev became the last director of the Russian theatrical avant-garde.

KEYWORDS

Igor Terentiev, theatrical avant-garde, futurism, zaum', the Theatre of the House of Printing, John Reed, The Government Inspector, Natalia Tarpova.

В ленинградской печати довольно часто отмечали, что именно театр Дома печати стал местом экспериментирования в театральном ландшафте города. Директор театра Н. П. Баскаков собрал в Шуваловском дворце «все левое» – приютил П. Н. Филонова и его учеников, театр Терентьева, обэриутов. Для второй половины 1920-х гг. все эти люди были создателями радикально нового искусства, полемичного и выходящего за пределы конвенциональных представлений о творчестве. Режиссура Терентьева – это сочетание бунтарства левого футуриста с принципами заумной поэзии, идей Пролеткульта и интенций агитационного театра. Всегда эти три концептуальные константы соединялись и в критике режиссера, и в его театральных экспериментах.

Наиболее ярко режиссерский метод И. Г. Терентьева раскрывается в самых известных его спектаклях – «Джон Рид» (1924), «Ревизор» (1927) и «Наталья Тарпова» (1928). Если первый профессиональный спектакль Терентьева еще идейно близок театру Пролеткульта, а второй стал последним футуристическим театральным представлением в России, то «Наталья Тарпова», по мнению М. Марцадури, – самый удачный спектакль режиссера, созданный под влиянием ЛЕФа и «литературы факта». Примечательно, что все три спектакля созданы с применением разных художественных приемов, но объединяет их всегда монтаж и звуковая партитура. Постоянное изобретательство – кредо режиссера Терентьева. Критик Н. Верховский в газете «Рабочий и театр» писал: «Игорь Терентьев – самый удивительный в Ленинграде режиссер. Неистовый мученик театрального парадокса. Упорствующий выдумщик. Расточитель “новаций”»¹ [1, с. 4]. Именно поэтому необходимо говорить об особенном бунтарстве режиссерских поисков Терентьева, его психологии революционера и истинного авангардиста.

«ДЖОН РИД» – СМЫЧКА НАТУРАЛИЗМА И ФОРМАЛЬНЫХ ПРИЕМОВ

После переезда в Петроград в 1923 г. И. Терентьев занимался теоретическими поисками в фонологическом отделе ГИНХУКа, разрабатывал интернациональный заумный язык, ставил спектакли на сценах самодеятельного театра и преподавал постановку голоса в студии Театра рабочей молодежи. В агитстудии В. Шимановского поставлена антипасхальная агитка «Снегурочка», которая сделала Терентьева известным режиссером агитационного театра и была сыграна более 100 раз. В Государственном агитационном театре поставлены три живые газеты и политфарс «Необходимость», отмеченный критиком Н. Лебедевым как яркий режиссерский спектакль. Терентьев пытался создать новую форму агитационного спектакля, найти пути развития жанра живой газеты и разнообразить сценические приемы спектакля на клубной сцене. «Политфарс “Необходимость” – яркий образец типично режиссерского спектакля, где режиссер

¹ Здесь и далее в цитатах сохранена орфография, пунктуация и стилистика оригиналов.



Фото 1. Иллюстрация к статье // Рабочий и театр. 1924. № 14. С. 4 / Illustration for the article // Worker and theatre. 1924. No. 14. P. 4

Но это была не совсем пьеса, а набор эпизодов из жизни Джона Рида, часто не связанных между собой, но напоминающих зрителю об исторических событиях недавнего прошлого. Главные приемы спектакля – это монтаж эпизодов, звуковая партитура с шумами и песнями, использование хроники, документа, репортажа и следование лефовской теории «литературы факта». Терентьев хотел, чтобы зритель на протяжении спектакля буквально еще раз стал свидетелем революционных событий. Главный герой – американский репортер Джон Рид становился проводником, с помощью которого рабочий зритель наблюдал за событиями и включался в действие спектакля. Рабкор Долгинцев писал: «Зрительный зал вторично переживал Октябрь, в зале чувствовался запах Октября, запах пороха, солдатской шинели и теплушки. Зритель чувством сливался со сценой, отразившей его жизнь и борьбу» [4, с. 9]. Критики отмечали, что Терентьев не использует многочисленные формальные приемы и не усложняет действие трюками, а показывает чуть ли не документально жизнь рабочего и его переживания. Любопытно спектакль встраивался в художественный контекст 1920-х гг. «Все, что может воздействовать на зрителя, применяется вне всяких забот о “едином стиле”, о “новизне” и т. п. Здесь психологизм и натурализм строго МХАТ сочетаются с мейерхольдовскими приемами инсценировки» [5, с. 9]. Поэтому одна из главных задач режиссера в этом спектакле – эксперимент со зрительским восприятием, который, несомненно, удался. Хотя критика и писала о полном отсутствии гротеска и попыток экспериментирования, стоит отметить, что формальное построение

благодаря фантазии в трактовке положений, комбинации ритмов, своей железной логике и необычайной находчивости делается автором данного спектакля» [2, с. 8].

В 1924 году в «Красном театре» Терентьев поставил спектакль «Джон Рид» (фото 1), для которого сам пишет инсценировку. Терентьев писал о том, что «Джон Рид» – «это не инсценировка, это пьеса, написанная по книге Дж. Рида “10 дней, которые потрясли мир”» [3, с. 295]. Он отмечал, что задача спектакля – регулирование внимания зрителя и акцентирование его не на сюжете, интриге, личной истории персонажей, а именно на исторических событиях. «Всё, что в пьесе относится к Октябрю, – целиком по Дж. Риду. Нам принадлежит только словесно-театральная монтировка» [3, с. 296].

спектакля, монтаж на визуальном и звуковом уровнях восприятия выводили его за пределы самодеятельного пролеткультовского театра.

Спектакль был невероятно популярным и предоставлял зрителям возможность еще раз окупиться в события революции. Его даже перенесли в более вместительный зал консерватории, для чего Терентьев увеличил количество эпизодов спектакля с 15 до 21. Декораций практически не было, место действия сцены зрители узнавали по штрихам вроде шума, звука или какой-либо детали. Одна из самых запоминающихся массовых сцен проходила в темной теплушке. Звуковая партитура создавала иллюзию шума движущегося поезда, с помощью света и тени показывали движение. Солдаты вели диалоги о войне и революции. В это же время по очереди зажигались сигареты, создавая эффект присутствия и соучастия для зрителя. «Занимательнейшие сцены “Джона Рида” – “теплушка”, митинг в Смольном, “телефонная станция” трогают сцепкой натуралистических мелочей: шинель с оборванной пуговицей, солдаты в крепко сколоченной теплушке с цыгарками в зубах, со свешенными ногами, солдаты на перилах митингового зала. Все это бытовые черты незабытого прошлого, поданные непосредственно натуралистически» [6, с. 214].

В архиве Московского театра на Таганке сохранился машинописный вариант инсценировки Терентьева в четырех актах. К нему приложено пояснение архитектора В. Н. Пясковского, который был конструктором сцены «Красного театра» и принимал участие в первой постановке спектакля «Джон Рид». Он отмечает, что порядок эпизодов сильно отличался от первоначального текста Терентьева. Следовательно, эпизоды не были структурированы по сюжету, а выстраивались в соответствии с художественными задачами режиссера, и сам текст здесь вторичен. Также Пясковский описывает небольшой эффектный эпизод, который отсутствовал в тексте инсценировки и, вероятно, придуман в процессе репетиций как этюд «Спят бойцы»: «Комната в Смольном, темно, сцена освещена только свечкой, которая светит на табуретке; на полу вповалку спят матросы, солдаты, красногвардейцы, над телами возвышаются только штывки винтовок, которые спящие не выпускают из рук, слышно сопение и похрапывание. Входит Джон Рид, осторожно пробираясь между телами, иногда перешагивая через них, он подходит к табуретке, берет лежащий на ней листок, наклоняется к свечке и читает: “Алексей Виноградов, Москвин, Столбиков, Воскресенский, Леонский, Преображенский, Лайданский, Берчиков... Все они попали в армию 15 ноября 1916 года. Только трое из них остались в живых: Берчиков, Воскресенский, Леонский”... Песня за сценой “Спите, орлы боевые, спите вы с мирной душой, вы заслужили, родные, счастье и вечный покой”...» [7].

Режиссер сначала представляет зрителю максимально реалистичную сцену сна солдат, которая с приходом Джона Рида превращается в трагический момент скорби по погибшим во времена революционных событий. Несомненно, рабочий зритель 1924 г. эмоционально подключался к действию и переживал вместе с актерами свои личные истории потерь и смерти близких. С одной стороны, это натуралистичная сцена, но появление рассказчика и музыкальное

сопровождение расширяют смысловое поле этой сцены, по сути, манипулируя зрительскими эмоциями. А. Пиотровский пишет положительную рецензию на спектакль, отмечая, что натурализм «Джона Рида» проникнут любовью и вниманием к мелочам мира нового. «Только осознанный, как формальный прием, и соответственно организованный, метод идиллического натурализма может вырасти в художественный стиль. Перенести в спектакль сырые куски быта – значит довольствоваться легким успехом новизны и ставить под удар будущий стиль в целом» [6, с. 214].

После выпуска спектакля «Джон Рид» самодеятельный театр Терентьева стал по сути профессиональным. Во всех спектаклях Терентьева важным структурным принципом был монтаж, который внедрялся во все части театрального целого. Очень часто монтажная склейка фрагментов логически не мотивирована, а выстроена по типу современной Терентьеву литературы, с ее временными сдвигами, деконструкцией сюжета, неоправданными метафорами и гиперболами, неоконченностью и обнажением приема. Например, в спектакле Дома печати «Узелок» режиссер использует прием временных сдвигов, о котором писал К. Л. Рудницкий: «Терентьев пытался применить “временные сдвиги” и в нескольких эпизодах перемещал действие в будущее, дабы показать, что ждет впереди самых симпатичных персонажей» [8, с. 66]. «Ревизор» насыщен гиперболами на разных уровнях восприятия спектакля. Спектакль «Наталья Тарпова» принципиально не окончен, так как на момент премьеры была выпущена только первая часть романа и планировалось продолжение. Также в этом спектакле используется обнажение приема – герои озвучивают реплики в сторону, создавая эффект остранения. В то же время театр Терентьева обладал выраженной дидактической направленностью. В спектаклях и теоретических текстах Терентьев всегда обращает внимание на проблемы современной жизни и пропаганду революционных идей. В бунтарском сознании режиссера причудливо соединялись экспериментальный театр и дидактическое содержание как идеальное сочетание эстетики русского авангарда.

На примере первого серьезного спектакля выявляются принципы, которыми Терентьев будет руководствоваться в театральном творчестве. Во-первых, это работа со словом, что явилось продолжением исследований, начатых в Тифлисе. Во-вторых, это построение действия с помощью принципа монтажа на всех уровнях организации спектакля.

ДОМПЕЧАТСКИЙ «РЕВИЗОР»

«В Ленинграде существовал театр, чем-то похожий на роман Ю. Олеши или прозу Л. Добычина. Это был экспериментальный театр Игоря Терентьева в Доме печати на Фонтанке. Дом печати был в те годы культурным центром Ленинграда. Там собирались писатели, устраивали свои выставки молодые художники и, наконец, был открыт театр» [9, с. 412].

В апреле 1926 г. Терентьев поставил на сцене театра Дома печати пьесу В. Андреева «Фокстрот», которую вскоре запретили по цензурным соображениям. Это был спектакль о ленинградских маргиналах. В июне вышел спектакль о растрате по пьесе самого Терентьева «Узелок». Политредактор Боголюбов в отзыве на пьесу писал: «Абсолютная неразработанность положений и характеров, импрессионистская смесь приемов (от жанровых оценок до инсценировки кошмаров), отсутствие крепкой советской установки, все эти мотивы, в которых о всех растратчиках говорят как о “хороших парнях” и следоват. [ельно] обвиняющих “роковую действительность”. Эти уклоны и мистицизм (напр. на стр. 76) – создают какое-то болезненное впечатление от пьесы, совсем не разрешенное “очистительной” речью обвинителя, и уничтожает всякое агитационное значение пьесы» [10]. В замечаниях политредактора удивительным образом и заключаются принципы режиссера Терентьева, которые он излагал в теоретических статьях: отказ от драматической составляющей пьесы, отказ от иллюзионизма на сцене, отстаивание роли режиссера-демиурга и экспериментальный подход ко всему. После двух неудачных постановок Терентьев восстанавливает свой успешный спектакль «Джон Рид», но уже в жанре оперы.

В апреле 1927 г. состоялась премьера знаменитого «Ревизора» Игоря Терентьева на небольшой сцене Белоколонного зала Шуваловского дворца. «Занавес пошел, и зрители увидели пеструю, красно-сине-зеленую толпу невероятных фигур на фоне анилинового (зелено-розово-голубого) задника. Множество переплетающихся, взаимопроникающих форм сложной вязью создавали визуальную сторону общей путаницы: зрителю не сразу удавалось разобрать “где кто”, надо было догадаться, откуда исходит голос, выделить фигуру персонажа» [11, с. 43]. Параллельно шла выставка работ учеников Филонова – панно и полотна украшали стены фойе театра. Костюмы и задники к спектаклю делали ученики Филонова – «мастера аналитического искусства». Основой сценографии спектакля были шесть передвижных шкафов с открывающимися дверцами, актеры называли их «нужниками». Костюмы сами по себе представляли художественный интерес. Каждый раскрывал сущность героя, и разгадка скрывалась за ребусом, изображенным прямо на белом костюме. Были пошиты белые одежды из бязи, которые расписывались анилиновыми красками. Сохранились многочисленные эскизы учеников Филонова и четыре задника. В РГАЛИ недавно автором статьи найдены фотографии из спектакля «Ревизор» Терентьева и стали очевидны некоторые нюансы, связанные с костюмами, бутафорией и актерской техникой [12]. Бутафория и аксессуары были увеличены в пропорции. Например, конверт в руках почтмейстера намеренно большой, на нем сделан акцент. Цилиндр Хлестакова также больше в пропорции. Возможно, данный прием был необходим для создания гротескной иллюзорности. По фотографиям видно, что костюмы не каркасные, а пошиты именно по фигуре актеров. Это костюм, по форме отсылающий к одежде XIX в., но являющийся полотном художника. Удивительно, как органично живопись мастеров аналитического искусства вписывается в крой

мужского костюма и работает на создание художественного образа. Отметим намеренную деформацию объектов и фрагментацию предметов как основные характеристики художественного оформления, отсылающие нас к маркерам авангардной живописи (фото 2).

Для Терентьева классический текст Гоголя стал основой деконструкции привычных коннотаций. Ему было важно привнести новое звучание в классический текст, тем самым разрушив штампы. Режиссер не идет по пути Мейерхольда, который создал спектакль по «всему Гоголю», а следует за текстом. Один из художников вспоминал: «Это называлось новым прочтением классики. Приемы театра Мейерхольда были доведены до крайнего преувеличения, предвосхищавшего театр абсурда. Играли подтекст. Режиссер находился под явным влиянием известной в ту пору книги фрейдиста и литературоведа Ивана Дмитриевича Ермакова “Психопатология творчества Гоголя”» [13, с. 309]. Формально многое в творчестве Терентьева взято от Мейерхольда. Известно, что он мечтал стать его учеником и актером и явно восхищался спектаклями Мейерхольда, но к 1927 г. они представляли разные направления в искусстве. Если Мейерхольд своим «Ревизором» завершал время экспериментов, то Терентьев манифестировал начало нового витка театрального авангарда. Многим критикам это казалось неуместным



Фото 2. Сцена из спектакля «Ревизор». Театр Дома печати. 1927. Фото – Н. Штерцер /
Scene from the play “The Inspector General”, Theatre of the House of Printing, 1927. Photographer –
N. Shterzer

и лишним, так как эксперименты 1927 г. в их понимании никак не соотносились с футуризмом, идеологом которого всю жизнь был Терентьев. О психоаналитических работах Ермакова вспоминал в 1938 г. В. Ф. Ходасевич в статье «Курьезы психоанализа»: «Однажды, в начале революции, в Москве, ко мне пришел мой знакомый психиатр И. Д. Ермаков и предложил мне прослушать его исследование о Гоголе, написанное на основе психоаналитической теории Фрейда и всего Гоголя объясняющее как сплошную символизацию эротического комплекса. Я был погружен в бурный поток хитроумнейших, но совершенно фантастических натяжек и произвольных умозаключений, стремительно уносивших исследователя в черный омут нелепицы» [14, с. 9]. По мнению большинства зрителей, именно таким спектакль и получился. Но если рассматривать его в контексте эстетики футуризма, дадаизма или абсурда, то действительно можно говорить о параллельных художественных тенденциях, развивающихся в советской России и Европе.

Пьеса Гоголя становится еще ярче, громче, вычурнее, она выглядит на сцене невероятно избыточной. Каждая ремарка – руководство к действию и отсчет для актерской выдумки. Например, ремарка «с лицом, принимающим ироническое выражение» [15, с. 34] превращается в гротескную пантомиму. Ремарка «Насвистывает сначала из “Роберта”, потом “Не шей ты мне, матушка”, а наконец ни се ни то» [15, с. 27] также стала основой для сцены в терентьевском спектакле. Отсюда пение арии из оперы «Роберт-дьявол» Дж. Мейербергера (Хлестаков был известным любителем оперы и мог насвистывать и петь что угодно). Знаменитая сцена Осипа и Хлестакова в трактире, во время которой он насвистывает мелодию из «Дьявола», по воспоминаниям одного из художников, была построена мизансценически следующим образом: «Хлестаков сидел на шкафу, в цилиндре, а Осип снизу кидал ему стулья во время диалога (тот их как-то ставил)...» [13, с. 242]. Соответственно, разработка роли шла по нескольким направлениям. Во-первых, это звуковая и ритмическая партитура роли. Герои терентьевского спектакля говорили на разных языках, использовали заумь, пели оперные арии и цыганские песни. Шумовая партитура спектакля также была четко выстроена композитором В. Кашницким. Во-вторых, акробатические трюки, перемещения по сцене и активное использование действенной сценографии. И, наконец, яркая мимика, которая заметна на фотографиях спектакля и дает точный намек на гротескную составляющую рисунка роли. Хлестаков действительно выглядит как inferнальный персонаж, взгляд направлен в никуда, кулаки сжаты, черный плащ добавляет загадочности. Хлестаков у Терентьева – это порождение фантазии обывателя (фото 3). Кардинально отличаются остальные герои. Яркая мимика, гротескные улыбки, раскрытые глаза. Именно гротеск позволяет режиссеру показать реальное символическим. Текст пьесы остался без изменений, но интерпретация была абсолютно неожиданной. Реплики и ремарки менялись местами, создавая гротесковый эффект. Герои проговаривали ремарки в качестве основного текста. Персонажи слышали реплики в сторону, что создавало трагикомический эффект и эффект остранения,



Фото З. Н. Горбунов в роли Хлестакова.
Сцена из спектакля «Ревизор». Театр Дома
печати. 1927. Фото Н. Штерцер / N. Gorbunov
as Khlestakov. Scene from the play "The Inspector
General", Theatre of the House of Printing, 1927.
Photographer N. Shterzer

Гоголя предreshен всем ходом событий: ревизор "по именному велению" должен быть все тем же Хлестаковым, "второе пришествие" которого есть, конечно, удар по религиозной концепции общества, как "стада" пасомого единым пастырем» (курсив И. Г. Терентьева. – В. П.) [16, с. 7]. Провал спектакля Терентьев связывал именно с художественным оформлением спектакля. Примечательно, что вторая редакция «Ревизора» прошла уже без декораций и костюмов учеников Филонова. В биографии Терентьева «Ревизор» – самый яркий спектакль, который оставил заметный след в истории театра и довольно хорошо изучен [17, 18].

ведь актерам нужно было сыграть эти двойственные связи.

Терентьев находит все свои театральные трюки, которые сыпятся как из рога изобилия именно в тексте Гоголя, проявляет их и высвечивает прожектором режиссерской изобретательности. Если в ранних спектаклях Терентьева места гротеску не было, то в «Ревизоре» от актера требовалось максимум усилий и выдумки.

Режиссерская интерпретация «Ревизора» Гоголя шокировала общественность. Терентьева обвиняли в неуважении к классику, желании перещеголять Мейерхольда, возмущались эротическими намеками и фрейдистскими интерпретациями текста, проклинали за растрату общественных денег на бесстыдное футуристическое действие и проч. Терентьев писал: «Публика была удивлена и частью обижена Домпечатским "Ревизором" потому, что Гоголевская комедия повернулась здесь своей революционной стороной, той самой стороной, которую все предполагали, но никто не видел своими глазами. В театре Дома Печати оказалось, что *настоящий* ревизор – сами ревизуемые, а ревизор со стороны – всегда Хлестаков, т. е. порожденная обывательской фантазией персона: бог, гений, депот... Поэтому финал комедии

После непонятого «Ревизора» Терентьев делает ставку на современность и ставит на сцене театра Дома печати роман пролетарского писателя С. А. Семёнова «Наталья Тарпова». Режиссер идет дальше в вопросах работы с литературным текстом и отказывается от инсценировки или пьесы по мотивам романа. Он настаивает на новизне материала и изобретает множество новых сценических приемов. Для Терентьева важно всегда создавать новую форму с актуальным содержанием, придирчиво относиться к мелочам, познавать специфику действительности. В издании «Афиши Дома печати» он писал: «Внимание к мелочам ведет театр к изобретению новой формы: спектакль-роман – в обстановке лаборатории быта, где каждая вещь – машина, производящая соответствующие ей самой формы жизни. Слова персонажей “от первого лица” чередуются со словами “от третьего лица”. Каждый человек в пьесе говорит о себе и *со стороны* (он, дескать...) и сам разговаривает, действует от себя. Быть может самое живое и свежее в нас и есть то, что мы начинаем рассматривать самих себя объективно, как социальный факт и все чаще пробуждаемся от иллюзии индивидуального существования. Старый театр – театр сладкой грезы, конечно, не потерпит, чтобы актеры, играя себя в “третьем лице” – “разбивали иллюзию”. А у нас ее и нет, этой иллюзии. И тем более – снабжать кого-либо грезой – не входит в наши задачи. Старый МХАТ ставил некогда “Братьев Карамазовых” при помощи чтеца. В “Наталье Тарповой” нет чтеца, нет предохранителя от внезапных врываний действительности. А это и есть та самая – “чуть”, которая действительно решает вопрос о революционности» (курсив И. Г. Терентьева. – В. П.) [16, с. 7].

Основой стала первая часть романа «Наталья Тарпова». Впоследствии планировалось поставить и следующие части романа, превратив ряд спектаклей в своеобразный сериал. Это не была инсценировка, Терентьев ставил именно сцены из романа, который к тому времени еще не дописан. Это был именно театральный процесс освоения большого пролетарского романа, а не законченная история. Многие критики писали, что сюжетные линии героев не завершены и вообще нет цельной истории на сцене, от этого многое неясно. Но в такой концепции спектакля важна именно процессуальность и незавершенность. Возможно, если бы режиссеру удалось поставить все четыре тома романа Семёнова, «Наталья Тарпова» обрела бы художественную цельность. Тем не менее этот спектакль считается одним из лучших в творчестве Терентьева, потому что в нем были представлены творческие принципы и новаторство режиссера.

Терентьев переносит на сцену повседневность фабрики, как это было в спектакле «Узелок», но делает это совершенно иначе. Актеры не только играли свои роли от первого лица, но и рассказывали о своих персонажах словами автора. Как и в «Ревизоре», режиссер не изменил текст романа, но актеры проговаривали монологи, диалоги, ремарки, что создавало комический эффект. Герой раскрывался таким образом с двух сторон, но его техника, видимо,

усложнялась, потому что нужно было играть и персонажа, и отношение к нему автора. В этой технике можно найти сходство с брехтовским приемом остранения, который появился немного позже. То есть Терентьев впервые переносит на сцену структуру романа, показывая ее с помощью актерской игры и новых режиссерских приемов, при этом не дробя действие. Цельность спектакля была удивительной характеристикой при всех сложностях работы с романом. Эффект остранения как основной прием спектакля интересно воздействовал на зрительское восприятие. Если в «Узелке» Терентьев хотел вовлечь зрителей в действие спектакля, то в «Наталье Тарповой» зритель даже не мог сопереживать героям, потому что любое действие сопровождалось оценкой автора. Зрителям показывали историю с разных точек зрения, и театр превращался в экспериментальный процесс «чтения» спектакля. Сначала этот прием шокировал зрителя, потом к нему быстро привыкали. «Порой это приводило к комическим эффектам, как, например, когда Анна, скончавшаяся после падения с четвертого этажа, восклицала: “Височная кость у Анны была почти вырвана. Анна лежала на столе”» [19, с. 60]. Зрителям особенно запомнился момент, когда на сцене стоял гроб, а сама покойница стояла рядом со свечой и говорила о себе.

Декорации спектакля постоянно трансформировались. Это была двухметровая светлая ширма в виде стены, которая закруглялась к авансцене. В центре незаметная дверь, слева – печь, справа – доска. Также на сцене стояли лавки, тумба с белыми цветами и в центре стол. Пространство было универсальным, в нем монтировалось несколько пространств: проходили партийные собрания, показывали домашние сцены. Во время сцены в купе появлялось наклонное зеркало, ширма из стены становилась коридором купейного вагона, дверь в центре открывалась, и актеры могли зайти в то самое купе. Столешница наклонялась в сторону зрительного зала, и все пространство сцены будто бы сворачивалось к центру – зеркалу (фото 4).

Критики писали о трюке, выдуманном Терентьевым, который расширял пространство сцены и показывал две сцены одновременно. Писали о так называемом эффекте кинофикации театра. Конечно, это был монтаж, но эффекта монтажа Терентьев достигал, используя наклонное зеркало. К. А. Гузынин в письме К. Л. Рудницкому подробно описывает этот эффект: «Во-первых, это было <...> очень остроумное режиссерское решение одной из сцен спектакля. Выглядело это так: эпизод происходил в поезде. На первом плане сцены был коридор купированного железнодорожного вагона, стена которого тянулась от кулисы к кулисе, вдоль рампы, а в высоту была немного выше двух метров. В центре стены находилась дверь в купе. Персонажи, войдя через нее внутрь купе, закрывали за собой дверь, и в этот момент, подобно крышке у ящика, под углом в 45 градусов поднимался потолок купе (большое зеркало во всю ширину купе). Через это зеркало, отражавшее действие персонажей там внутри, зритель продолжал следить за ходом спектакля. Насколько мне помнится, зеркало было применено только в одном этом эпизоде» [20, с. 85]. Зеркало позволяло зрителям увидеть пространство за пределами сцены,



Фото 4. Сцена из спектакля «Наталья Тарпова». ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. КП 45520. ФСД 17321. Штерцер Н. Н. Сцена I акта. Театр Дома печати. 1928 / Scene from the play "Natalya Tarpova". State Central Theatre Museum n.a. A. A. Bakhrushin. KP 45520. FSD 17321. Shterzer N. N. Scene of the first act. Theatre of the House of Printing. 1928

и они будто подглядывали за происходящим в купе. Наклонное отображение заставляло актеров играть по-другому, активизируя их творческий потенциал, а также показывало актеров в неожиданных ракурсах. Разумеется, это была новая, кинематографическая оптика, внедренная в ткань спектакля. Если зеркало применялось только в эпизоде в купе, то в сцене разговора инженера Габруха с Натальей Тарповой режиссер придумал сценический монтаж: Габрух был центральной фигурой сцены, а Тарпова, сидя сбоку, показывала мимикой и жестами этот разговор. Никаких перестановок и смены декораций не было. Все происходило в процессе действия спектакля.

Критике не понравилось, что в спектакле акцент сделан на эротических моментах в ущерб социальной и политической проблематике, которая занимает важное место в самом романе. Свидетельств о том, как именно проявлялось эротическое в этом спектакле, нет, но найдена фотография Э. Инк в роли Сафо. Инк в довольно разнузданной позе лежит на столе, закинув ногу на ногу, с тумбы на нее падают белые цветы. На ней простое платье и атласный халат с рюшами на рукавах. Актриса опирается рукой о стол, а вторую будто закидывает на тумбу с цветами. Акцент сделан на лице Э. Инк. Ее глаза густо подведены черным карандашом, губы покрашены, она смотрит в камеру вызывающе, будто завлекая зрителя. Эротический подтекст читается, потому

что ноги актрисы оголены выше колена, рот приоткрыт, а глаза прищурены. Возможно, именно сцены подобного плана смущали критиков, которые настроились на серьезную трансляцию быта рабочего класса. А такой вид актрисы на сцене для 1928 г. был уже вызывающим (фото 5).

По традиции героини разговаривали с различными интонациями, переходя от обыденной речи к церковному напеву. Действие обрывалось словами: «Окончание первой книги». Такой финал оправдывал все недоговоренности, незавершенные линии образов героев, монтажную склейку эпизодов. Спектакль был истинно лабораторным, основным приемом его построения была неоконченность, процессуальность.

М. Марцадури считает этот спектакль наиболее удавшимся и сбалансированным: «“Наталья Тарпова” – спектакль, в котором различные традиции, вдохновлявшие его поиски, соединились. Раздвоение, в котором драматическое действие давалось в своей непосредственности и отраженности, где актер был действующим лицом и свидетелем <...>, соответствовало стремлению к антииллюзионистскому театру» [19, с. 61].

Этот спектакль видел А. Я. Таиров и заказал Семёнову пьесу «Наталья Тарпова». Но в итоге спектакль Таирова, вышедший 9 ноября 1929 г. в Камерном театре, ничего общего со спектаклем Терентьева не имел [21].



Фото 5. Э. В. Инк в роли Сафо. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Основной фонд. Фото современной драмы. КП 47597. ФСД 17324. Фотография. Ленинградский Дом печати. «Наталья Тарпова» / Ink E. V. as Sappho. State Central Theatre Museum n.a. A. A. Bakhrushin. Main Fund. Photo of the modern drama. KP 47597. FSD 17324. Photo. Leningrad House of Printing. "Natalia Tarpova"

Весной 1928 г. театр Дома печати привозил на гастроли в Москву спектакли «Ревизор», «Наталья Тарпова» и «Джон Рид». После прошедших с успехом показов спектаклей труппа была распущена, театр Дома печати перестал существовать. Ленинградский период творчества И. Г. Терентьева был завершен. Короткий период деятельности театра Дома печати стал яркой и, пожалуй, последней вспышкой радикального театрального авангарда в Ленинграде. Нельзя назвать Терентьева режиссером пролетарского театра, потому что каждое его обращение к тексту оборачивалось игрой с ним и применением различных приемов футуристической поэзии в пространстве сцены. Создается ощущение, что текст для Терентьева – это всегда прикрытие, материал для эксперимента и возможность создать лоскутное одеяло Арлекина по мотивам текста, даже если он использован без изменений. Театр Дома печати был истинно экспериментальной площадкой, и многие театральные деятели называли его чуть ли не единственным театром такого рода в Ленинграде. Он был центром притяжения людей, ищущих новые пути развития искусства. И в результате спектакли Терентьева стали теми опытами, развитие которых произошло значительно позже, в театре второй половины XX в. Анализ приемов режиссуры Терентьева позволяет сделать вывод о том, что большинство из них – это перенесение приемов заумной поэзии в пространство театра. Особо стоит отметить внимание к звуку, шумовой и звуковой партитуре спектакля. Также эксперименты Терентьева встраиваются в контекст исследования звучащего слова и внимания к слову как к инструменту воздействия на аудиторию.

Выделяются следующие приемы режиссуры Терентьева:

- использование слова как основного материала для формальной разработки спектакля;
- экспериментальное взаимодействие с музыкой, наложение шума, речи, звука на музыкальное оформление спектакля;
- заумь как основа смешения языков. Самоценность эвфонической конструкции;
- превращение поэтического тропа в сценический факт;
- ритмическая организация спектакля; внимание к жесту как продолжению звука. Использование заумного языка как актерского тренинга;
- незаконченность, процессуальность, принципиальная лабораторность сценического произведения;
- фрагментация, использование монтажа, часто без логического обоснования.

Театральная практика Терентьева наиболее полно представляет приемы, характерные для авангардного искусства. Сочетание в сценическом пространстве знаков различной природы, представленных в деструктурированном виде, рождало сложно устроенное поле для интерпретации, которое абсолютно соответствовало самым радикальным примерам искусства авангарда. Творческие и идеологические связи И. Г. Терентьева с группой ОБЭРИУ наиболее полно описаны в работе Ж. -Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» [22].

1. Верховский Н. Театр Дома Печати // Рабочий и театр. 1928. №7. С. 4.
2. Лебедев Н. Политфарс «Необходимость» // Жизнь искусства. 1925. №13. С. 8.
3. К постановке Джона Рида в Красном театре (беседа с тов. Терентьевым) // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna: S. Francesco, 1988. С. 295–296.
4. Долгинцев В. Джон Рид // Рабочий и театр. 1924. №8. С. 9.
5. Красный театр. Джон Рид // Рабочий и театр. 1924. №8. С. 9–10.
6. Пиотровский А. И. Натурализм любви. О «Джоне Риде» // Пиотровский А. И. Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: В 2 т. Т. 1. СПб.: РИИИ, 2019. С. 214–215.
7. Терентьев И. Г. «Джон Рид» – пьеса в 4-х актах по книге Дж. Рида «10 дней, которые потрясли мир» // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 379. Л. 1.
8. Рудницкий К. Вдогонку за Терентьевым // Театр. 1987. №5. С. 58–70.
9. Гор Г. С. Волшебная дорога. Л.: Советский писатель, 1978. – 592 с.
10. Ленинградский губернский отдел главного управления по делам литературы и издательств народного комиссариата просвещения. Петроград-Ленинград. 1922–1927. Списки разрешенных и запрещенных пьес // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 31. Оп. 2. Д. 21. Л. 146.
11. Сигей С. Игорь Терентьев в ленинградском Театре Дома Печати // Терентьевский сборник. М.: Гилея, 1996. Вып. 1. С. 22–56.
12. Имас М. И. Фотографии сцен и действующих лиц из спектаклей театров Москвы: МХАТа, МХАТа-2, Нового, Реалистического, Революции, Сатиры, Первого рабочего театра, Пролеткульта, Музыкальной комедии, театра для детей, Театра Дома Печати // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2663. Оп. 1. Ед. хр. 457. Л. 31.
13. Павел Филонов: реальность и мифы: Сборник / [Л. А. Правовойрова, сост., авт. вступ. ст. и коммент.]. М.: Аграф, 2008. – 670 с.
14. Ходасевич В. Ф. Книги и люди. Курьезы психоанализа // Возрождение. 1938. 15 июля. С. 9.
15. Гоголь Н. В. Ревизор // Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1956. С. 5–96.
16. Афиши Дома печати. Трибуна живой критики. Л.: Б. и., 1928. №2. – 20 с.
17. Делоль Ж. Заумный «Ревизор» Терентьева. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1679/> (Дата обращения 10.09.2022).
18. Захарова Д. «Ревизор» Игоря Терентьева. URL: <https://theatremuseum.ru/naukpubl/revizor> (Дата обращения 10.09.2022).
19. Марцадури М. Игорь Терентьев – театральный режиссер // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna: S. Francesco, 1988. С. 37–83.
20. Гузынин К. А. – Рудницкому К. Л. (после 20 марта 1984) // Московский наблюдатель. 1995. №7–8. С. 85–86.
21. Литаврина М. Г. Беспартийная любовь партийки Гарповой // Театральная жизнь. 1989. №23. С. 15–18.
22. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. М.: Академический проект, 1995. – 472 с.

REFERENCES

1. Verhovskij N. *Teatr Doma Pechati* [Theatre of the Printing House]. *Rabochij i teatr* [The Worker and theatre]. 1928, no. 7, p. 4.
2. Lebedev N. *Politfars "Neobhodimosť"* [Politfars "Necessity"]. *Zhizn' iskusstva* [The Art Life]. 1925, no. 13, p. 8.
3. *K postanovke Dzhona Rida v Krasnom teatre. (Beseda s tov. Terent'evym)* [To the production of John Reed at the Red Theatre. (Conversation with comrade Terentyev)]. In: *Terent'ev I. Sbranie sochinenij* [Collected works]. Bologna: S. Francesco, 1988, pp. 295–296.
4. Dolgincev V. *Dzhon-Rid* [John Reid]. *Rabochij i teatr* [The Worker and theatre]. 1924, no. 8, p. 9.
5. *Krasnyj teatr. Dzhon Rid* [Red theatre. John Reid]. *Rabochij i teatr* [The Worker and theatre]. 1924, no. 8, pp. 9–10.

6. Piotrovskij A. I. *Naturalizm lyubvi* (O "Dzhone Ride") [Naturalism of love. (About "John Reed")]. In: *Teatral'noe nasledie – issledovaniya, teatral'naya kritika, dramaturgiya* [Theatrical heritage – research, theatre criticism, dramaturgy. Vol. 1]. Saint Petersburg: Russian Institute of the History of the Arts, 2019, pp. 213–214.
7. Terent'ev I. G. "Dzhon Rid" – p'esa v 4-h aktah po knige J. Rida "10 dnei, kotorye potryasli mir" ["John Reed" – a play in 4 acts based on the book by J. Reed "10 Days That Shook the World"]. In: *Rossiiskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)]. (f. 2485). Op. 4. Ed. hr. 379. L. 1.
8. Rudnitskiy K. *Vdagonku za Terent'evym* [After Terentyev]. *Teatr* [Theatre]. 1987, no. 5, pp. 58–70.
9. Gor G. S. *Volshebnaya doroga* [Magic road]. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1978, 592 p.
10. *Leningradskij gubernskij otdel glavnogo upravleniya po delam literatury i izdatel'stv narodnogo komissariata prosveshcheniya. Petrograd-Leningrad. 1922–1927. Spiski razreshennyh i zapreshchennyh p'jes* [Leningrad Provincial Department of the Main Directorate for Literature and Publishing Houses of the People's Commissariat of Education. Petrograd-Leningrad. 1922–1927. Lists of permitted and prohibited plays]. In: *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arhiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga (CGALI SPB)* [Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI St. Petersburg)]. (f. 31). Op. 2. D. 21. L. 146.
11. Sigej S. *Igor' Terent'ev v leningradskom Teatre Doma Pechati* [Igor Terentiev at the Leningrad Theatre of the House of Printing]. In: *Terent'evskij sbornik* [Terentiev collection]. Moscow: Gileya, 1996, vol. 1, pp. 22–56.
12. Imas M. I. *Fotografii sceni dejstvuyushchih lic iz spektaklej teatrov Moskvy: MHATA, MHATA-2, Novogo, Realisticheskogo, Revolyucii, Satiry, Pervogo rabocheho teatra, Proletkul'ta, Muzykal'noj komedii, teatra dlya detej, Teatra Doma Pechati* [Photos of scenes and actors from the performances of Moscow theaters: Moscow Art Theatre, Moscow Art Theatre-2, New, Realistic, Revolution, Satire, First Workers Theatre, Proletkult, Musical Comedy, Theatre for Children, Theatre of the House of Printing]. In: *Rossiiskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)]. (f. 2663). Op. 1. Ed. hr. 457. L. 31.
13. Pavel Filonov: *real'nost' i mify* [Pavel Filonov: reality and myths]. Moscow: Agraf, 2008, 670 p.
14. Hodasevich V. F. *Knigi i lyudi. Kur'azy psihoanaliza* [Books and people. Curiosities of psychoanalysis]. *Vozrozhdenie* [The Renaissance]. 1938, 15 July, p. 9.
15. Gogol N. V. *Revizor* [The Government Inspector]. In: Gogol N. V. *Sobranije sochinenij v 6 t. T. 3* [Collected Works in 6 vol. Vol. 3]. Moscow: Hudozhestvennaya literature, 1956, pp. 5–96.
16. *Afish iDoma pechati. Tribuna zhivoj kritiki* [Posters of the Press House. Tribune of live criticism]. Leningrad, 1928, no. 2, 20 p.
17. Depol' Zh. *Zaumnyj "Revizor" Terent'eva* [Abstruse "The Government Inspector" by Terentiev]. Available from: Дом Гоголя: <http://domgogolya.ru/science/researches/1679/>. (Accessed 10th September 2022).
18. Zaharova D. *"Revizor" Igorya Terent'eva* ["The Government Inspector" by Igor Terentiev]. Available from: <https://theatremuseum.ru/naukpubl/revizor> (Accessed 10th September 2022).
19. Marcaduri M. I. *Terent'ev – teatral'nyj rezhisser* [I. Terentiev – theatre director]. In: *Terent'ev I. Sobranie sochinenij* [Collected works]. Bologna: S. Francesco, 1988, pp. 37–83.
20. Guzynin K. A. – Rudnitskomu K. L. (posle 20 marta 1984) [Letter to Guzynin K. A. – Rudnitskiy K. L. (after March 20, 1984)]. *Moskovskij nablyudatel'* [The Moscow Observer]. 1995, no. 7–8, pp. 85–86.
21. Litavrina M. G. *Bespartiynaya lyubov' partijki Tarpovoj* [Non-partisan love of party member Tarpova]. In: *Teatral'naya zhizn'* [The Theatrical Life]. 1989, no. 23, pp. 15–18.
22. Jaccard J.-Ph. *Daniil Harms i konec russkogo avangarda* [Daniil Kharms and the end of the Russian avant-garde]. Moscow: Akademicheskij Proekt, 1995, 472 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пильгун Вера Сергеевна – ведущий специалист научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС, научный сотрудник отдела «Музей-квартира Г. С. Улановой»

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

E-mail: verapilgun@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8323-9038

Научный руководитель – Марина Геннадиевна Литаврина, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR

Vera S. Pilgun – Leading specialist of the Scientific department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Research Officer of the department «Museum-apartment of G. S. Ulanova», A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum.

E-mail: verapilgun@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8323-9038

Scientific supervisor – Marina Gennadievna Litavrina, Dr. Sc. in Art Studies, Professor of the Department of Russian Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 11.09.2022

Отредактирована: 28.10.2022

Принята к публикации: 02.11.2022

Received: 11.09.2022

Revised: 28.10.2022

Accepted: 02.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Пильгун В. С. Режиссерский метод Игоря Терентьева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 37–54.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-37-54

FOR CITATION

Pilgun V. S. Directing method of Igor Terentiev. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4, pp. 37–54.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-37-54

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-55-70
УДК 792.09

М. М. Одесская,
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1042-091X

«Гедда Габлер» на российской сцене: жизнь во времени

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется характер рецепции и интерпретации «Гедды Габлер» Генрика Ибсена в театрах Москвы и Санкт-Петербурга на протяжении столетия, основанный на критических обзорах, опубликованных в столичной прессе прошлого века и нашего времени, а также на собственных впечатлениях от ряда постановок начала XXI в. Несмотря на то что «Гедда Габлер» ставилась на русской сцене чаще других пьес Ибсена, она постоянно вызывала полемику и противоречивые отзывы критики, отражающие зачастую непонимание как самой пьесы, так и ее трактовок режиссерами. В дореволюционный период были представлены, с одной стороны, реалистические постановки, с другой – стилизация в стиле модерн Вс. Мейерхольда. Обе трактовки, по мнению критики, были далеки от содержания пьесы Ибсена. В советское время К. Гинкас интерпретировал пьесу Ибсена как психологическую драму. В постперестроечный период в постановках режиссеров Н. Чусовой и М. Карбаускаса предлагались несколько упрощенные и даже вульгаризированные версии. Наиболее соответствующая замыслу и стилю пьесы Ибсена постановка была осуществлена В. Пази в Санкт-Петербургском театре имени Ленсовета. Причина «трудной» для постановок на русской сцене пьесы кроется в самой природе драмы, финал которой – самоубийство героини – логически не мотивирован, не обусловлен тотальной неизбежностью, не подготовлен всей цепью происходящих на сцене событий. Таким финалом Ибсен изменил традиционную структуру и содержание трагедии в ее классическом понимании.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Ибсен, «Гедда Габлер», театральная интерпретация, русский театр, поэтика драмы.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-55-70
УДК 792.09

Margarita M. Odesskaya
Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1042-091X

Hedda Gabler on the Russian Stage: A Life Through Time

ABSTRACT

The subject of the study is the perception and interpretation of the play *Hedda Gabler*, by the Norwegian playwright Henrik Ibsen, which has been staged in theatres of Moscow and St. Petersburg over the century. The study is based on critical reviews published in Moscow's press over the last century up to our time, as well as the author's own impressions from some performances of the early 21st century. Despite the fact that *Hedda Gabler* was staged in Russian theatres more often than any other Ibsen play, it has continuously resulted in disputes and contradictory reviews, which often reflect both misunderstanding of the play itself and also of various director's interpretations of it. In the pre-revolutionary period, on the one hand, there were realistic productions staged, while others were made in the Art Nouveau style of Vsevolod Meyerhold. According to critics, both ways to interpret the play strayed far from the plot in Ibsen's play. In Soviet times, Kama Ginkas interpreted the play as a psychological drama. In the post-perestroika period, Nina Chusova and Mindaugas Karbauskis offered simplified and even vulgarized versions of the play. In the author's opinion, the performance which came closest to Ibsen's idea and style for the play was created by V. Pazi in Saint Petersburg State Academic Lensoviet Theatre. The reason for such difficulties in productions on the Russian stage is in the very nature of the drama, which ends with the protagonist's suicide. Such a finale is not logically motivated or conditioned by a total inevitability, it is also not prepared for by the chain of events taking place on stage. With such a finale, Ibsen altered the traditional structure and content of tragedy in its classical sense.

KEYWORDS

Ibsen, *Hedda Gabler*, theatre interpretation, Russian theatre, poetics of a drama.

«ГЕДДА ГАБЛЕР» В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ПОСТАНОВКАХ И КРИТИКЕ

«Гедда Габлер» (1890) – одна из поздних драм Ибсена, в которой воплотились как некоторые черты его ранней поэтики, так и новые веяния декадентства. Культ красоты, возведенной в абсолют, – важнейшая из составляющих эстетики нового искусства рубежа XIX–XX вв. Красота, оторванная от реальности, социальных и моральных норм, воспринималась как вызов гуманистическим категориям в обществе традиционной культуры. Этот вызов и лежит в основе конфликта драмы Ибсена, в которой идеал, понимаемый героиней как дионисическая красота, – альтернатива скуке и однообразию повседневного прозябания.

В чем трагедия Гедды Габлер? Над этим вопросом бьется не одно поколение режиссеров и «отважных», по остроумному замечанию Т. К. Шах-Азизовой, великих актрис (среди них Элеонора Дузе, Вера Комиссаржевская, Грета Гарбо, Алла Назимова, Пегги Эшкрофт и др.), исполнявших роль героини, «мерцающей своими гранями» и не поддающейся однозначной трактовке. «Пьесы такого рода, требующие объективного подхода, всегда были трудны русской сцене и русским актрисам, предпочитавшим определенность позиций, чаще – адвоката, чем прокурора», – такое объяснение трудности воплощения характера Гедды Габлер на русской сцене дает Т. К. Шах-Азизова [1, с. 300].

Поведение Гедды представлялось непонятным, загадочным и на родине писателя его современникам. Эгоистичная холодная Гедда, превыше всего ценящая красоту, противопоставлялась другим женским персонажам – Теа и тетушке Юлиане, – порядочным, благонамеренным, самоотверженным. Гедда Габлер рассматривалась как тип для изучения психопатологии. Характер Гедды Габлер, созданный Ибсеном, по мнению современной норвежской исследовательницы Астрид Сэтер, предвосхитил изучение женщин Фрейдом: «Фрейд сам указывал на то, что он не может объяснить женский пол, а только выискивает описания, приведенные у литераторов» [2, с. 228]. Неслучайно, добавив от себя, Фрейд обращался к женскому типу, созданному Ибсеном в другой драме, «Росмерсхольм», Ребекке Уест. Наметилось целое направление, трактующее характер Гедды как фаллический женский тип, нарциссическую личность.

Гедда воплощает и ницшеанскую модель поведения, человека, столкнувшегося с пустотой. Акт суицида – «это ритуал экзистенциального героизма», последний акт пьесы, срежиссированной самой Геддой, где происходит полное слияние волевого и эмоционального, дионисийского и аполлонического начал», – считает современный канадский литературовед Эррол Дэрбах [3, с. 14].

Российский театровед Татьяна Шах-Азизова связывает характер героини с национальным древним германским и скандинавским эпосом, – она валькирия времен матриархата, черты девы-воительницы остались «как генетический след», ее «образ в разных модификациях может являться художнику под властью национальной традиции» [1, с. 298].

Не только характер героини, не отвечающий моральным критериям, вызывал критику, непонятным представлялся и финал драмы – самоубийство Гедды, поступок, не подготовленный предшествующим действием пьесы. Режиссер Миндаугас Карбаускис, поставивший в «Мастерской Петра Фоменко» спектакль «Гедда Габлер» (2004) по следам своего дипломного спектакля, созданного четырьмя годами ранее, иронично сформулировал нелогичность конфликта пьесы: «Молодые люди создают семью. Им приносят много цветов на новую квартиру. Через сутки – труп. Как такое могло случиться? Это настоящий детектив. Правда, местного значения. <...> Смерть как контрапункт жизни, причем очень домашней, семейной, обыденной» [4, с. 49].

Теоретик романтизма Ф. Шиллер рассматривал структуру драмы как логически выстроенную фабулу, динамичное, стремительное действие которой неминуемо ведет к развязке. В процессе работы над «Валленштейном» он писал Гёте 2 октября 1797 г.: «Мне удалось с самого начала сообщить действию такую стремительность и направленность, что оно несется к развязке в движении непрерывном и все ускоряющемся» [5, с. 672]. В новой же драме, и в частности у Ибсена, все не так: трагические финалы не всегда логически вытекают из действия пьесы. Нередко они происходят за сценой, как, например, в «Гедде Габлер», за шторой, отделяющей героиню от остальных персонажей. Самоубийство Гедды Габлер выглядит логически необоснованным.

И все же, несмотря на трудности воплощения характера главной героини и кажущуюся нелогичность финала, пьеса «Гедда Габлер», наряду с «Кукольным домом», ставилась в России чаще, чем другие пьесы Ибсена. Однако сценическое воплощение «Гедды Габлер» не имело полного успеха и было чуждо русской театральной традиции. «Гедда Габлер», как точно заметила актриса МХТ Ольга Книппер-Чехова, сыгравшая не одну роль в ибсеновских пьесах, одновременно притягивала и отталкивала. Это противоречие зеркально отразилось и в критике. Расхождения критиков в оценке пьесы и сценических трактовок показывают непростой процесс рецепции «новой драмы» на разных этапах развития русского театрального искусства.

Первые российские критики сосредоточивались в основном на моральном аспекте личности Гедды Габлер, осуждали ее за эгоизм и бесчеловечное поведение.

Пётр Ганзен, известный переводчик, увидел гуманный характер пьесы в противостоянии между Геддой и тетей Юлиане, а также Теей Эльвстед. По его мнению, последние две, в отличие от героини, обладали душевным равновесием и способностью помогать другим людям. Он считал, что Ибсен «не пожалел красок» для изображения Гедды так, чтобы «самым очевидным образом показать моральный ущерб, наносимый эгоизмом, какие бы красивые формы он ни принимал» [6, с. 116]. Пётр Ганзен упрекал декадентов и модернистов в их чрезмерном увлечении эстетизмом.

Критик Я. А. Фейгин кратко обобщил разгоревшуюся полемику по поводу характера Гедды Габлер на страницах нескольких номеров журнала «Русская мысль». «Один рецензент пишет: "...это вполне устоявшийся тип

женщины, лишенной каких-либо моральных критериев, погруженной в своего рода моральный идиотизм и потому бесконечно скучающей”. Другой критик, назвав драму Ибсена безумной пьесой, считает Гедду Габлер необыкновенной женщиной, женщиной титанического эгоизма, великой любви к свободе и женщиной с неясным культам “красоты”. Наконец, третий российский критик открыто заявляет, что он не понимает характер Гедды Габлер, а затем без всяких угрызений совести называет всю пьесу Ибсена просто анекдотом отвратительного содержания, который абсолютно ничего не доказывает» [7, с. 179].

Сам же Я. А. Фейгин рассматривал Гедду Габлер в контексте актуальной в то время проблемы женской эмансипации и равенства между членами семьи. Он считал, что писатель предлагал идею брака как духовного общения двух равных партнеров, и Гедда страдает и погибает из-за того, что ее неправильно понимают мужчины.

В то время как критики реалистического толка не принимали характер главной героини, поэт-декадент Николай Минский писал о том, что Гедда Габлер удивительно актуальна и современна, поскольку она отражает черты времени декаданса. «В чем суть декаданса? Дело в том, что людям не хватает непосредственного ощущения цели жизни. <... > Все в ее (Гедды. – М. О.) жизни бессмысленно и случайно. Она любит внешнюю красоту и не знает правды, боится скандала и равнодушна к чести, страдает от ревности, не зная любви» [8, с. 97].

«Гедда Габлер» имеет свою историю на русской сцене. В России пьеса впервые была сыграна в Санкт-Петербурге французской труппой Михайловского театра в 1892 г., а в 1898 г. – итальянской труппой. В Московском художественном театре (МХТ) «Гедда Габлер» была поставлена Владимиром Немировичем-Данченко в 1899 г., несколько позже, чем в других европейских странах. Восприятие постановок «Гедды Габлер» было не менее противоречивым, чем восприятие самой пьесы. Сам Владимир Немирович-Данченко, руководивший большинством постановок Ибсена в театре при жизни драматурга, признавал, что работа с драмами Ибсена давалась нелегко. В 1909 году, подводя итоги в «Беседе с актерами», он говорил о том, что не был удовлетворен результатами работы с пьесами норвежского писателя [9, с. 118–120].

Комментируя постановки Ибсена в МХТ, Константин Станиславский, исполнивший роль Левборга, видел причины неудачи в том, что символистские тенденции в пьесах Ибсена не соответствовали реалистической традиции театра. «Продолжая реагировать на все новое, – писал Станиславский, – мы отдали дань господствовавшему в то время в литературе символизму и импрессионизму. <... > Но символизм оказался нам – актерам – не по силам» [10, с. 287].

Постановка «Гедды Габлер» не задержалась в МХТ, было всего 11 представлений. Рецензии подтвердили мнение Станиславского о том, что стилистика пьес Ибсена несколько чужда сценическому языку театра. Анонимный рецензент в «Русском слове» написал, что «Гедда Габлер», которая прекрасно читается, не производит равнозначного впечатления на сцене [11, с. 3].

Более подробную рецензию на постановку в МХТ дал в журнале «Русская мысль» критик Е. А. Андреевич-Соловьев. В статье «Современное искусство» он упрекал режиссера за чрезмерно реалистическую трактовку. «На сцене Художественного театра, – писал Андреевич, – драма Ибсена ставится с роскошью, аристократической красотой и тщательностью, которые иногда преувеличиваются в их чрезмерном стремлении к реализму. В “Гедде Габлер”, например, ночь изображена настолько достоверно, что ничего не видно». Обсуждая актерскую игру, критик писал, что преувеличенное переигрывание знаменитых актеров на сцене и даже определенная натуралистичность в их жестах, гриме неаутентичны не только для скандинавских героев, но и для тех персонажей, которых Ибсен создал и которые нетипичны и ошеломляют своей непонятностью [12, с. 186].

«Гедда Габлер» в Малом театре (1916) в постановке актера Е. А. Лепковского (он же исполнил роль Тесмана), судя по отзывам критиков, была неудачной. Малый театр, верный реалистической традиции, и не посягал на символистские эксперименты. Спектакль ставился ради актрисы Е. Т. Жихаревой, на которую возлагались большие надежды. Однако рецензент газеты «Московские ведомости», подписавшийся литерой «Б», отметил, что Жихарева, талантливая актриса театра, для которой ставился спектакль, не справилась с ролью, она «упростила и обесцветила эту сложную и страстную натуру. Порой, – продолжает критик, – было прямо скучно. При всей нашей любви к Малому театру, мы должны сказать: это настоящая неудача. Так Ибсена не играют»¹ [13, с. 4].

Сенсацией стала постановка Всеволода Мейерхольда с декорациями Н. Н. Сапунова. В 1906 году, в год смерти Ибсена, театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской открылся премьерой пьесы «Гедда Габлер». Мейерхольд, провозгласивший лозунг «Смерть рутине повседневной жизни» одним из принципов своего нового театра, освободил сценическое пространство и персонажей пьесы от какой-либо специфики их повседневной жизни, подчеркнув тем самым вневременное значение конфликта пьесы и ее персонажей. Декорации художника Сапунова были далеки от норвежской реальности, художник и режиссер делали акцент на эстетике, а не на правдоподобию. «Стилизация – вот главное, что позволяет говорить о “Гедде Габлер” как о законченном произведении стиля модерн» [14, с. 51]. Эстетство модерна, выраженное в этой постановке в декорациях, костюмах, было само-достаточным.

Авангардная постановка «Гедды Габлер» Всеволода Мейерхольда вызвала множество критических отзывов. Мнения разделились. Некоторые критики

сочли, что Мейерхольд слишком далеко отошел от авторского замысла, сделав акцент на форме в ущерб содержанию. Другие (они были в меньшинстве) отметили, что режиссура и костюмы в стиле модерн соответствовали символическому характеру пьесы и помогли лучше передать настроение произведения, самих персонажей.

¹ Скорее всего, статья принадлежит Ефиму Моисеевичу Бабецкому – журналисту, переводчику, автору комедий, театральному критику.

Александр Блок, высоко ценивший драматургию Ибсена и признававший главенство автора, отрицательно отозвался о постановке, потому что увидел несоответствие в трактовке пьесы ее истинному содержанию: «Ибсен не был понят или, по крайней мере, не был воплощен – ни художником, написавшим декорацию удивительно красивую, но не имеющую ничего общего с Ибсеном; ни режиссером, затруднившим движения актеров деревянной пластикой и узкой сценой; ни самими актерами, которые не поняли, что единственная трагедия Гедды – отсутствие трагедии и пустота мучительной прекрасной души, что гибель ее – законна» [15, с. 97].

Критик Влад. Азов (В. А. Ашкинази) также считал, что сложные декорации и костюмы в постановке не помогают проникнуть в содержание пьесы Ибсена. С явной иронией он писал о замысле постановщиков, стилистике декораций и костюмов, отличающихся чрезмерным, по его мнению, самодовлеющим эстетством, не раскрывающим содержание пьесы о «мятежной душе» [16, с. 62–63].

За отступление от авторского замысла критиковал создателей постановки на Офицерской и Александр Кугель, театральный «старообрядец», выступавший против символизма, декаданса, которые, как он считал, были чужды любому театру, но особенно русскому. Он упрекал Мейерхольда в невнимании к детальным ремаркам драматурга, считал, что режиссер отрывает пьесу не только от норвежских фьордов, но и от того, что окружает персонажей – от вещей, которые, по его мнению, были своего рода персонажами пьесы [16, с. 69–70].

Георгий Чулков разделял мнение Мейерхольда о праве режиссера свободно интерпретировать сценические постановки. В основе постановки Мейерхольда, по его мнению, «соединение двух художественных методов – стилизации и символизации» [7, с. 65; 429]. Однако Чулкова не всё удовлетворяло в игре актеров. Несмотря на то что актеры осмелились отказаться от старых приемов игры, сама пьеса, которую, по его мнению, нельзя назвать полностью символистской, представляла трудности при воплощении персонажей на сцене [16, с. 65–66].

«Музой новой драмы» назвал Веру Комиссаржевскую, исполнявшую роль Гедды, театральный критик Ю. Д. Беляев. Он восторженно отметил игру актрисы, которая полностью отвечала замыслу стилизации в постановке: «Это не была Гедда Габлер, но как бы дух ее, символ ее» [16, с. 78]. Критик увидел в мейерхольдовской постановке «Гедды Габлер» путь к обновлению театра: «Истина – это реализм, говорил театр Станиславского, это поющие и хлопающие двери, сверчки, вьюшки, звуки и запахи. Истина – это идеализм, говорит театр Комиссаржевской, это символика, пластика, стилизация» [16, с. 79].

Драматург, критик, режиссер, заведующий литературной частью в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской Пётр Ярцев, в подробном обсуждении постановки «Гедда Габлер» отвечает на недоуменные вопросы критиков относительно связи декораций с содержанием пьесы Ибсена: «Постановка “Гедды Габлер” в Драматическом театре “условна”. Ее задача – открыть перед

зрителем пьесу Ибсена необычными, особыми приемами сценического изображения, и впечатление голубой, холодной, увядающей громадности (только это *впечатление*) от живописной части постановки было в задаче театра. Театр видел Гедду в холодных голубых тонах, на фоне золотой осени. Вместо того, чтобы писать осень за окном, где он дал голубое небо, – он дал ее золото-соломенные краски на гобелене, на тканях, в ажурных кулисах. Театр стремился к примитивному, очищенному выражению того, что чувствовал за пьесой Ибсена: холодная, царственная, осенняя Гедда [16, с. 128].

И все же разные по своей сути методы режиссеров – реалистов и авангардистов – не привели, по мнению критиков, к полному и адекватному воссозданию пьесы на российской сцене.

«ГЕДДА ГАБЛЕР» НА СЦЕНЕ ТЕАТРОВ В СОВЕТСКОЕ И ПОСТПЕРЕСТРОЕЧНОЕ ВРЕМЯ

В советское время Ибсена не часто ставили. Более того, оглядываясь, критики негативно отзывались о постановке Всеволода Мейерхольда, которая не совпадала с идеологической направленностью советского искусства. Например, драматург Александра Брунштейн в воспоминаниях писала, что оценка постановки Мейерхольда может быть только однозначной, и ее дал А. В. Луначарский в 1906 г. в статье о спектакле в театре Комиссаржевской, опубликованной в журнале «Образование». Луначарский понимал пьесу «Гедда Габлер» как «едкую и умную комедию», содержащую «скрытое издевательство и над мещанином, и над его антиподом, мнимым аристократом духа». Идеальный замысел ее заключается, по мнению Луначарского, в столкновении «истерического последыша аристократии с умеренной, добродушной, трудолюбивой и пошловатой буржуазией» [17, с. 34]. Главное было, конечно, в том, что характер Гедды был чужд, по мнению писательницы, российскому зрителю, а Вера Комиссаржевская, игравшая роль героини, изменила самой себе.

В этом контексте неприятия пьесы норвежского драматурга и характера героини довольно неожиданной выглядела постановка «Гедды Габлер» Анатолием Эфросом в 1957 г. в Театре-студии киноактера. Заглавную роль исполняла известная актриса Лидия Сухаревская, представившая свою героиню не как благородное, возвышенное существо, жертву пошлого буржуазного общества, а как нищезанскую женщину, жаждущую самоутверждения, реванша любой ценой, как героиню, которая являлась холодной, эгоистичной разрушительницей. Постановка прошла незамеченной и вскоре была снята с репертуара [18, с. 203–209]. Однако констатируем, что в театральной жизни того времени происходили определенные изменения.

В 1960-е годы, возможно, в связи с празднованием юбилея А. П. Чехова, а также с появлением постановки Ингмара Бергмана в 1964 г. на сцене стокгольмского Королевского драматического театра начинается период обновления интереса к психологическому театру, к бесфабульной интриге.

Бергман символическими средствами в сценографии показывал обособленность героини от чуждого ей мира. «Стремясь показать, что Гедда живет в своем собственном мире, не желая соприкоснуться с реальностью, он (Бергман. – М. О.) перестроил сценическую картину и позади темно-красной “роковой” гостиной Тесманов поместил своего рода задник того же цвета. Именно там на протяжении всего спектакля находилась Гедда, присутствуя даже в тех сценах, где, по авторскому тексту, она не участвует», – пишет Ханс Хейберг [19, с. 219].

Спектакль «Гедда Габлер» режиссера Камы Гинкаса в Театре имени Моссовета (1983) стал важным событием театральной жизни 1980-х гг. Это был спектакль с актерским ансамблем, разыгранный как психологическая драма. В интерпретации Камы Гинкаса пьеса Ибсена рассказывала о равнодушии и жестокости людей друг к другу, о кризисе человеческих отношений.

В этой постановке каждый актер сыграл своего персонажа таким образом, что за внешней вежливостью и порядочностью скрывались безразличие и жестокость по отношению друг к другу. Сергей Юрский, сыгравший Тесмана, поделился своим пониманием пьесы и ее персонажей. Он сделал очень важное замечание о том, как легко некоторые люди занимают места других. «Тетя Юлиане – она появляется на сцене только дважды, и дважды она рассказывает своему племяннику о своей любви к сестре Рине. Только во второй раз, когда тетя Юлиане рассказывает о смерти своей сестры, она уже знает, что комната покойной Рины не будет пустой. И появляется Теа и переезжает в ту комнату. И, в свою очередь, после смерти Левборга Теа, не задумываясь, начинает заботиться о Тесмане с той же преданностью, с какой она относилась к своему предыдущему кумиру. И Тесман, оставшись наедине с Теей, разбирая бумаги Левборга, внутренне готов к самоубийству Гедды, потому что Гедда стала лишней» [20, с. 200].

В спектакле К. Гинкаса Гедда была противопоставлена окружающим ее персонажам. Рядом с Геддой люди похожи на марионеток. Всё раздражает и оскорбляет вкус Гедды. Раздражение возникает из-за ощущения, что жизнь потеряна. Декорации Сергея Бархина были безусловно эстетичны, они создавали настроение спектакля. Мотив осени, умирания воплощался в декорациях на сцене.

В постперестроечное время Ибсена довольно часто ставили как в столичных, так и провинциальных театрах. В 2001 году в театре «Сатирикон» появилась новая версия режиссера Нины Чусовой, которую критики сравнивали с мексиканскими мыльными операми, триллерами, мелодраматическими любовными историями. Большинство рецензентов сходятся во мнении, что, пытаясь сделать постановку более динамичной и нескучной для современного зрителя, Нина Чусова упростила содержание и смысл пьесы. Если и есть любовь, то это «безумная страсть». Как пишет Вячеслав Шадронов, герои постановки Чусовой «любят и ненавидят друг друга до истерики, рвоты, вырывания на себе волос и нажатия на спусковой крючок» [21, с. 8].

Определенно постановка Нины Чусовой неровная, и в желании адаптировать пьесу к современности она иногда прибегает к дешевым трюкам.

Тем не менее, обнажая и выпячивая идеи, Нина Чусова выстраивает собственную концепцию постановки, слишком экспрессивную, нарушающую ритм пьесы Ибсена. Декорации спектакля, созданные художником Владимиром Мартиросовым, легкие, воздушные: перед нами белый интерьер дома Тесмана из стекла, пластика и металла – дом современной Гедды. Режиссура Чусовой базируется на противопоставлении внешнего и внутреннего, рационального и эмоционального, эстетического: умиротворяющей обстановки и хаотических чувств, нервного поведения персонажей. На антитезе построена и музыкальная партитура. Лирическая мелодия Грига (в электронной аранжировке) внезапно распадается и превращается в какофонию. Это задает интонацию и настроение постановке. Наряду с Григом звучит одна из песен модной клубной группы “Tiger Lillies”. «Дешево, но со вкусом» – так назвала свою рецензию театральный критик Марина Давыдова, полагая, что «всякая попытка современного театра ухватить этот Zeit Geist (“дух эпохи”) практически обречена на провал». И потому «Нина Чусова и делает, как кажется, единственно возможный шаг. Она проходит мимо идеологии “Гедды Габлер” напрямик к водевильно-мелодраматической закуске» [22, с. 5].

В спектакле Чусовой Гедда возвышается над другими персонажами. Неслучайно в декорациях есть лестница, ведущая на второй этаж; именно там Гедда впервые появляется, и именно там она расстается с жизнью, сопровождаемая спецэффектами, которые ошеломляют зрителей.

В целом несколько ироничная интерпретация Нины Чусовой позволяет ей дистанцироваться от персонажей пьесы, на которых она смотрит взглядом современного человека. Может быть, именно поэтому режиссер вплетает элементы современной массовой культуры в текстуру постановки, хотя эти элементы и не согласуются с текстом пьесы.

Постановка Карбаускиса (2004) выполнена в более традиционной реалистической манере. В основе концепции спектакля – антитеза буржуазности дома Тесмана и эстетства Гедды. Режиссеру и актерам удалось воссоздать буржуазный дух respectable дома. Устаревшая патриархальность, на которую режиссер смотрит с сочувствием и легкой иронией, просвечивает в жестах, манерах, движениях и интонациях тети Юлиане и горничной Берты. Художник Владимир Максимов создал декорации нового дома Тесманов в стиле модерн, которые близки к подробным описаниям в ремарках Ибсена. Спектакль построен на оппозиции Гедды ее окружению. Оппозиции просматриваются и в сценографии. Вертикальные линии колонн, а также полос на обоях контрастируют с округлостью мягких диванов и пуфов, столом овальной формы. Контраст мягкости, округлости и вертикальных линий метонимически переносится и на внешность персонажей. Фигура Гедды – стройная, изящная, удлинённая и почти бесплотная в длинном обтягивающем платье в стиле модерн – противопоставлена фигуре Йоргана, пузатого добродушного толстяка.

Красивая, элегантная и ироничная Гедда (Наталья Курдюбова) настроена против всех. Ее жесты и движения демонстрируют декаданс, скуку и изящество:

она курит пахитоску в длинном мундштуке, лениво движется по сцене и открыто смеется над слабостями окружающих ее людей. Однако она верховенствует над лилипутами и противостоит пигмеям. Окружив героиню абсолютно водевильными персонажами, режиссер, очевидно, таким образом находит логическую мотивацию поведения Гедды, ее мизантропии и конфликта с миром. Подчеркивая физическую непривлекательность Тесмана, пошловатый сексизм Бракка, неряшливость Левборга, режиссер окарικатурирует всех трех мужчин из окружения Гедды. Чтобы подчеркнуть незначительность мужчин, окружающих Гедду, Карбаускис в одной из сцен одевает их в одинаковые костюмы, а Берта дарит им одинаковые шарфы. Такое упрощение мужских персонажей позволяет режиссеру объяснить зрителям, что Гедда никого не может и не должна любить. Ей действительно некого любить. По мнению постановщика спектакля, проблема заключается не в Гедде, состоящей из противоречий, а в окружающем ее безликом обществе.

Режиссер предлагает свое нетривиальное решение, чтобы мотивировать желание Гедды красиво уйти из жизни, выстрелив себе в висок.

Спектакль имеет циклическую композицию. Все начинается с эффектной сцены. В полумраке Гедда сидит спиной к залу в полукруге диванов, как бы отгородив свое личное пространство от остального мира. Она играет пистолетами и целится под звуки граммофона. В последней сцене Гедда снова садится на корточки спиной к зрителям. Полукруглые диваны собраны вместе, и она сидит внутри. Круг замкнулся. Гедда приставляет пистолет к виску в живописной и декадентской позе. Раздается выстрел. Гедда падает и исчезает в круге за диванами. Поднимается облачко дыма. Оторвавшись от работы, входит Тесман, скороговоркой произносит: «Застрелилась! Прямо в висок! Подумайте!» и быстро уходит в другую комнату, где они с Теей пытаются восстановить рукопись Левборга. Через мгновение Гедда встает, по-прежнему куря пахитоску в мундштуке, выходит из круга диванов и ленивой походкой со скучающим видом покидает сцену. Все рассеивается, как дым. Ничего не меняется, все идет по-прежнему, сохраняя только монотонную скуку. А может, ничего и не было, а только показалось? Так трактует немотивированность самоубийства Гедды современный режиссер. Его интерпретация несколько перекликалась с постановкой К. Гинкаса, акцентировавшего внимание на равнодушии людей друг к другу.

В 2006 году, в год столетия со дня смерти норвежского драматурга, в Санкт-Петербургском театре имени Ленсовета состоялась премьера спектакля «Гедда Габлер». Постановка Владислава Пази, декорации Марии Брянцевой и музыка Владимира Бычковского, а также образы персонажей, созданные актерами, переносят в атмосферу эпохи *fin de siècle*.

С первых минут зритель погружается в холодный и поэтический мир ибсеновской красоты: перед нами полупрозрачный тюлевый занавес, на который проецируется мягко падающий, легкий, кружащийся снег. Картины меняются: тихо падающий снег превращается в порывистую метель, затем волны мятежно вздымаются и ударяются о берег, большие чайки, похожие на тех,

что помнятся по фильму Хичкока, летят прямо на зрителей. А благодаря блестящей работе художника по свету Евгения Гинзбурга волнистые шторы, служащие частью интерьера дома Тесмана, превращаются в строгий и четкий контур гор, который меняет цвет на протяжении всей постановки. Занавес поднимается, чтобы показать легкую эстетичную конструкцию дома молодоженов Тесманов. Это дворец Снежной королевы, где хрупкие ажурные перегородки сделаны из белого пластика и стекла и выглядят изысканно красиво, но в то же время несколько декоративно и кажутся непрочными. Забывается даже, что Ибсен описывает мебель темных тонов. Здесь все белое и пластиковое. Создается ощущение временного, эфемерного существования. Винтовая стеклянная лестница уходит ввысь, в бесконечность. Именно в таком воздушном доме, наполненном нежными и изящными цветами, живет Гедда, которая сама является цветком зла, женщиной, впитавшей запахи, звуки, жесты декаданса.

Художник Мария Брянцева и режиссер тщательно продумали цветовую символику, которая самоценна в этой постановке. Синий цвет волн и его оттенков от бледно-голубого, светло-серого и сиреневого до черного, который в конце представления тревожно взрывается красным. На пастельном фоне нежных сиренево-розовых и бледно-голубых цветов дома Гедды появляется изящный красный букет. Его приносит Тея. Этот букет – первые искры соперничества, ревности, которые наивная, несколько забавная простушка случайно возбудила в душе страстной, легко воспламеняющейся, но внешне холодной и ироничной Гедды. Гедда эротична, у нее мягкие, крадущиеся движения гибкой кошки и обволакивающие интонации голоса. Сцена, в которой Гедда выпытывает тайну сердца у бесхитростной Теи, разыгрывается как стилизация женской порочной чувственности с использованием излюбленной символистами японской атрибутики. Гедда в розовом с бледно-голубым кимоно томно лежит у ног Теи, играя павлиньим пером, распускает прекрасные волосы девушки, наливает вино своей подруге и предлагает ей выпить на брудершафт. Она вливает в девушку яд своего ласкового голоса.

Красный цвет повторяется в осеннем букете из листьев у открытой двери в сад. Но за открытой дверью – чернота пропасти, в которую Гедда предлагает войти асессору Бракку, одновременно соблазняя его и целясь в него, как будто сражаясь в эротическом поединке с этим циничным провинциальным Мефистофелем. Гордая Гедда возвышается над всеми, она поднимается по лестнице и царит на фоне гор, как ницшеанская дьяволица эпохи модернизма. Красный цвет сначала тревожно освещает горы, а затем разгорается огнем в высокой колонне белого камина, куда Гедда бросила рукопись Левборга, чтобы отомстить Тее, сокрушить и уничтожить своего бывшего возлюбленного, гения. Таким образом она сводит счеты со своим романтическим прошлым. Поднимающийся огонь – кульминация. Красный цвет горит и в букете осенних листьев, который Гедда прижимает к себе в последней сцене перед самоубийством, символически изображенной как ее подъем вверх по лестнице.

В центре постановки Владислава Пази – одинокая героиня. Актрисе Елене Комиссаренко удалось передать всю гамму сложных чувств Гедды. Она высокомерна, надменна, иронична, ранима, нервна, страстна, ревнива, эротична, коварна, холодна, как королева, жестока, как демон, в то же время романтична и устремлена в высший надземный мир. Другие роли соответствуют персонажам пьесы. Работа каждого актера интересна по-своему. Тесман – рассеянный ученый, он отчужден от всего, что происходит в реальной жизни. В исполнении Виктора Бычкова он вызывает симпатию и сочувствие. Тея в нелепом костюме выглядит странной и напоминает Тесмана. Тетя Юлиане – добропорядочная толстуха, которую Гедда слегка пугает. Роли Левборга и Бракка несколько приглушены; эти персонажи служат фоном для раскрытия характера Гедды.

Весь спектакль очень хорошо продуман и выстроен. Постановка Владислава Пази отличается высокой эстетической культурой и скрупулезным прочтением текста пьесы Ибсена. За действием, воспроизведенным на сцене, чувствуется скрытый смысл и глубина. У зрителей возникает множество ассоциаций.

ПАРАДОКСЫ «НОВОЙ ДРАМЫ»

И все-таки почему большинство постановок пьесы Ибсена на российской сцене были неудачными? По-видимому, причины кроются в природе самой пьесы, изменившей традиционную структуру и содержание трагедии. Хотя в драме есть главная героиня, противопоставленная всем другим персонажам, ее поведение и поступки необъяснимы с точки зрения здравого смысла, а самоубийство логически не вытекает из действия, происходящего на сцене. Ее самоубийство никак не предугадывается в начале пьесы, не подготавливается развитием действия, ведущего к неизбежному финалу – самоубийству. В пьесе отсутствуют перипетии, приводящие к трагической развязке, нет и катарсиса, необходимого для трагедии момента очищения. Комплекс причин приводит Гедду к самоубийству: скука в супружестве, страх перед беременностью, нежелание рожать ребенка, ее холодность и жестокость, эротические фантазии, связанные с дионисийством Левборга. Все эти причины можно охарактеризовать как невротическую реакцию женщины конца XIX в. Финал драмы Ибсена отличается от финалов античной драмы: Медеей владеет жажда мести, Федрой – страсть, Иокастой – осознание совершенного греха. Ибсен показал трагедию человека, оказавшегося перед экзистенциальной пустотой. Он впервые представил на сцене самоубийство как театрализованное действие, в котором Гедда и режиссер, и исполнительница роли: она уходит в заднюю комнату, выбирает один из пистолетов своего отца – генерала Габлера, задвигает шторы, громко включает музыку и стреляет себе в висок. Как же показать на сцене трагедию в видимом «отсутствии трагедии»? «Смерть как перекур» – так очень метко назвал свою рецензию на постановку Карбаускиса Глеб Ситковский.

«Застрелилась! Прямо в висок! Подумайте!» – буднично произносит Тесман, «Так не делают», – говорит Браак. Ни страха, ни сопереживания нет и у зрителя, как нет их у окружающих Гедду.

Стертость трагического финала, уход из жизни за сценой, когда выстрел присутствующими на сцене воспринимается так, как будто «лопнула склянка с эфиром», – черта «новой драмы». Кажущаяся немотивированность трагических финалов Ибсена, причина которых скрывается в подтексте пьесы, близка и Чехову. Треплев рвет свои рукописи и расстается с жизнью за сценой, когда ничего, казалось бы, не предвещало трагедии, а общество, уютно расположившись в гостиной, безмятежно выпивает, закусывает, играет в лото. И в «Дяде Ване» Войницкий, осознавший самообман так же, как Гедда и Треплев, оказавшийся перед пустотой, через некоторое время после беспорядочной стрельбы и криков о пропавшей жизни возвращается к привычным делам и заботам по имению.

В «новой драме» сдвинуты акценты: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни», – иронично заметил А. П. Чехов. Другой великий иронист Бернард Шоу подхватил: «... в “Вишневом саде” <...> не происходит ничего более страшного, чем положение семьи, которая не может позволить себе содержать свой старый дом» [23, с. 73]. «Новая драма», как отмечает Б. Шоу, максимально приближена к современному человеку, его насущным переживаниям и чувствам. Поэтому сюжетом настоящей трагедии может стать не исключительное событие или несчастный случай, каким бы кровавым он ни был, а «спор между мужем и женой о том, жить ли им в городе или в деревне» [23, с. 73].

Рассмотренные постановки и восприятие их критикой показывают, как сложно на сцене выразить трагедию ускользающей жизни человека, столкнувшегося с пустотой. Трагедию, в которой финал не обусловлен тотальной неизбежностью, не подготовлен всей цепью происходящих на сцене событий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шах-Азизова Т. К. Участь Валькирии: «Гедда Габлер» в современном театре // Новая драма рубежа XIX–XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. СПб.: Изд-во Государственной академии театрального искусства, 2014. С. 296–307.
2. Сэтер А. Гедда Габлер: меланхолия и творчество // На рубеже веков. Российско-скандинавский литературный диалог / Под ред. М. М. Одесской, Т. А. Чесноковой. М.: РГГУ, 2001. С. 227–240.
3. Дэрбах Э. Трагедия и романтизм в пьесах Ибсена, Стриндберга, Чехова // Ибсен, Стриндберг, Чехов / Сост., ред. М. М. Одесская. М.: РГГУ, 2007. С. 13–28.
4. Миндаугас Карбаускис // Ваш досуг. 25 декабря 2004–2 января 2005. № 51.
5. Шиллер И. Х. Ф. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Academia, 1950. Т. 8. – 963 с.
6. Ганзен П. Ибсен и его критики // Северный вестник. 1897. № 52.
7. Фейгин Я. А. Письма о современном искусстве // Русская мысль. 1900. № 2.
8. Минский Н. Генрик Ибсен и его пьесы // Северный вестник. 1892. № 10.
9. Немирович-Данченко В. И. Из беседы с актерами перед началом репетиций пьесы Л. Н. Андреева «Анатэма» // Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: В 2 т. / Сост., ред., примечания В. Я. Виленкина. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 118–120.

10. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954. – 516 с.
11. Русское слово. 1899. №81.
12. Ан. [Андреевич-Соловьев Е. А.] Современное искусство // Русская мысль. 1899. Т. 3.
13. Московские ведомости. 1916. 11 ноября. №261.
14. Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2006. – 176 с.
15. Блок А. А. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской (Письмо из Петербурга) // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 95–98.
16. Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918 / Сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 528 с.
17. Брунштейн А. Я. Страницы прошлого. М.: Искусство, 1952. – 309 с.
18. Владимирова З. В. Лидия Сухаревская. М.: Искусство, 1977. С. 203–209.
19. Хейберг Х. Генрик Ибсен. М.: Искусство, 1975. – 278 с.
20. Юрский С. Ю. Играя Ибсена // Вопросы литературы. 1985. №4. С. 186–214.
21. Шадронов В. В «Сатириконе» показали любовь, доводящую до рвоты // Комсомольская правда. Приложение. 2001. 31 октября.
22. Давыдова М. Дешево, но со вкусом. В «Сатириконе» поставили «Гедду Габлер» // Мир новостей. 2001. 29 октября.
23. Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма (главы из книги) // Шоу Б. О драме и театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – 640 с.

REFERENCES

1. Shakh-Azizova T. K. *Uchast' Valkirii: "Hedda Gabler" v sovremennom teatre* [The Fate of the Valkyrie: "Hedda Gabler" at the modern theatre]. In: *Novaya drama rubezha XIX–XX vekov: problematika, poetika, puti scenicheskogo voplosh'eniya* [The new drama of the turn of the XIX–XX centuries: problems, poetics, ways of stage embodiment]. Saint Petersburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy teatralnoy akademii, 2014, pp. 296–307.
2. Saether A. *Hedda Gabler: melankholiya i tvorchestvo* [Hedda Gabler: On Melancholy and Creativity]. In: *Na rubezhe vekov. Rossiysko-Skandinavskiy literaturniy dialog. Pod red. Odesskoy M. M., Chesnokovoy T. A.* [At the turn of the century. Russian-Scandinavian literary Dialogue. Ed. by M. M. Odesskaya, T. A. Chesnokova]. Moscow: RGGU, 2001, pp. 227–240.
3. Durbach E. *Tragediya i romantizm v p'iesakh Ibsena, Strindberga, Chekhova* [Tragedy and romanticism in the plays of Ibsen, Strindberg, Chekhov]. In: *Ibsen, Strindberg, Chekhov. Ed. by M. M. Odesskaya. Moscow: RGGU, 2007, pp. 13–28.*
4. Mindaugas Karbauskis. *Vash docug*. 2004, December 25 – January 2, no. 51.
5. Schiller I. H. F. *Sobranie sochineniy: V 8 t. T. 5* [Collected works: In 8 vols. Vol. 5]. Moscow: Academia, 1950. 963 с.
6. Hansen P. *Ibsen i ego kritiki* [Ibsen and his critics]. *Severnyi vestnik*, 1897, no. 52.
7. Feigin Ya. A. *Pis'ma o sovremennom iskusstve* [Letters about contemporary art]. *Russkaya mysl'*, 1900, no. 2.
8. Minsky N. *Henrik Ibsen i ego p'iesy* [Henrik Ibsen and his plays]. *Severnyi vestnik*, 1892, no. 10.
9. Nemirovich-Danchenko V. I. *Iz besedy s akterami pered nachalom repetitsiy p'iesy L. N. Andreeva "Anatema"* [From a conversation with the actors before the rehearsals of L. N. Andreev's play "Anatema"]. In: *Nemirovich-Danchenko V. I. Teatral'noe nasledie: V 2 t. T. 1. Sost., red. V. Ya. Vilenkina* [Theatrical heritage: In 2 vols. Vol. 1. Ed. & coll. by V. Ya. Vilenkina]. Moscow: Iskusstvo, 1952, pp. 118–120.
10. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochineniy: V 8 t. T. 1* [Collected works: In 8 vols. Vol. 1]. Moscow: Iskusstvo, 1954. 516 p.
11. *Russkoe Slovo*, 1899, no. 81.
12. An [Andreevich-Solovov E. A.] *Sovremennoe iskusstvo* [Modern art]. *Russkoe slovo*, 1899, v. 3.
13. *Moskovskie vedomosti*. 1916, 11 noiabr'ia, no. 261.

14. Titova G. V. *Meyerhold i Komissarzhevskaya: modern na puti k uslovnomu teatru* [Meyerhold and Komissarzhevskaya: Modernity on the way to a conventional theatre]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo St-Peterburgskoy gosudarstvennoy teatral'noy akademii, 2006. 176 p.
15. Blok A. A. *Dramaticheskij teatr V. F. Komissarzhevskoy (Pis'mo iz Peterburga)* [V. F. Komissarzhevskaya's Dramatic Theatre (The Letter from St. Petersburg)]. In: *Sobranie sochineniy: V 8 t. T. 5* [Collected works: In 8 vols. Vol. 5]. Moscow; Leningrad: Goslitizdat, 1962, pp. 95–97.
16. *Meyerhold v teatral'noy kritike. 1892–1918. Sostavlenie i kommentarii* N. V. Pesochinskogo, E. A. Kukhty, N. A. Tarshis [Meyerhold in Russian theatre criticism. 1892–1918. Compilation and comments by N. V. Pesochinsky, E. A. Kukhta, N. A. Tarshis]. Moscow: Artist, rezhisser, teatr, 1997. 528 p.
17. Brunshteyn A. Y. *Stranitsy proshlogo* [Pages of the past]. Moscow: Iskusstvo, 1952. 309 p.
18. Vladimirova Z. V. *Lidiya Sukharevskaya* [Lidiya Sukharevskaya]. Moscow: Iskusstvo, 1977, pp. 203–209.
19. Heyberg H. Henrik Ibsen. Moscow: Iskusstvo, 1975. 278 p.
20. Yursky S. Yu. *Igraya Ibsena* [Playing Ibsen]. *Voprosy literatury*. 1985, no. 4, pp. 186–214.
21. Shadronov V. V. *"Satirikone" pokazali l'ubov', dovod' iash' uyuyu do rvoty* [In the "Satyricon" theatre they showed love that leads to vomiting]. *Komsomolskaya pravda. Prilozhenie*, 2001, October 1.
22. Davydova M. *Deshevo, no so vkusom. V "Satirikone postavili "Geddu Gabler"* [Cheap, but with taste. They staged "Hedda Gabler" at the "Satyricon" theatre]. *Mir novostey*. October 29.
23. Show B. *Kvintessentsiya ibsenizma (glavy iz knigi)* [The Quintessence of Ibsenism (chapters from the book)]. In: B. Show. *About Drama and Theatre*. Moscow: Izdanel'stvo inostrannoy literatury, 1963. 640 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Одесская Маргарита Моисеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

E-mail: mar-1432998@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1042-091X

ABOUT THE AUTHOR

Margarita M. Odesskaya – Dr.Sc. in Philology, Professor of Russian Language Department at the Russian State University for the Humanities.

E-mail: mar-1432998@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1042-091X

Статья поступила в редакцию: 24.09.2022

Отредактирована: 09.11.2022

Принята к публикации: 14.11.2022

Received: 24.09.2022

Revised: 09.11.2022

Accepted: 14.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Одесская М. М. «Гедда Габлер» на российской сцене: жизнь во времени // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 55–70.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-55-70

FOR CITATION

Odesskaya M. M. *Hedda Gabler on the Russian Stage: A Life Through Time. Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 55–70.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-55-70

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-71-83
УДК 792.8

А. Г. Колесников
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5519-2850

Обретение прошлого. К проблеме сценической реконструкции балетного наследия

АННОТАЦИЯ

В статье произведен анализ проблемы реконструкции старинных балетов, она рассматривается на примере постановки Красноярского государственного театра оперы и балета имени Д. А. Хворостовского «Катарина, или Дочь разбойника» (2021). Это сочинение Жюль Перро на музыку Цезаря Пуни принадлежит эпохе романтического балета. Мировая премьера состоялась в Лондоне в 1846 г. Европейская популярность балета длилась около полувека. Сочинение окончательно выпало из репертуара в конце XIX в. Автор приветствует решение постановщиков воссоздать стиль ушедшей балетной эпохи. Он подробно останавливается на методологии и результатах большой и комплексной работы. В ходе ее была заново создана хореография, которая носит преимущественно авторский характер и отражает подходы современных специалистов к проблеме реконструкции. Автором статьи уделяется внимание музыкальной и сценической основе спектакля. Делается вывод о несомненной профессиональной пользе проделанной работы для труппы Красноярского балета. А также ставится проблема вечных смыслов классических сочинений, которые утрачиваются в ходе исторической эволюции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Жюль Перро, Цезарь Пуни, романтический балет, хореография, театральный аутентизм, музыкально-сценическая драматургия.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-71-83
УДК 792.8

Alexander G. Kolesnikov
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5519-2850

Finding the Past. To the Problem of Staged Reconstruction of the Ballet Heritage

ABSTRACT

The article focuses on the problem of reconstructing ancient ballets. The author analyzes it using the example of the production of the Krasnoyarsk Opera and Ballet Theatre named after D. Hворostovsky, *Katarina, or the Daughter of a robber* (2021). This composition by Jules Perrault to the music of Caesar Puni belongs to the era of romantic ballet. Its world premiere happened in London in 1846. The European popularity of this ballet lasted about half a century. The composition stopped being produced at the end of the 19th century. The author favors the decision of the directors to recreate the style of the bygone ballet era. He dwells on the methodology and the results of the large and complex work. In the course of this work, choreography was re-created, which is mainly of this new creator's style and reflects the approaches of modern specialists to the problem of reconstruction. The author of the article also pays attention to the musical and scenic aspects of the performance. The conclusion he makes concerns the indisputable professional benefits of the work done for the Krasnoyarsk Ballet Company. Also raised is the problem of the eternal meanings of classical works, which are lost in the course of historical evolution.

KEYWORDS

Jules Perrault, Caesar Puni, romantic ballet, choreography, theatrical authenticity, musical and stage dramaturgy.

Балетная реконструкция в профессиональной среде, в критической (или экспертной) и тем более в зрительской, – означает не одно и то же. Профессионалы понимают и, кажется, не обсуждают вопрос о точности воспроизведения старинного хореографического текста – ее нет и быть не может. Это им было ясно еще с середины прошлого века. В критической и научной среде данный вопрос еще обсуждаем, хотя уже и без особого накала борьбы и столкновения позиций. Время от времени оттуда доносятся запальчивые и мало на чем основанные утверждения о подлинниках, аутентике и пр. Это и отдаляет критику (теоретиков) от практиков и от профессионального подхода. И, наконец, зритель вообще меряет увиденное собственными непосредственными впечатлениями, не отягощенными историческими штудиями и новейшими концепциями. Он не оперирует словом «хронотоп», но реагирует, когда на сцене становится скучно или наивно. Он не применяет термин «аутентизм», но различает скорости и техницизм сегодняшнего танца.

Создатели балета «Катарина, или Дочь разбойника» в Красноярском государственном театре оперы и балета имени Д. А. Хворостовского устно и письменно дистанцировались от термина «реконструкция». У них – редакция. Мы бы после просмотра назвали его просветительским проектом, в нем сложены усилия просвещенных мастеров, истинных радетелей за профессию. Они углубляются в прошлое, опытным путем доказывая наличие исторической вертикали своего искусства, преемственные связи и стилистическое своеобразие, способные благотворно влиять на современное цеховое сознание. Может быть, это погружение – отчасти реакция на бесстильность, бессодержательность и формальность современной хореографии (или того, что под ней понимается).

Так или иначе, пред нами воссоздание некогда репертуарного названия, державшегося, и с успехом, на европейских и русских подмостках около полувека, – «Катарина, или Дочь разбойника» композитора Цезаря Пуни (1802–1870) и балетмейстера Жюль Перро (1810–1892). Мировая премьера в Лондоне – 1846 г. Премьера в Красноярске – 10 ноября 2021 г. Премьера в Москве во время гастролей труппы на сцене Большого театра – 29 июля 2022 г. На долгой временной дистанции балет входил в моду и выходил из нее. Искусство делает выбор и отводит из оборота даже успешные некогда сочинения, а то и целые художественные направления. Будучи не поддержанной новым поколением исполнителей и в силу производственных причин, «Катарина» (бывшая в московской и петербургской афише 46 лет) также ушла из мирового репертуара, переселившись в книги по истории балета. Жюль Перро, работавший в России в 1848–1859 гг., оставил императорской Петербургской сцене очередную редакцию балета, она благополучно дождалась до сезона 1871/72 г. и прошла тогда с участием Екатерины Вазем. Возобновлений долго (до 1888 г.) не последовало, несмотря на попытки балерины удержать это название в свой бенефис. Внешняя причина, выдвинутая дирекцией, – нехватка ружей, необходимых для первого акта, они пропали на складах. Серьезный довод – без этого реквизита не сыграть кульминационной сцены, когда отряд горных амазонок-разбойниц держит оборону крепости и, несмотря на отчаянное сопротивление гвардейцам, рассеивается.

«Стратегический танец» с выстрелом всех ружей – какой эффект! Развернутый танцевальный эпизод и сейчас, в версии Красноярского театра, вызывал отклик зала. Трюк Жюля Перро жив, как и многие его действенные сцены, так называемый па д'аксьон (pas d'action), в нем чистый танец слит с выразительным движением (или пантомимой), реализует сюжетный узел, или поворотное событие всей программы балета.

«... «Катарина, дочь разбойника», чрезвычайно увлекательный балет, в котором рисовались приключения известного художника Сальватора Розы, влюбленного в разбойницу Катарину, погоня за последней солдат и козни против художника со стороны помощника Катарины, Дьяволино, – вспоминала Е. О. Вазем. – Все балеты Перро резко отличались от произведений других contemporанов ему и последующих балетмейстеров преобладанием в них драматической стороны над танцевальной. Перро, сочинявший всегда сам программы для своих балетов, был большим мастером на выдумку эффектных сценических положений, увлекавших и временами даже потрясавших зрителей. Танцев в его балетах было сравнительно немного, куда меньше, чем в спектаклях позднейшего происхождения. При этом, сочиняя эти танцы, балетмейстер заботился не столько о том, чтобы дать исполнителям более выигрышный номер, сколько о том, чтобы танцевальные номера дополняли и развивали драматическое действие (курсив наш. – А. К.). Вообще, Перро можно скорей назвать балетным драматургом, чем хореографом в принятом у нас теперь смысле слова» [1, с. 93–94].

Сергей Бобров и Юлиана Малхасянц, известные в прошлом солисты балета Большого театра России, ныне хореографы, при поддержке музыковедки Елены Черемных и балетоведки Ольги Федорченко (исторические исследования и адаптация балета), изучив все, что можно о «Катарине», искали и представили свой баланс драматической пантомимы и собственно танца, явственно смещая постановку в пользу последнего. Продержаться на пантомиме более двух часов, рассказывая жестами напряженный, динамичный сюжет об итальянском художнике Сальваторе Розе (1615–1673), его романтическом увлечении разбойницей Катариной и в конце концов ее гибели от руки ревнивого Дьяволино, – это было бы неразумно по отношению к активной и сильной труппе, жаждущей танца. Да и жестоко по отношению к современному зрителю. Балетмейстеры поступают с наследием Жюля Перро, хореографа эпохи романтизма, как поступал в свое время Мариус Петипа с доставшимся ему в управление наследием балетных романтиков – он строго растанцовывал их сюжеты, пропускал сквозь призму чистой классической формы, им же культивируемой. Петипа запечатлевал близкое ему балетное прошлое в академической раме, и романтический флер испарялся, текучесть и зыбкость романтического сюжета, пейзажа, самого мироощущения героев обретали устойчивость и определенность. Жертвуя первозданностью и оригинальностью сочинений предшественников, меняя во многом стилиевые настройки в сторону твердых правил канона, он тем самым отвоевал у забвения многие балеты и перебросил дальше, в XXI в. Плывущее по воле фантазии своих создателей не переживает их собственный век, вымывается приливом

новых и новых художественных средств и идей. Только то, что структурно, имеет шанс на выживание в историческом потоке.

Коллизии балетной реставрации сегодняшнего дня имеют вроде бы сходный вектор – выделить из толщи ушедшей культуры что можно. С этим вряд ли кто будет спорить. Дискуссионны же по-прежнему способ оглядки на прошлое и рождающаяся сегодня его эстетическая оценка. Или еще точнее – методология реконструкции. Обопремся здесь на мысль нашего выдающегося историка, реставратора наследия и консультанта постановки Юрия Бурлаки: реконструкции нужны для того, чтобы развить наследие в следующем времени (из выступления Ю. П. Бурлаки на встрече в Музее-квартире М. Н. Ермоловой 21.11.2022). Нам представляется эта формула идеальной. И ключевое слово в ней – *развить*.

Не музефицировать и стенать о величии былых времен. У классиков, скажем, того же Петипа, не говоря о Льве Иванове, и особенно Александре Горском, есть решения, мягко говоря, неактуальные, восторгаться ими неловко. Это видно это как раз по результатам некоторых состоявшихся реконструкций. Они подтверждают справедливые приговоры эволюции, не отобравшей те или иные сценические сочинения в будущее. Вопрос даже не в удавшейся или мало удавшейся реконструкции, а в состоятельности открывшейся при этом сценической реальности. Многое действительно должно пребывать лишь в музейном хранении.

Отсюда и логическое возникновение новой проблематики – все ли можно развить, все ли можно двинуть даже кропотливой реставрацией в сегодняшний день? И что значит развить – прибавить к раритету свое, недостающее, додумать, опираясь на авторскую логику и стиль, и тем сообщить собственный опыт и стать соавтором наследия? Во всех случаях – да.

Мы должны быть благодарны создателям за практическое, наглядное воплощение инициативы с «Катариной». Их многовекторную активность ощущаешь по нескольким направлениям: работа с сюжетом, с музыкой, со сценическим образом и стилем. Конечно, с труппой, принявшей всецело новые для себя условия творчества и растворившейся в поставленных задачах, сочетающих погружение в прошлое с интонированием и собственным отношением к делам давно минувших дней.

Сюжет лежит в основе старинного балета, без нарратива он не существует. Музыка заменима, хореограф и танцы также, художник, исполнители – все варьируемо, но только не литературная основа романтического балета. Балет литературоцентричен донныне, и никакие балетмейстерские попытки абстрагироваться от слова по-прежнему не убедительны. Это удавалось мало кому. Либретто «Катарини» имело версии самого Жюль Перро – лондонскую (одноактную), миланскую, петербургскую, но их автором при жизни выступал сам Жюль Перро, а позже его реставраторы (Энрико Чеккети в Петербурге в 1888 г.). Они понимали вариантность развития романтических перипетий вокруг итальянского художника Сальватора Розы на фоне им же запечатленных горных пейзажей с разбойниками, таинственных и диковатых

обитателей – всей этой утопической живописной гармонии. Жизненные основания либретто в момент мировой премьеры и ближайших десятилетий вряд ли подвергались сомнению, так мастерски Перро смог разработать интригу и представить ее на сцене в динамичной смене эпизодов, действенном танце, с которым сроднился, будучи при этом ярким, если не единственным виртуозом своего времени (ученик Огюста Вестриса). В споре чистой виртуозности и повествовательности танца он выбирал второе и достигал на этом направлении высочайших результатов. Сегодня работа с сюжетом «Катарини» не отменяется, как и он сам, но взгляд на него современных постановщиков активен. Главная интрига ими сохранена: пленение героя разбойниками, его спасение Катариной, их вспыхнувшая любовь, бегство в предместье Рима, чудесная встреча в мастерской художника и гибель героини на карнавале от кинжала ревнивца Дьяволино. Но исход интриги не очевиден и подан сейчас в форме трех разных по содержанию финалов. Они соответствуют трем историческим версиям «Катарини» на разных европейских сценах: гибель героини (Лондон, 1846), уход в монастырь (Милан, 1847), помилованная Катарина находит счастье в любви с художником (Москва, 1856; Санкт-Петербург, 1888). Эти различия наглядным образом демонстрируются красноярцами: спектакль, дойдя до предфинальной точки, на мгновение останавливается, и по первому плану сцены, ближе к колосникам, трижды в старинной ажурной раме (картуши) возникает, словно поясняющий, словесный титр с датой – как анонс предстоящих событий, и они тут же разыгрываются в действенном эпизоде.

Оригинальность нынешнего сценарного хода постановщиков дает ощутить историческую переменчивость судьбы балета и балетов наследия, сходную с «Катариной». Редактирование при переносах со сцены на сцену, вмешательство цензуры, прихоти балерин, постоянные вставки новой музыки и танцев вели к фрагментации целого. И сегодня раскопки истины о первоначальном виде сочинения если и увенчиваются результатом – то есть обретением оригинала, то одновременно и указывают на необязательность его, точнее, вариантность, его тесную привязку ко времени постановки и обстоятельствам ее рождения. Это следует помнить в пафосных разговорах о так называемой точности классических текстов. Отстаивать ее права, конечно, благородно, но при этом не стоит впадать в пафос защиты некоего единственно возможного образца и вменять балетмейстеру злой умысел в отходе от исторической правды. Историческая правда в том, что балеты, относимые сегодня в раздел наследия, были некогда современной хореографией, не содержащей ничего канонического. Канонами они стали потому, что их кто-то сберег и отредактировал на века.

Хореограф Сергей Бобров в интервью перед московской премьерой перечисляет адреса, по которым шли раскопки и обнаруживались находки разных времен: Лондон, Мюнхен, Санкт-Петербург, Москва, Рим. «Однако, чем больше материалов оказывалось в нашем распоряжении, тем понятнее становилось, в каком направлении двигаться, и туманнее, как конкретно это делать. Постепенно с моей коллегой Юлианой Малхасянц мы решили, что в хореографических придумках будем идти в сторону мелкой классической техники, а также

осуществим подробную работу с характерным танцем и по возможности привлечем “азбуку жестов”, которая у Перро являлась важной частью пантомимы» [2, с. 14]. В дальнейшем мы увидим, как воссозданные такими трудами подробности сюжета и действенного танца весьма проблемно скажутся на целом и будут спорить с сегодняшним восприятием событий, лиц и поступков.

Музыка известного и плодовитого балетного композитора Цезаря Пуни к «Катарине» была известна лишь одним постановщикам в нескольких разрозненных фрагментах. Проблему целостности решил композитор и музыковед Пётр Поспелов через развитие имеющихся тем и создание оригинальной музыки, наследующей приемы и стиль автора позапрошлого века. В процессе работы он даже находил свое родство с Цезарем Пуни, при этом отказался от всяческих рефлексий по его поводу и намеренной эстетической дистанции [3, с. 31–32]. Наоборот, он стремился слиться с ним, следовать его логике, старинным оркестровым приемам. Абсолютно плодотворный метод, приведший, скорее, к результату, в чем-то схожему с распространенным в музыке жанром развернутых вариаций на заданные темы (хоть их было и очень мало). Наш слух обласкан приятными созвучиями и переливами тем, более всего – изяществом переходов и чередований настроений; есть в новой партитуре контрасты и характеристичность. Все это не прибавило ей программности, уж не говорю – настоящей драматургии, но все же создало удобство для танца, обновило, структурировало сознание хореографов, в чем-то даже развило их постановочную задачу. При том, что именно они и задавали изначально координаты будущей музыкальной основы «Катаринины», как это делали хореографы прошлого, вплоть до начала XX в. Тогда, наоборот, композиторы начали вести хореографов и ставить им своей музыкой непомерно сложные образные и драматургические задачи. В создании целостности итоговой партитуры большую роль, по словам композитора, сыграли концертмейстер театра Ольга Корнакова, прекрасно ощущающая связь нот со сценическим движением, и дирижер Иван Великанов, чей опыт работы со старинной музыкой обеспечил необходимые отсылки в эпоху Пуни [3, с. 31–32].

В эпоху Сальватора Розы и его современников отсылает нас художник Альона Пикалова. Ее труд над сценографией также пролегал через предварительный искусствоведческий поиск в музеях мира, где распылена живопись художника, и в музее Большого театра, где сохранились листы со сценографией «Катаринины» более позднего периода (1895). Ее итоговый выбор обусловлен столько же обретенными находками, сколько и собственными догадками, а также ее отношением к личности художника, стилю и атмосфере его работ и даже той реальности, с которой он находился в конфронтационных отношениях (он не принимал низких жанров живописи). Отсюда тонкое сочетание цитации первой картины «Сцена в горах» (скопированной с крошечного пейзажа из Смоленского музея), вынос его автопортрета в картину «Студия в Риме» с реконструкцией интерьеров, жанров и пейзажей эпохи (сцены в студии художника, в тюрьме и на карнавале в Риме) [4]. Сценография оказалась самодостаточной, ловишь себя на том, что иногда отвлекаешься от танца.

Костюмами занималась Елена Зайцева, для которой историзм не был самоцелью. Она понимала, что даже найденные Ольгой Федорченко в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства эскизы Евгения Пономарёва к постановке 1888 г. не позволят ничего повторить в новой эпохе с ее изменившимися пропорциями артистов, материалами и сценическим светом. Ее метод вынужденной адаптации оптимально слил воедино исходные образные идеи старой «Катарины» с сегодняшними требованиями классического танца [5].

Все это не потери, а обретения – наглядная эволюция того, что не может стоять на месте, если мы хотим понимать балет как современное искусство.

Общая позиция хореографов-постановщиков проведена ими последовательно в собственном авторском тексте. Он сочетает стиль Жюль Перро (как тот видится им через полтора века) с собственной хореографией, выводящей «Катарину» в поле актуального восприятия. Они сделали все возможное, чтобы не обострять спор чистой виртуозности и повествовательности танца, о которой шла речь выше. Оба направления сосуществуют в спектакле равноправно. Вспомним еще раз Екатерину Вазем: «Танцев было мало...». Танцев теперь много, и разнообразных – от портретных презентаций трех главных героев, их дуэтов и трио до больших ансамблей, в которых буквально блеснула красноярская труппа. Это три гран па в трех действиях балета соответственно – «Стратегический танец», «Танец моделей» в мастерской Розы и финальный римский карнавал, в нем смешиваются все типы танца и как бы итожат стилистический набор «Катарины»: и характерный, и классический, и гротескный танцы, и пантомима. Технический уровень танца со сложными прыжками и вращениями, конечно, подвигает отдельные эпизоды «Катарины» к современному техницизму. Если гран па моделей и граций (второе действие) – тонкая стилизация классического танца с отсылкой к романтическому тальониевскому (близкому по времени), то динамичный, яркий, со многими переменами карнавал и даже лирический дуэт созданы в лексике XX в. с его характерными штриховыми деталями, смещениями и деформациями классических поз, намеренными отходами от канона, как бы говорящие уже не о времени их создания, а о времени их воссоздания. А шире – о самом характере развития танца от Перро к нашим дням. Окажись авторы менее трудолюбивы и торопливы, их спектакль выглядел бы лоскутным одеялом, но ими создан цельный музыкально-хореографический текст.

Даже учитывая использование архаичного языка жестов, подтекстовывающего пластику артиста: «Я (прижимание рук к сердцу) красивый (обводка лица, надевание короны), связан (перекрещенные руки) ...» и т. д. Конечно, все это выглядит пародийно, но мы понимаем, почему и с архаикой балетмейстеры работают как с неотъемлемой частью своей реставраторской программы. Они намеренно откатывают назад, совершают как бы инволюционный отскок в середину XIX в., ко времени, когда танец еще не осознавал себя самодостаточным и ему требовалась подпитка слова или жестового повествования. Постепенно, уже у Петипа на поздних сроках его деятельности,

развивалось убеждение в самодостаточности танца без повествовательного элемента, в XX в. он не сразу, но совсем ушел. И не по чьей-то воле, а по логике прогресса – театр открыл приемы обобщения и символизации, сократил подробности через емкие приемы метафорического мышления. Однажды открытое должно утверждать себя повсеместно, и вот уже навыки сокращения нарратива и абстрагирования художественного языка дошли до таких степеней, что сценический танец перестал им быть. Стал знаковой системой – уже не жестовой, а другой. Он ушел от повествования – в сторону чего? Пустоты на сцене, фактической и, так сказать, программной, как результат последовательного отказа и освобождения от литературной основы, характерности, национальных черт (мультикультурность), от музыки в развитых ее формах (иногда просто перкуссионный ритм), от сценографии и пр. Вот эволюция сценического танца к XXI в., на фоне которой «Катарина» истребовала из исторической толщи свои приемы, и потому смотрится чудно.

В сущности, так я и представлял себе это.

Итоги спектакля, которые надо начинать подводить, общекультурные, эстетические и профессионально-цеховые, настолько очевидны, что трудно выделить в данной работе некий проблемный пласт рассуждений и с чем-то спорить. Все, что можно сказать авторам спектакля, они наверняка знают и чувствуют не меньше автора этих строк. Они – не спор с ними, а необходимая констатация произведенного ими эффекта. Авторы спектакля честно, с опорой на источники и научной поддержкой, воссоздали собственные представления о спектакле эпохи романтизма и времен последующих, когда сам балетный романтизм выветрился (а произошло это быстро по историческим меркам). Или мы принимаем почти двухвековую условность старинной сцены, или нам и в старине нужны сегодняшние чувства. Ибо без них смотреть на все это смешновато. Вот в чем вопрос!

Можно произвести раскопки, сочинить много танцев, нарисовать декорации, одеть красиво, исполнить первоклассно, как это и произошло в Красноярском театре оперы и балета. Однако если за всем этим не будет *драматургии и музыки*, все останется просветительским проектом, но не живым искусством. Вот итог исторических изменений – не балета, а *нашего восприятия балета*. И это специальная, еще не тронутая тема. Мы не можем отменить, обнулить собственный психологический и художественный опыт людей XX и XXI вв. Мы не можем вычленить из него развитие классики и ее переход к симфоническому танцу, неоклассике, свободному танцу, к совмещению в одном балете нескольких стилевых направлений и пр.

Да, мы видим яснее, благодаря стараниям реставраторов, историческую вертикаль формирования большой хореографической формы у Перро, то, как развивается его ансамбль – гран па, большой дивертисмент, становящийся частью действенного развития. Именно балеты Перро сильно обогащали эту сторону сценического танца, практически стирая грань между собственно танцем и пантомимным жестом. Об этом неоднократно и убедительно писала Ольга Федорченко [6–8].

Это ценно. Но мы также видим, сколь недоступна сегодняшним артистам культура пантомимного, жестового повествования, да и просто развитые навыки драматической игры. Она в их исполнении сильно архаизирована, не стала естественной речью, да и не могла стать. Сцена в таверне насыщена динамикой конкретного действия – прячутся, дерутся, арест, побег и т. д. Все это передается не последовательностью и проживанием поступков и намерений, но суетностью, приблизительностью мимических отыгрышей, словно участники эпизода хотят свернуть все быстрее и перейти к танцам. И когда переходят, все становится на место – правда условного, обобщенного классического па, абстрагированного от реальности, оказывается живее и правдивее жизнеподобия жанровых, действенных сцен. Парадокс в том, что действенный балет Перро здесь мало действен, интрига развивается показным методом и не успевает проживаться. Каждый старательно отыгрывает ситуационный момент (побег, погоня, разоблачение, освобождение и пр.), но действенным это балет не делает. *Ибо действие все же не момент, а процесс – длительность развития.* И это мы также поняли по лучшим балетам XX в. «Катарина» поступательного развития большой авторской мысли или судьбы героини лишена. В «Катарине» нет даже любви, вернее, тема любовная не развита, ее отсутствие не способствует поддержанию интереса к происходящему. Опять-таки по нынешним понятиям. Для зрителей мировой премьеры этого сюжетного движения было достаточно. Думаю, здесь расходуется понятие «действенный балет» с тем, что мы сегодня понимаем под ним.

Наивность материала или наивность постановщиков? Другое: вышеупомянутая утрата культуры повествовательных жестов. Последний раз в чистом виде мы наблюдали ее, наверное, в легендарных спектаклях Леонида Лавровского и Ростислава Захарова, созданных до войны, но проживших долгую и счастливую жизнь вплоть до 1970-х гг., когда известная наивность их сценариев и подходов к драматургии не позволяла им дольше задерживаться на современной сцене. Но сам реалистический способ существования артиста был как раз задан верно и проведен мастерски. Пантомимные сцены не проигрывали танцу. Танца было меньше, но уровень мимирования выше. Сегодня приемы повествовательной пластики все равно будут отвергнуты нашими опытом и знанием, повывавшими боестолкновения и единоборства в кино и театре, в том числе балетном театре. Действенно-повествовательную линию или обобщать надо, или уж играть, как играли мастера драмбалета. Это серьезная проблема, встающая при воссоздании старинных балетов. Кстати сказать, куски драматического действия в иных балетах, до настоящего времени сохранившиеся, успешно и на хорошем уровне воплощаются в большинстве театров – мы имеем в виду игровые эпизоды на площади и в таверне в «Дон Кихоте», на площади и в гроте в «Корсаре» (сцена отравления Конрада), на протяжении всей «Тщетной предосторожности». Первые акты «Жизели» и «Сильфиды» также убедительно воплощаются современными артистами.

Следующий вопрос балетной реконструкции состоит в содержании реконструируемого объекта – точнее, содержании в них вечных вопросов или балетмейстерского подхода к ним. Подхода современного. Напрашивается цитата

нашего мэтра, одного из тех, кто умел реконструировать старинные балеты за письменным столом, в научном жанре – Юрия Слонимского: «В любой сфере художественного творчества (и балет не исключение, хотя это нередко подвергают сомнению) вымысел автора оплодотворяется современностью, как бы она ни была порой глубоко скрыта в произведении, отдаленном от нас более чем столетием. Чувство современности придает произведению богатую внутреннюю жизнь, заражая его “волнениями века”. Не в этом ли разгадка “бессмертия” “Жизели”? Современность сделала ее классической “драмой сердца”, способной стоять в одном ряду с лучшими творениями литературы и искусства той поры» [9, с. 14].

Не мы предъявляем хореографам и композитору красноярского спектакля требования драматургии XX и XXI вв. – наше восприятие его требует, оно уже больше века держится за драматургические опоры, а именно тематизм в музыке и сквозное действие в драме, опере и балете. При том, что музыкальная драматургия балетной партитуры не самоцель – есть балетная музыка, ее лишенная. Главное, чтобы она не была лишена музыкальности. Латанные-перелатанные партитуры «Тщетной предосторожности», тем более «Дон Кихота» и «Корсара» живы. О «Жизели» и «Сильфиде» и говорить нечего – их лирическая природа просто ведет мысль хореографа, опережая свое время.

Таким образом, не номинальное присутствие (или отсутствие) драматургии как таковой становится залогом успешного продвижения и роста сочинения из прошлого в будущее, но заключенные в нем вечные трактовки тем. Тем именно. Не подробно изложенные в деталях и послушно оттанцованные сюжеты обладают жизнеспособностью, но обобщенные до предела, до абстракции вечные темы человечества. И не важно, что это лирическая драма пришедшей к безумию от любви и вероломства неизвестной крестьянской девушки Жизели – важно, что она выросла через танец и стала вровень с драмами души всех времен и народов. Еще раз прибегнем к авторитету Слонимского, отводившему партитурам балета особое место в театральной культуре, особенно тем, что не лишены «драматургической основы, рожденной большой мыслью, – единственного, что придает гимнастике тела качество настоящего искусства» [9, с. 92].

Думаю, на территории большой мысли «Катарина» проигрывает и современному, и старинному балету. В ней вечен лишь авантюрный разбойничий сюжет, но не его авторская трактовка, зависимая от вкусов и правил балетной сцены позапрошлого века. Терпкую экзотику переняли за балетом другие театрально-музыкальные жанры и успешно перебросили в XX в.: оперетта «Княжеское дитя» (в России – «Горный князь») Франца Легара (1909), мюзикл «Чёрный дракон» Доменико Модуньо (российская премьера 1966 г.) и др.

В «Катарине» нет тальониевской лексики как знака короткой поэтической эпохи, уже исчезающей; нет лирического и острого психологизма «Сильфиды» и «Жизели», откликающихся в наших душах вечной болью утраты гармонии; нет эстетических абсолютов Мариуса Петипа, работавшего с наследием так, что оно продолжает волновать сегодня. Думается, что ресурсы вечных идей

в балете прошлого исчерпаны. Если иметь в виду, повторяю, именно сочинения «большой мысли». Все, что может представлять от лица вечности, уже делает это: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда», «Эсмеральда», остальные названы выше. При этом любые новые опыты нами встречаются с интересом и уважением к затраченным творческим силам. Труппа Красноярского государственного театра оперы и балета имени Д. А. Хворостовского прошла в «Катарине, или Дочери разбойника» путь собственной идентификации как разностороннего современного коллектива. Мы не рассматриваем здесь работы артистов, создавших по-своему замечательные роли, и отсылаем к обзору А. Максова, с оценками которого согласны [10].

Нам важен в данном случае коллективный энтузиазм труппы. В их текущем репертуаре около 40 сочинений разных эпох и стилей! Сергей Бобров оказался человеком идеи и настоящим современным руководителем. Жаль, решил покинуть театр сразу после московских гастролей, подаривших столь яркие впечатления. Рассмотренная нами постановка, безусловно, работает на их профессиональный кругозор, а значит, исчезнувшее способно влиять на будущее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. – 472 с.
2. Черемных Е. Сергей Бобров: «Ну а чем сейчас, когда создается огромное количество дорожных карт, в балете можно удивить публику?» // Цезарь Пуни. Катарина, или Дочь разбойника: [Буклет спектакля]. М., 2022. С. 14.
3. Черемных Е. Петр Поспелов: «Хотелось добиться результата, когда музыку Пуни и мою не разлепить» // Цезарь Пуни. Катарина, или Дочь разбойника: [Буклет спектакля]. М., 2022. С. 31–32.
4. Черемных Е. Альона Пикалова: «Объяснить эпоху Сальватора Розы нам помогли не только его картины, но и искусство его современников» // Цезарь Пуни. Катарина, или Дочь разбойника: [Буклет спектакля]. М., 2022. С. 22–25.
5. Черемных Е. Елена Зайцева: «Не надо искать в балетном костюме исторической правды» // Цезарь Пуни. Катарина, или Дочь разбойника: [Буклет спектакля]. М., 2022. С. 26–29.
6. Федорченко О. А. Балет Жюль Перро «Катарина, дочь разбойника» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2002. № 11. С. 94–105.
7. Федорченко О. А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859). К проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета: Дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., 2006. – 265 с.
8. Федорченко О. А. Жюль Перро – танцовщик // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 3 / Отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2022. С. 88–111.
9. Слонимский Ю. И. Жизель: Этюды. Л.: Музыка. 1969. – 160 с.
10. Максов А. Выстрел Катарини // Музыкальные сезоны. 2022. 13 сент. URL: <https://musicseasons.org/vystrel-katariny/>.

REFERENCES

1. Vazem E. O. *Zapiski balerini Sankt-Peterburgskogo Bolshogo teatra. 1867–1884* [Notes of a ballerina of the St. Petersburg Bolshoi Theatre. 1867–1884]. Saint Peterburg: Lan; Planeta nuziki, 2009. 472 p.
2. Cheremnih E. Serej Bobrov: “Nu a chem seichas, kogda sozdaetsia ogromnoe kolichestvo dorozhnikh kart v balete mozno udivit publiku?..” [Sergey Bobrov: “Well, now, when a huge number of road maps in ballet are being created, how can you surprise the audience?..”]. In: *Caesar Pugni. Katarina, ili Doch razboinika*: [Caesar Pugni. Catarina or La Fille du Bandit: Performance Booklet]. Moscow, 2022. P. 14.

3. Cheremnikh E. *Piotr Pospelov: "Hotelos dobitsia rezultata, kogda muziku Puni I moju ne razlepit"* ["I wanted to achieve a result when Puni's music and mine cannot be unleashed"]. In: Caesar Pugni. *Katarina, ili Doch razboinika* [Caesar Pugni. *Catarina or La Fille du Bandit: Performance Booklet*]. Moscow, 2022. Pp. 31–32.
4. Cheremnikh E. *Aliona Pikalova: "Objasnit epokhu Salvatora Rosi nam pomogli ne tolko ego kartini, no i iskusstvo ego sovremennikov"* ["To explain the era of Salvator Rosa, we were helped not only by his paintings, but also by the art of his contemporaries"]. In: Caesar Pugni. *Katarina, ili Doch razboinika*. Moscow, 2022. Pp. 22–25.
5. Cheremnikh E. *Elena Zaitseva: "Ne nado iskat v baletnom kostume istoricheskoi pravdi"* ["There is no need to look for historical truth in a ballet costume"]. In: Caesar Pugni. *Katarina, ili Doch razboinika* [Caesar Pugni. *Catarina or La Fille du Bandit: Performance Booklet*]. Moscow, 2022. Pp. 26–29.
6. Fedorchenko O. *Balet Jules Perrot "Katarina, ili Doch razboinika"* [Jules Perrot's ballet "Katarina, the robber's daughter"]. In: *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.J. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2002, no. 11, pp. 94–105.
7. Fedorchenko O. *Tvorchestvo Jules Perrot v Peterburge (1848–1859). K probleme formirovaniia muzikalno-choreographicheskoi strukturi akademicheskogo baleta. Avtoreferat dissertatsii... kandidata iskusstvovedeniia* [Creativity of Jules Perrot in St. Petersburg (1848–1859). On the problem of the formation in the musical and choreographic structure of academic ballet. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies)]. Saint Petersburg, 2006. 265 p.
8. Fedorchenko O. *Jules Perrot– tantsovshik* [Jules Perrot – the dancer]. In: *Musikalnyi teatr: spektakl, rol, obraz. Vip. 3; Otv. redaktor A.J. Riaposov* [Musical theatre: performance, role, image Vol. 3 / Ed. by A.Yu. Ryaposov]. Saint Peterburg: Asterion, 2022. Pp. 88–111.
9. Slonimski Y.I. *"Giselle": Etiudi*. Leningrad: Musika, 1969. 160 p.
10. Maksov A. *Vistrel Katarini // Musikalnie sezoni*. 2022. 13th September. Available from: <https://musicseasons.org/vystrel-katariny/>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Колесников Александр Геннадьевич – доктор искусствоведения, ведущий сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: ifli@gitis.net

ORCID: 0000-0002-5519-2850

ABOUT THE AUTHOR

Alexander G. Kolesnikov – Dr. Sc. in Art Studies, Leading Researcher of the Scientific Department of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: ifli@gitis.net

ORCID: 0000-0002-5519-2850

Статья поступила в редакцию: 30.07.2022

Отредактирована: 28.10.2022

Принята к публикации: 07.11.2022

Received: 30.07.2022

Revised: 28.10.2022

Accepted: 07.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Колесников А. Г. Обретение прошлого. К проблеме сценической реконструкции балетного наследия // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 71–83.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-71-83

FOR CITATION

Kolesnikov A. G. Finding the Past. To the Problem of Staged Reconstruction of the Ballet Heritage.

Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2022, no. 4, pp. 71–83.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-71-83

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-84-104
УДК 792(549.3)

А. Б. МД Зиаул Хок Буйян
Университет Дакки,
Дакка, Бангладеш
ORCID: 0000-0003-2239-3207

Синтез традиций в современном театре Бангладеш: «Театр корней»

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается реакция традиционного театра Востока на встречу с театром Запада, которая произошла на индийском субконтиненте в результате британского правления. Ранее диалог культур практически не рассматривался в этом ракурсе. Данное исследование посвящено изучению синтеза европейского театрального искусства и традиционного театра, который к началу XX в. стал восприниматься как сельская художественная форма, означающая нечто простое или низкое, в то время как городской театр европейского типа рассматривался как нечто утонченное или высокое. Не совсем удачную попытку синтезировать разнородные театральные традиции в своих лирических пьесах предпринял Р. Тагор. Значительную роль в создании культурного самовыражения в театральных представлениях на бенгальском языке сыграла Ассоциация народных театров Индии (IPTA), которая была создана как всеиндийская прогрессивная организация активистов – писателей и художников – в Мумбаи (Бомбей) в 1943 г. После обретения независимости в 1971 г. театральные артисты Бангладеш стремились найти новый язык представления в городском театре, который бы воплощал жизнь, надежды и мечты народа. Национально-культурное движение, возникшее в 90-х гг. XX в. и получившее название «Театр корней», стремилось к синтезу форм традиционного и европейского театра и пользовалось огромной популярностью. В статье анализируется поставленный Сайедом Джамилем Ахмедом спектакль «Колесо» Селима Аль Дина как наиболее яркий образец «Театра корней». При анализе этой постановки исследуется художественный процесс синтеза традиций в современном городском театре Бангладеш.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Современный театр Бангладеш, колониальный театр Индии, Р. Тагор, повествовательный театр, «Театр корней», спектакль «Колесо», Сайед Джамиль Ахмед, Селим Аль Дин.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-84-104
УДК 792(549.3)

Abul Basher MD Ziaul Haque Bhuyan
University of Dhaka,
Dhaka, Bangladesh
ORCID: 0000-0003-2239-3207

The synthesis of tradition in contemporary theatre of Bangladesh: “The theatre of roots”

ABSTRACT

The article examines how the Eastern traditional theatre responded to the Western theatre in the context of the British colonial regime in the Indian subcontinent. From this point of view, the dialogue between cultures was practically not considered. Hence, this study is devoted to understanding the synthesis of European theatre and traditional theatre, which began to be considered a *rural* art form by the early twentieth century, meaning something simple or low. In contrast, *urban* theatre of the European type was perceived as something refined or high. Rabindranath Tagore had not been fully successful in synthesizing heterogeneous theatrical traditions in his lyrical plays. The Indian People’s Theatre Association (IPTA), an all-India organization of progressive writers-artists-activists, was established in Mumbai (Bombay) in 1943, played a significant role in creating the new cultural expression in the map of colonial Bengali theatre. Also, after obtaining independence in 1971, the theatre artists of Bangladesh sought a new language of performance in the urban theater, which would embody the people’s lives, hopes, and dreams. Eventually, the national cultural movement emerged in the decade of 90s in the last century. The movement was called the “Theatre of Roots”, which attempted to synthesize the traditional elements with the Western forms and enjoyed great popularity. Therefore, the article analyzes the play *Wheel* by Selim Al Deen, directed by Syed Jamil Ahmed, the most significant examples of the “Theatre of Roots” movement. In the study of this production, an analysis of the artistic process of synthesis of traditions in the modern urban theatre of Bangladesh is carried out.

KEYWORDS

Modern theatre of Bangladesh, colonial theatre of India, R. Tagore, narrative performance, “Theatre of Roots”, the play *Wheel*, Syed Jamil Ahmed, Selim Al Deen.

Бангладеш¹, одно из бывших геокультурных образований большого Индийского субконтинента, усвоил практику европейского театра в качестве своего колониального наследия. Этот процесс развивался через диалектические отношения между имперским навязыванием нормативных культурных практик и формированием сознания национальной идентичности среднего класса, который искал эффективный способ объединения традиционной театральной эстетики с существующей техникой драматического представления на авансцене.

На протяжении всего периода становления европейской режиссуры, начиная с конца XIX в., прослеживается интерес к театру Востока [1]. Такие режиссеры, как Г. Крэг, М. Рейнхардт, Вс. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, А. Арто, Б. Брехт, П. Брук, Е. Гротовский, А. Мнушкин, обращались к эстетике восточного театра в поисках оригинальных приемов и методов сценической постановки. Перформативный поворот 90-х гг. XX в. в гуманитарных науках Запада связан с именем Р. Шехнера, который с большим пониманием относится к традиционным элементам субконтинентального театра. Сформулированная в это же время Э. Барбой театральная антропология также во многом базируется на практиках театра Азии. Однако ранее диалог культур практически не рассматривался с точки зрения реакции традиционного театра Востока на встречу с театром Запада. Настоящее исследование посвящено изучению синтеза традиционного театра Бангладеш и европейского театрального искусства.

В недавних работах, как на бенгальском языке (Ю. Х. Арко [2], С. Р. Липон [3], М. Рахман [4]), так и на английском (С. Дж. Ахмеда [5]), исследователи не рассматривали современный театр Бангладеш с точки зрения традиции.

Современный городской театр Бангладеш, возникший и сформировавшийся в Индии как продукт британского колониализма, был полностью отрезан от традиционного театра, и между этими двумя театральными течениями не было никакого контакта. В период британского колониализма в городах Индии сформировался новый средний класс – местная элита, презиравшая классические и традиционные представления и утратившая с ними связь. Она отдавала предпочтение современному западному театру и даже покровительствовала ему для упрочения своего недавно при-

обретенного статуса. «Городская культура все больше ассоциировалась с высшим классом и английским образованием, в то время как сельская культура – с низшими классами»², – комментируют ситуацию К. Д. Уэтмор, С. Лю и Э. Б. Ми [6, с. 180]. Таким образом, традиционный театр стал рассматриваться как *сельская* художественная форма, означающая нечто простое или низкое, в то время как современный *городской* театр европейского типа воспринимался как нечто утонченное или высокое. И действительно, между современным спектаклем «разговорной/диалогической драмы», представленным на сцене

1 В 1971 году Восточная Бенгалия, которая до обретения независимости называлась Восточный Пакистан, добилась независимости от Пакистана, и появилось новое государство Бангладеш со столицей в Дакке.

2 Здесь и далее перевод с бенгальского и английского выполнен автором статьи.

театра, куда публика входила по билетам, и сборами урожая, ежегодными фестивалями или религиозными практиками бенгальского народа не было никакой связи.

В XX веке Рабиндранат Тагор (1861–1941), осознавая природу изоляции народа от городской культуры, выбрал «трудный средний путь» в примирении «родного» с чужим [7, с. 273]. Он был озабочен поиском «новой» и «культурно приемлемой» формы театра для себя и бенгальских (тогда индийских) зрителей [8, с. 29]. В поисках оптимального подхода он написал эссе «Сцена» (1902), в котором подверг критике коммерциализованную практику современного театра европейского типа в Бенгалии. Его взгляды на сложившуюся ситуацию заключались в том, что «новая» и «культурно приемлемая» форма театра может возникнуть в результате сочетания элементов классического санскритского театра, основанного на *Натьяшастре*³ и популярной светской форме традиционного бенгальского театра *джатре* [8, с. 29], с современным европейским театром.

В отличие от предшествующих бенгальских пьес в произведениях Р. Тагора поток лирики и эмоциональный ритм сливаются воедино, помогая прояснить основную идею. Он старался описать в своих пьесах чувства, а не действия. Драмы Р. Тагора обычно включают в себя множество танцев и песен. Он уменьшил значимость причинно-следственных механизмов театрального действия, т. е. конфликтной основы произведения. Его интересовало глубокое исследование «человека сердца», что отражает основную идею философии баулов⁴ Бенгалии. Автор в первую очередь стремился к передаче *расы*⁵, а не причинно-следственной природы ускоренного драматического действия [10, с. 59].

Р. Тагор пытался синтезировать разнородные театральные традиции в лирических пьесах, но «он также потерпел неудачу в своей попытке развить местный неореалистичный стиль постановки» [11, с. 298] или не смог найти «подходящий стиль постановки» [12, с. 138].

Значительную роль в формировании культурного самовыражения в театральных представлениях на бенгальском языке сыграла Ассоциация народных театров Индии (ИРТА), которая была создана как всеиндийская прогрессивная организация активистов – писателей и художников – в Мумбаи (Бомбей) в 1943 г. ИРТА позаимствовала свое название у французского драматурга лауреата Нобелевской премии, романиста, эссеиста, историка искусства и мистика Ромена Роллана, автора книги «Народный театр». Это объединение отстаивало «борьбу народа за свободу, культурный прогресс и экономическую справедливость» [13, с. 237], о чем его члены заявили на первой конференции, состоявшейся в Мумбаи в 1943 г. В декларации организации было сказано, что ИРТА

3 *Натьяшастра*, «сборник для создателей представлений» [9, с. 156] – это собрание текстов разных авторов, датированных I в. до н.э. – II в. н.э.

4 Баулы – представители «духовного Востока». Они известны как странствующие менестрели и мистики, исполняющие свои красивые, часто загадочные песни. «Человек сердца» – одна из главных тем философии баула, заимствованная непосредственно из песен, исполняемых баулами [14, с. 60–61].

5 *Раса* – в индийском искусстве эстетическая концепция, связанная с эмоциями и чувствами.

является инициатором массового движения возрождения традиционного искусства по всей Индии, а также организатором борьбы людей за свободу, экономический и культурный прогресс. У IPTA было две цели: во-первых, члены ассоциации хотели распространить информацию о суверенитете Индии под британским владычеством среди многочисленного неграмотного сельского населения Индии; во-вторых, они выбирали популярные представления, чтобы узаконить выступления коренных народов, игнорируемые британцами и получившими образование в рамках английской системы состоятельными индийцами. Движение ко второй цели подтолкнуло IPTA к использованию элементов традиционных представлений в своих театральных постановках. Например, в Бенгалии это была *джатра*; в Махараштре – *тамаша*⁶; в Андхра-Прадеш – *бурракатха*⁷. «Это привело к повышению сознательности в сельской местности, а также демократизации городского театра. Впервые крестьяне появились на современной сцене и как актеры, и как главные герои» [6, с. 184]. Выступления IPTA были связаны с антиколониальной политикой. Самым популярным спектаклем IPTA стал «Новый урожай» (1944), написанный Биджоном Бхаттачарья (1917–1978) и поставленный Сомбху Митрой (1915–1997). Этот спектакль был отмечен исследователем индийского театра К. Рахой как новая веха в истории бенгальского театра. Пьеса «Новый урожай» была в целом антиимпериалистической драмой, в которой воплотилась идея IPTA из первого бюллетеня 1943 г.: «Народу принадлежит главная роль в народном театре» [13, с. 238]. Однако в конечном счете IPTA не стремилась к синтезу традиционного и современного театра, поскольку ее цели были тесно связаны с политикой.

В эпоху культурных перемен после обретения независимости в Бангладеш появилась реальная возможность установления связей между двумя доминирующими театральными традициями. С конца 80-х годов прошлого века театральные артисты Бангладеш стремились уйти от европоцентризма театральной эстетики и обрести идентичность. Деятели культуры хотели *найти истоки*, бросив вызов колониальной практике театра европейского типа.

Театральные артисты Бангладеш, соединяя силу традиционного театра с современной сценической практикой, создали «новый», «параллельный», или «альтернативный», театр. Современный театр Бангладеш наряду с другими жанрами в основном использует «повествовательный» жанр традиционных представлений. Тенденция к синтезу традиционного и европейского театра открыла новые горизонты в развитии театральной эстетики.

Первоначально у этой практики было две цели. Первая заключалась в поиске национальной специфики, а вторая – в попытке *рассказать о нации* языком театра. Это означало создание такого способа театральной репрезентации, который должен был стать местным по природе, понятным по языку и манере речи и, конечно же, представлять современную жизнь народа. Именно такой современный

6 Тамаша – популярный традиционный театр на языке маратхи в штате Махараштра.

7 Бурракатха – популярная форма драматического пения баллад, исполняемая больше всего в сельских районах штата Андхра-Прадеш.

театр, обретший идентичность, мог бы представлять Бангладеш на международной сцене. Своими работами члены этого движения стремились к активному взаимодействию между современным западным театром и местными театральными традициями. Это значимое взаимодействие, которое лучше всего можно описать как «Театр корней» Бангладеш, имело «сильное стремление восстановить местную историю и местные исполнительские традиции не только как средство культурной деколонизации, но и как вызов скрытым репрезентативным предубеждениям западного театра» [15, с. 1].

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС «ТЕАТРА КОРНЕЙ»

«Театр корней», национально-культурное движение, которое «бросило вызов колониальной культуре путем восстановления эстетики представления и обращения к политике эстетики» [16, с. 5], возникло и стало развиваться в Индии после обретения ею независимости в 1947 г. «в результате знакомства (современного театра) с традицией» [11, с. 295]. Это было театральное движение, пронизанное национальным духом, которое развивалось путем синтеза эстетики западного театра и индийских театральных практик. В 1960–1970-е годы драматурги и режиссеры обращались к эстетике санскритского театра наряду с индийским классическим танцем, религиозными ритуалами, боевыми искусствами и традиционными театральными представлениями, «чтобы увидеть, какие драматургические структуры, актерские стили и методы постановки можно использовать» [6, с. 195] для нового языка представления. Основная цель этого движения – бросить вызов западной эстетике театра и создать не-реалистичный *местный* стиль театральной постановки путем синтеза традиционного театра с современным, создавая новые интерпретации, воспитывая художественную восприимчивость и отражая современные идеи.

Благодаря взаимодействию исполнителя и зрителя, визуальным практикам, драматургическим структурам и эстетическим целям западного реалистического театра это движение после обретения независимости стремилось установить новую эстетику современного индийского театра и стало известным как движение «Театр корней». Это новое взаимодействие современных практик с индийским классическим санскритским театром можно определить как «национальный театр», который сталкивается с современными западными театральными практиками, бросает им вызов и отвергает их.

Суреш Авасти (1918–2004), ученый, критик и генеральный секретарь Сангит Натак Академи (Национальная академия музыки, танца и драмы), впервые употребил термин «Театр корней» во время национального драматического фестиваля в Нью-Дели (1988) в рамках круглого стола «Театр корней»⁸. Он выступал за этот новый нетрадиционный театр в свете «национально-культурных

⁸ В журнале “Drama Review” это обсуждение было опубликовано в виде статьи С. Авасти и Р. Шехнера «“Театр корней”: Встреча с традицией» [19]. Также в сборнике «Современный индийский театр: читатель» [11] была опубликована статья С. Авасти «В защиту “Театра корней”».

аргументов периода после обретения независимости» [17, с. 263] Индии. Основная идея С. Авастхи заключалась в том, что западная эстетика современного городского театра была навязана индийскому обществу в результате колонизации, а потому является чуждой ему, в то время как обретение независимости Индии предоставляет наилучшую возможность для преодоления этой отчужденности. Формулируя эстетическую основу «Театра корней», С. Авастхи хотел полностью отказаться от постановок на просцениуме, поскольку разнообразные неформальные пространства для выступлений могут сблизить исполнителей и зрителей. Вместо реализма он выступал за стилизацию и телесность, так как стилизация делает театр визуальным, а тело исполнителя является средством создания особого поэтического языка спектакля. Вместо фиксированного авторского текста он выступал за гибкость, импровизацию.

Выразительные средства европейского театра не могли воплотить разнообразное, богатое культурное наследие Индии. Таким образом, обращение к местной культуре и традициям драматургов, режиссеров и театральных практиков принесло «особый голос и самобытность» [18, с. 106] в современный индийский театр, что можно было бы назвать *великим культурным возвращением домой*. Стремление к самобытности является одной из главных задач постколониального периода разных наций. А. Б. Дхарвадкер отмечает, что в постколониальной Индии драматурги – приверженцы новой драмы, отказавшись от колониальных практик и стремясь вернуть классические и другие доколониальные индийские традиции в современный театр, пошли путем реакции, то есть возвращения назад, объявив это единственным жизнеспособным средством деколонизации театра [20, с. 2].

Б. Кроу и К. Банфилд в книге «Введение в постколониальный театр» называли этот поиск *идентичности* «возвращением к корням» [21, с. 9]. По словам С. Авастхи, движение «Театр корней», которое он объявил «значимой встречей с традицией» [11, с. 295] в контексте современной театральной практики Индии, было «частью великого культурного возрождения, возникшего в период после обретения независимости» [11, с. 295]. Возврат к традициям и поиск идентичности вдохновили драматургов, режиссеров и театральных практиков. Б. Кроу и К. Банфилд согласились с тем, что это *великое культурное возвращение домой* было «насушной потребностью покоренных народов, существенной частью процесса деколонизации – восстановить свою собственную историю, свои собственные социальные и культурные традиции, свои собственные повествования и дискурсы» [21, с. 10].

Таким образом, движение «Театр корней» в индийском театре стало первой преднамеренной попыткой «объединить современный европейский театр с традиционными индийскими представлениями, сохраняя при этом их отличительные особенности» [22, с. 457], после обретения независимости. Хотя эта работа предназначалась в основном для городских зрителей, целью движения было вернуть современный индийский театр «на путь великой традиции Натьяшастры» [11, с. 296] и различных региональных театральных и исполнительских традиций Индии.

Однако на начальном этапе представители академической науки, ученые и практики критиковали такую встречу с реальным прошлым и с реальной традицией как новую традиционную театральную практику. А. Б. Дхарвадкер, специалист по современному индийскому театру, колониальным и постколониальным исследованиям, раскритиковала это движение как «антимодернистское» [20, с. 198]. Она осудила сторонников движения «Театр корней» за отказ от современного прозападного городского индийского театра, назвав движение декадентским и непоследовательным. Эрин Б. Ми, исследователь театра и автор книги «Театр корней: перенаправление современной индийской сцены», полностью отвергает комментарии А. Б. Дхарвадкер и утверждает, что «эти новые театральные формы совсем не антисовременны; они скорее оспаривают культурные определения современности и современного театра, возникшие на Западе и согласно западным условиям» [16, с. 5].

Движение «Театр корней» возникло и развивалось в постколониальной Индии с целью определения культурной идентичности, освобождения от реализма на сцене и поиска нового языка современного театра. С. Авастхи утверждал, что поиски «корней» в современном театре носили паназиатский характер [11, с. 296; 19, с. 48–49]. Драматурги и режиссеры Шри-Ланки, Индонезии, Южной Кореи и Японии стремились освободиться от влияния западного реалистического театра примерно в тот же период, что и в Индии. Их стремление к ожидаемой культурной идентичности, «освобождению» от западного реалистического театра и поиску нового языка исполнительского искусства было сформулировано «через использование богатого театрального наследия своих стран, в результате чего возник стиль, соответствующий местным ценностям и эстетике» [11, с. 296; 19, с. 48–49].

Несмотря на то что после обретения независимости страной театр Бангладеш не находился под прямым влиянием индийского движения «Театр корней» и не был с ним связан, он синтезировал эстетику традиционных жанров представления для создания «нового», «параллельного» или «альтернативного» современного театра, который, можно сказать, принадлежит к паназиатскому направлению [23, с. 171].

«ТЕАТР КОРНЕЙ» В БАНГЛАДЕШ: СМЕНА ПАРАДИГМЫ

С начала 1980-х годов театральные артисты Бангладеш стремились обратиться к традиции, идущей из глубины веков, для утверждения собственной культурной идентичности.

Движение «Театр корней» обрело законченную форму благодаря таким деятелям искусства, науки и культуры, как драматург, теоретик и профессор кафедры драмы и драматургии университета Джахангирнагара Селим Аль Дин (1949–2008) (фото 1), режиссер, дизайнер, исследователь и профессор факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки Сайед Джамиль Ахмед (фото 2) и режиссер Насируддин Юсуф, работавший



Фото 1. Драматург и теоретик театра профессор Селим Аль Дин (1949–2008). Фото из газеты «Бангладеш Пост» / Playwright and theatre theorist Professor Selim Al Din (1949–2008). Foto from “Bangladesh Post”. URL: <https://bangladeshpost.net/posts/selim-al-deen-s-13th-death-anniv-observed-51559>



Фото 2. Сайед Джамиль Ахмед. Фото Сарвар Джахан Упол / Syed Jamil Ahmed. Photo Sarwar Jahan Upol

в «Дакка-театре». Театральный коллектив «Дакка-театра» также сыграл очень заметную роль в поиске и утверждении культурных основ современного театра Бангладеш. Эта известная театральная труппа, пропагандирующая «Театр корней» в Бангладеш, в 1981 г. запустила движение «Грам»⁹. Главная цель этой инициативы – «обнаружить утраченное наследие и недостающие звенья, часто упускаемые из виду историками и театральными коллективами в эволюции бенгальского театра» [24, с. 94]. Кроме того, это театральное движение предпринимало активные попытки придерживаться «формы народного театра, которая все еще сохраняется вопреки всем препятствиям современности в культурной жизни сельского Бангладеш» [24, с. 94]. Исследователи театра и организаторы движения «Грам» С. Аль Дин и Н. Юсуф вместе с другими участниками организовывали сельские ярмарки (мела) в разных деревнях, чтобы можно было наблюдать за обычаями и поведением людей. Таким обра-

зом появилась возможность за короткий период познакомиться с различными образцами традиционной культуры, в том числе театральной. В программе этого движения также упоминалось о необходимости исследований, направленных на создание национальной формы театрального представления. Это движение «в сочетании с запоминающимися пьесами С. Аль Дина породило то, что лучше

⁹ Грам – в переводе с бенгали означает «деревня», то есть театральное движение «Грам» можно интерпретировать как театр деревни.

всего описывается как форма «Театра корней» [23, с. 140]. С. Аль Дин считал западную, или европоцентрическую, театральность (диалог, драматический конфликт и даже линейную причинно-следственную связь для развития сюжета) ограничивающей воображение зрителей. Он также стремился преодолеть влияние классического санскрита и западной театральной эстетики на местную традицию. Он скорее тяготел к повествовательному стилю представления и хотел сделать более известным местный бенгальский народный театр [23, с. 140].

В середине 1980-х годов С. Аль Дин, Н. Юсуф, С. Дж. Ахмед и профессор Афсар Ахмед (1959–2021) в поисках специфического языка национального театра организовали творческую мастерскую по традиционной форме «Газир ган»¹⁰, которая рассматривалась ими как одна из возможных форм нового городского театра, однако попытка оказалась неудачной [25]. В начале 1990-х годов предпринятые усилия наконец увенчались успехом. Постановка С. Дж. Ахмедом пьесы С. Аль Дина «Колесо» в Антиохийском колледже (США)¹¹ в 1990 г. и в «Дакка-театре» в 1991 г. сделала режиссера одним из ведущих мастеров национальной театральной эстетики Бангладеш.

Начиная с 1990-х годов в рамках создания «нового», «параллельного», или «альтернативного», современного театра Бангладеш театральные артисты стремились следовать форме традиционного театра, что проявлялось в построении сюжета, методе действия, системе постановки спектакля. При этом использование богатого театрального наследия, культурных ценностей и традиционной эстетики полностью отрицало театр европейского типа.

В процессе формирования эстетики «Театра корней» поиск уникального традиционного культурного зерна осуществлялся двумя способами: во-первых, в ходе этнографических исследований, во-вторых, с помощью инновационных практик, основанных на элементах народных театральных представлений. В исследовании С. Аль Дина «Средневековый бенгальский театр» главным образом на материале литературных источников рассматривается повествовательный или традиционный стиль доколониальных спектаклей в Бенгалии. С. Дж. Ахмед, в свою очередь, в этнографическом исследовании «Ачинпахы»¹² бесконечность: театр коренных народов Бангладеш [26] описывает и анализирует практику живых выступлений. После обретения независимости Бангладеш С. Аль Дин, следуя технике и эстетике традиционного бенгальского сценария, использовал новую структуру текста в своих пьесах. Но успех постановки был достигнут в основном благодаря применению С. Дж. Ахмедом к повествовательным пьесам С. Аль Дина эстетики двайта-адвайты¹³,

10 Газир ган – традиционное представление о персонаже Баро Хан Гази, известном в народе как легендарный святой повелитель тигров.

11 Преподаватель драмы Денни Партридж работал вместе с С. Дж. Ахмедом над драмой «Колесо» в первой ее американской постановке в Антиохийском колледже в октябре 1990 г. (сценарий Стива Фридмана на основе перевода пьесы С. Дж. Ахмеда) и применил к актерской игре американские методы повествования. Позже «Колесо» поставил Экспериментальный театр Вассара США, премьера состоялась 3 октября 1991 г.

12 Ачинпахы в литературе Бангладеш – неизвестная птица.

13 Двайта-адвайта означает «двойственность-в-недвойственности» – одна из школ философии вишнуистской веданты.

что выразилось в особом отношении к пространству, тексту, характеру и речи исполнителя [25].

Теория искусства *двайта-адвайты* из теории Ачинтъяведабхеды гаудия-вайшнавизма была выведена С. Аль Дином. Суть этой теории заключается в признании двойственности и недвойственности отношений между Богом и живым существом. Главная цель теории *двайта-адвайты* состоит в том, чтобы объединить все в одном и одно во всем [27, с. 81]. С. Аль Дин отмечает: «Вместо одного из различных видов искусства, существующих в наше время, эта концепция относится к принятию или созданию свободной формы. Это означает спонтанную смесь композиции, стиля и, прежде всего, различных элементов искусства, в которой отрицаются все двойственные формы; таким образом, эта система искусства является самой уникальной и недвойственной, она включает в себя различные формы и стили искусства» [28, с. 9].

В спектакле актер проецирует «возвышенное состояние, которое одновременно представляет собой «я» (актер) и «не-я» (персонаж)» [23, с. 139]. В традиционных представлениях рассказчик одновременно изображает одного или нескольких персонажей. В то же время, излагая историю, он остается самим собой. Это означает, что актер и персонаж различны (двойственны), но в то же время неразделимы (недвойственны).

Таким образом, исследования и режиссура С. Дж. Ахмеда и драматургия С. Аль Дина легли в основу первого национального спектакля в русле движения «Театр корней» в рамках национального театрально-эстетического и культурного проекта поиска постколониальной идентичности. Позже Н. Юсуф и «Дакка-театр» ускорили развитие в этом направлении. Так театральная культура Бангладеш вступила в новую эру поиска национальной культурной самобытности.

Современные спектакли синтезированной традиции использовали местную театральную эстетику: сольные и хоровые песни, танцы, живую музыку и повествовательный стиль исполнения, диалоги. Традиционно большинство представлений начиналось с песни-призыва (*банданы*), приветствий богам, зрителям и наставнику (*гуру*) [26, с. 340] и заканчивались песней благословения (*мангалит*) [7, с. 277]. Современный театр перенял этот обычай у традиционного театра.

Выступления «Театра корней» разыгрывались в закрытом помещении без использования приподнятого просцениума европейского типа. Сценическое пространство традиционного театра могло иметь круглую, квадратную или прямоугольную форму, а зрители сидели вокруг него. Единственным исключением являлся спектакль жанра *джатра*, в котором зрители располагались с трех сторон сценической площадки. Хотя проект «Театр корней» в значительной степени заимствовал стилистику и манеру традиционного театра, он намеренно перенял западную эстетику светового оформления спектакля и декораций [7, с. 276].

Следовательно, театр Бангладеш сформировал новую парадигму, синтезирующую традиционные элементы в современном театре. Идея «нового»,

«параллельного», или «альтернативного», театра Бангладеш состояла в том, чтобы создать «национальный язык театра, основанный на местной театральной традиции, который был бы способен отражать надежды, мечты и чаяния народа страны» [26, с. XV]. Театральные артисты Бангладеш использовали возможности традиционного театра в создании пьес свободной формы, основанных на художественном видении *двайта-адвайты*. Особо подчеркивалось, что современный живой театр, ориентированный на городского зрителя, должен отражать образ мыслей и жизни народа, поэтому особо отмечалась необходимость брать сюжеты из современной жизни или интерпретировать старые сюжеты через призму современности, кроме того, традиционные народные элементы представлений также подверглись изменениям.

В отличие от западного театра, где актер и зритель разделены «четвертой стеной», адепты «Театра корней» стремились к объединению актеров и зрителей, расположив последних вокруг сцены, как в традиционном театре. Выступления в городском театре требовали от исполнителя владения вокальными, танцевальными, актерскими навыками. Подобный подход можно обнаружить во многих известных театральных постановках. Уже упомянутый ранее спектакль «Колесо», поставленный театральной труппой «Дакка-театра» (реж. С. Дж. Ахмед, 1991), стал одним из лучших спектаклей движения «Театр корней».

Пьеса «Колесо» написана С. Аль Дином в 1990 г. и опубликована в Бангладеш в 1991 г. Это произведение явилось реакцией на события, происходившие в стране во время диктатуры Х. М. Эршада (1982–1990 гг.). 10 ноября 1987 г. один из активистов Нур Хоссейн был застрелен во время шествия оппозиционных политических партий, выразивших несогласие с правящим режимом. Его убийство вызвало большую реакцию по всей стране. На груди и спине Нура Хоссейна белой краской были написаны лозунги: «Пусть будет свергнута диктатура – демократия будет освобождена». В период диктатуры Х. М. Эршада многие граждане Бангладеш погибли, и личности этих людей так и не были установлены. Именно эти события и стали философской основой сюжета драмы «Колесо».

В пьесе представлена аллегория жертв политического произвола, которые не могут обрести последнего пристанища и оказываются никому не нужными в круговороте повседневности. Пьеса написана в стиле поэтической прозы как рассказ повествователя (*катхак*) без традиционного для европейской драматургии разделения на акты и сцены. Рассказчик описывает ситуации, в которых участвуют несколько персонажей. История повествует о том, как в соответствии с правительственными инструкциями покойника пытаются доставить родственникам. При этом точно неизвестно ни имя умершего, которое в больших документах значится как Хосенали или Ханифали, ни название его деревни – Наянпур или Набинпур, известно только имя его отца – Аджафар.

Доктор арендует повозку, запряженную волами, чтобы доставить родственникам тело молодого человека по одному из предполагаемых адресов. В повозке также находится бригада из трех рабочих, среди которых пожилой

погонщик по имени Бахер, юноша Шукурчан и сантал¹⁴ Дхарамрадж, в обязанности которого входит кремация и захоронение, то есть в повозке оказываются четыре человека и мертвое тело.

Эти люди, ставшие по воле случая последними спутниками покойника, со скорбью и сочувствием наблюдают, как тает заледеневший и посыпанный древесной стружкой труп и как с него капает вода. Во время небольшого отдыха в деревне Бетаги к путникам присоединяется облезлая тощая собака, которая сопровождает их до конца пути. В контексте всей пьесы эта собака – единственное существо женского пола – становится символом материнства. Символическим оказывается и рой пчел, пролетающий над повозкой по пути ее следования. Мед пчел в бенгальском мировоззрении символизирует чистоту, правду, которую ищут люди, везущие тело незнакомого им человека.

По дороге путников одолевают сомнения: Бахер, недавно похоронивший дочь, понимает чувства родителей, потерявших сына, но одновременно при этом думает о бессмысленности этого предприятия. Дхарамрадж напоминает ему о том, что они обязаны порученное им дело довести до конца. Бахер, несмотря на предубеждение, продолжает путь по неведомому адресу с телом незнакомого мертвого человека, который в финале пьесы обретает черты вечности. Он выполняет возложенный на него долг не из страха перед официальными органами, а из человеческого сострадания и осознания важности своей миссии перед родственниками неизвестного.

В деревне Наянпур, куда прибывает повозка, никто из жителей не признает в мертвце своего родственника, ведь живущий там Хосенали жив и вчера вернулся с работы. Утомительное путешествие продолжается в направлении другой деревни. «Колеса повозки оставляют скорбный след на земле» [29, с. 191], – произносит рассказчик. Постепенно Бахер и его спутники начинают думать о «теле, отвергнутом жителями деревни», как о своем близком родственнике, им начинает казаться, что рядом не покойник, а живой человек. Молодой Шукурчан, видя мертвое тело человека примерно одного с ним возраста, осознает, что на его месте мог бы оказаться он сам. Бахер, хотя он и не связан с мертвецом кровными узами, постепенно начинает ощущать себя представителем человечества, осознавая ответственность за доставку тела до места назначения.

Появление катафалка в деревне Набинпур совпадает с проходящей там свадебной церемонией. На свадьбе нет места мертвым. Более того, это тело незнакомого человека, а значит, нет места сочувствию и состраданию.

Бахер и его спутники во время этого скорбного путешествия все глубже проникаются жалостью к незнакомцу, который за время пути стал им уже близок. Достигнув берега небольшой реки, они принимают решение самостоятельно похоронить тело, которое уже начало разлагаться. Погонщик Бахер, двое его спутников и пьяный Дхарамрадж из этнической группы сантал – вот и все представители рода людского, да еще облезлая бродячая собака – символ материнского начала. Все присутствующие на похоронах подавлены

14 Одна из основных этнических групп в Бангладеш.

тем, что могила так и останется неизвестной, однако к этому добавляется чувство облегчения, потому что мертвое тело обрело, наконец, свой вечный покой. Закончив с возложенной на них миссией, Бахер, Шукурчан и их пожилой товарищ отправляются по своим насущным делам – срезать рис.

Пьесу «Колесо», рассматривающую экзистенциальную ситуацию, можно назвать документальным свидетельством изменения человеческого сознания и зарождения гуманизма. Она является напоминанием о политических убийствах, о трех миллионах мучеников освободительной войны в Бангладеш, о безымянных жертвах по всему миру, тела которых так и не были похоронены их родственниками. На этом фоне погонщик Бахер, Шукурчан, их пожилой спутник пьяный Дхарамрадх воспринимаются как наиболее гуманные представители человечества, провожающие безымянное тело в последний путь. Присутствие бездомной собаки, символизирующей материнство, отсылает к древнеиндийскому эпосу «Махабхарата», который начинается и заканчивается образом воплотившегося в животное божества. Тысячелетиями вертится колесо сансары, люди убивают друг друга, а земля принимает тела неизвестных.

Спектакль «Колесо» начинался с песни-посвящения (баданы). Знаменитая актриса и певица Шимул Юсуф, называемая в народе Цветок сцены, пела песню под аккомпанемент музыкантов в сопровождении других актеров. В начале песни звучало приветствие сантальскому божеству Дхараму Караму и суфийскому культурному герою по имени Маник Пир (легендарный святой)



Фото 3. Катхак-рассказчик (Шимул Юсуф, стоит) рассказывает историю. Фото Рабин / The Kathak-Storyteller (Shimul Yousuf, standing) tells the story. Photo Rabin

как свидетелям исполнения пьесы с просьбой благословить актеров и защитить представление от любых несчастий.

В спектакле «Колесо» было занято 17 актеров и три музыканта. В роли катхак-рассказчика выступила Ш. Юсуф (фото 3), исполнившая также роль мертвого тела, которое в одном из эпизодов спектакля вступало в диалог с Бахером. Кроме того, она сыграла еще три второстепенные роли: возницу встретившейся в пути повозки, механика повозок, женщину в деревне. Роль погонщика Бахера исполнил известный актер театра и кино Райсул Ислам Асад. Повозка, на которой передвигались герои пьесы, была показана аллегорически (фото 4).

Представление разворачивалось в традиционной эстетике, где исполнители пели, танцевали и произносили свои реплики в повествовании и диалоге. Катхак рассказывала историю, и по мере ее развития актеры, исполнявшие роли соответствующих персонажей, разыгрывали сюжет. Катхак описывала детали происходящего, проникая во внутренний мир героев. Главные герои вступали в диалог друг с другом и передавали мысли своего персонажа (фото 5) либо от первого, либо от третьего лица.

Спектакль заканчивался песней-благословением (мангалгит), исполняемой рассказчицей Ш. Юсуф. В философской песне говорилось, что не место жительства определяет личность человека. Единственное обозначение, которое можно дать человеку, — это человек, и безымянный умерший, у которого утром не было родственников, к вечеру становится родным по духу работникам-мигрантам. Тело, которое не представляло абсолютно никакой значимости для вынужденных перевозить его посторонних людей, в конце концов становится для них дорогим, и они исполняют общечеловеческий долг, предав его земле. Смерть определяет конечное пребывание человека в этом мире, и могила должна быть тщательно подготовлена. Проводы в последний путь во всех культурах мира имеют особое значение, и на этом пути покойника должны сопровождать близкие люди. Поэтому пусть «последний адрес» человека будет написан с заботой и любовью, и пусть хотя бы одна слезинка будет пролита над его могилой, человек должен умирать своей смертью, а не быть убитым, как поется в песне.

Спектакль «Колесо» был поставлен труппой «Дакка-театр» на сцене зрительного зала «Мохила Самити». Специально для этого спектакля зал был трансформирован: посетителей расположили спиной к сцене, а представление разыгрывалось на месте, где раньше сидели зрители, то есть на одном уровне с публикой, а не на приподнятой площадке. Подобный опыт был необычным как для зрителей, так и для актеров этого представления.

Режиссер спектакля С. Дж. Ахмед сам спроектировал пространство для выступления и световое оформление. Пол площадки, которая имела размеры 15,24 м в ширину и 10,668 м в глубину, был выстлан сеном, а задняя стена сделана из сухих веток кокосовой пальмы. В центре стены вместо веток находился раздвижной занавес шириной 3,048 м. По мере необходимости занавес раздвигался, и в его проеме показывались замершие фигуры людей, связанные с определенными моментами спектакля (фото 6).



Фото 4. Катхак-рассказчик (Шимул Юсуф, спереди), Бахер (Райсул Ислам Асад) с мертвым телом (кусок белой ткани) и повозкой. Фото Рабин / Kathak-Storyteller (Shimul Yousuf, front), Baber (Raisul Islam Asad) with a dead body (a piece of white cloth) and a cart. Photo Rabin

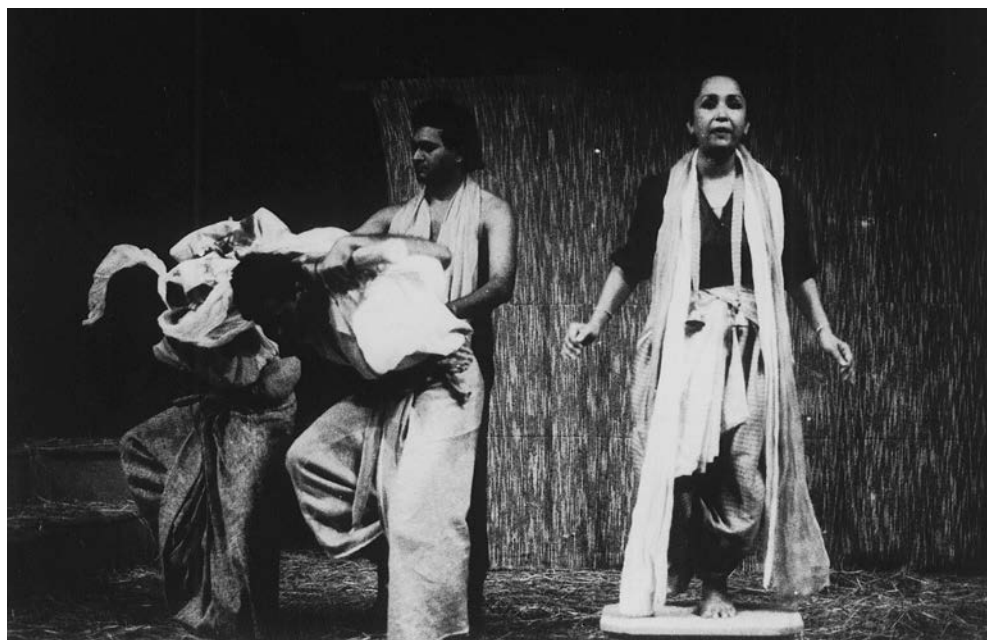


Фото 5. Бахер (Райсул Ислам Асад) ведет повозку, запряженную волами, в то время как катхак-рассказчик Шимул Юсуф рассказывает историю. Фото Рабин / Baber (Raisul Islam Asad) drives an ox cart while Kathak-storyteller Shimul Yousuf tells the story. Photo Rabin



Фото 6. Пространство спектакля к пьесе «Колесо». Фото Рабин / The performance space of the play "Wheel". Photo Rabin

Сразу за стеной из сухих кокосовых веток находились кулисы, предназначенные для актеров. Представление проходило на пустом пространстве без декораций, как в традиционном театре, поэтому преобразование пространства происходило за счет света и простого реквизита. Постановка света соответствовала западной эстетике.

Таким образом, спектакль «Колесо» стал первым положительным опытом создания представления в стиле движения «Театра корней». В отличие от западной драматической формы, основанной на диалоге, этот спектакль был создан в эстетике традиционного театра и открывал новые пути для развития городского театра.

«Новый», «параллельный», или «альтернативный», современный театр, возникший в результате столкновения традиционной эстетики исполнительского искусства со сценическими новациями XX–XXI вв., обрел законченную форму в городском театре Бангладеш. Это театральное искусство, в основе которого лежит стилистика традиционного представления, заимствовало нарративность традиционного театра. Повествовательный способ исполнения оказался эффективным благодаря использованию прозы, поэзии и пения. Подобно рассказчику-катхаку традиционного театра Бангладеш, исполнитель может свободно переключаться от прозаического повествования к диалогу, от стихотворной формы – к песне. В то же время, за редким исключением, это современное направление театрального представления включает в себя *бандану* и *мангалгит* как неотъемлемую часть представления

традиционного театра. Однако в отличие от традиционного представления, проходящего на открытых площадках, спектакли нового городского театра, как правило, ставятся в закрытом помещении, но не на приподнятой сценической площадке европейского театра. Режиссеры и дизайнеры вместо подиумного сценического пространства приняли способ представления традиционного театра, ориентированный на *ашор*¹⁵, в котором зрители занимают места вокруг площадки для игры. Кроме того, они полностью отрицают воображаемую *четвертую стену* между зрителями и исполнителями, препятствующую прямому общению актера с аудиторией. В подобном типе театра в некоторых случаях применяется западный метод постановки света.

Движение «Театра корней», к которому обратилась театральная интеллигенция после обретения независимости Бангладеш, стремилось открыть новые способы социальной коммуникации, выработать новый театральный опыт и новые способы постижения мира через синтез традиций разных народов Бангладеш и европейского театра.

В качестве тем для своих спектаклей преемники не ограничились только национальными или региональными проблемами, включив в репертуар произведения с классической и современной проблематикой, в результате чего этот театр приобрел широту тематического охвата. Таким образом, можно говорить о синтезе различных элементов сценического искусства европейского и традиционного происхождения в современном театре Бангладеш.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М.: Изд-во ЛКИ, 2019. – 176 с.
2. অর্ক ই. হা. শহরকেন্দ্রিক আধুনিক মঞ্চে বর্ণনামূলক নাট্য প্রযোজনায় গীতময়তা: একটি প্রাথমিক পর্যবেক্ষণ // বাংলা একাডেমি ফোকলোর পত্রিকা। ২য় বর্ষ, ১ম সংখ্যা (জুলাই-ডিসেম্বর ২০২০), পৃ ৬৯-১১৯। = Арко Ю.Х. Лиризм в постановках повествовательных пьес на городской современной сцене: предварительное наблюдение / Пер. А. Б. Буйян // Бангла Академии Фольклор Журнал. 2020. №1 (июль-декабрь). С. 69–119. (На бенгальском яз.)
3. লিপন সা. র. গত ২০ বছরে আমাদের থিয়েটার : শ্রেফাগৃহ-নির্ভর লোকনাট্যচর্চা; অর্জন ও কিছু প্রশ্ন // থিয়েটারওয়াল। সংখ্যা ৩২ (আগস্ট ২০১৯)। URL: <http://www.theatrewala.net/shankha/55-2019-09-03-17-53-58/377-8> (উদ্ধৃতির তারিখ: ০২.০৩.২০২২)। = Липон С. Р. Наш театр за последние 20 лет: театрозависимая традиционная театральная практика; достижения и некоторые вопросы / Пер. А. Б. Буйян // Театрвала. 2019. №32 (август). URL: <http://www.theatrewala.net/shankha/55-2019-09-03-17-53-58/377-8> (Дата обращения: 02.03.2022). (На бенгальском яз.)
4. রহমান মা. কথানাট্য: অতীত এবং সাম্প্রতিক প্রবণতা // অগ্রবীজ। ১১ বর্ষ, ১ম সংখ্যা, জুলাই ২০১৮, পৃ ১৩৪-১৪০। = Рахман М. Повествовательный перформанс: прошлые и недавние тенденции / Пер. А. Б. Буйян // Аграбидж. 2018. №1 (июль). С. 134–140 / (На бенгальском яз.)
5. Ahmed S.J. Post-Independence Modern Theatre in Bangladesh // The Literary Encyclopedia. 2020. 29th August. URL: <https://www.litencyc.com>. (Date of the citation: 07.09.2020).
6. Wetmore K.J. Jr., Liu S., Mee E. B. Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury, 2014. – 312 p.
7. Ahmed S.J. Bangladesh (Modern Theatre in Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka) // Liu S. Routledge Handbook of Asian Theatre. London, New York: Routledge, 2016. Pp. 271–277.

15 Пространство для выступлений.

8. Balme C. B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. New York: Oxford University Press, 1999. – 328 p.
9. Byrski M. C. *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1974. – 207 p.
10. আহমেদ সৈ. জা. হাজার বছর: বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যকলা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯৫। - ৮৮ পৃ। = Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш / Пер. А. Б. Буйян. Б. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. – 88 с. (На бенгальском яз.)
11. Awasthi S. In Defense of the 'Theatre of Roots'. In: *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. Pp. 295–311.
12. Chaturvedi R. India // Rubin D. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Vol. 5: Asia/Pacific. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. Pp. 157–220.
13. Raha K. *Indian People's Theatre Association (IPTA)* // Lal A. *The Oxford Companion to Indian Theatre*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. Pp. 237–239.
14. Openshaw J. *Seeking Bauls of Bengal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 288 p.
15. Gilbert H. *General Introduction* // Gilbert H. *Postcolonial Plays: An Anthology*. New York: Routledge, 2001. Pp. 1–7.
16. Mee E. B. *The Theatre of Roots: Redirecting the Modern Indian Stage*. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2008. – 412 p.
17. Dharwadkar A. *Modern Indian Theatre* // Liu S. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London; New York: Routledge, 2016. Pp. 243–267.
18. Das S. C. *Reinventing Identity: Theatre of Roots and Ratan Thiyam* // *The NEHU Journal*. 2016. Vol. 14. No. 1. January – June. Pp. 105–116.
19. Awasthi S. & Schechner R. "Theatre of Roots": Encounter with Tradition // *The Drama Review TDR* (1988-). 1989. Vol. 33. No. 4 (Winter). Pp. 48–69.
20. Dharwadkar A. B. *The Theatre of Independence: Drama, Theory, and Urban Performances in India since 1947*. Iowa City: University of Iowa Press, 2005. – 478 p.
21. Crow B. & Banfield C. *An Introduction to Post-colonial Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1996. – 186 p.
22. Singh A. *India (Modern Asian Theatre and Indigenous Performance)* // Liu S. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London; New York: Routledge, 2016. Pp. 456–460.
23. Ahmed S. J. *Designs of Living in the Contemporary Theatre of Bangladesh* // Sengupta A. *Mapping South Asia through Contemporary Theatre: Essays on the Theatres of India, Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. Pp. 135–176.
24. নিলু কা. উ. কালের যাত্রায় ঢাকার থিয়েটার // ঢাকা মহানগরী নাট্যচর্চা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯২। পৃ ৭২-৯৭। = Нилу К. У. Театр Дакки в путешествии завтрашнего дня // Дхака Маханагари Натьячарча [Театральная практика в столице Дакки] / Пер. А. Б. Буйян. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1992. С. 72–97. (На бенгальском яз.)
25. মৈশান শা. সেলিম আল দীন // বণিক বার্তা। ২০১৬। ৪ঠা সেপ্টেম্বর। URL: https://bonikbarta.net/magazine_details/168. (উদ্ধৃতির তারিখ: ১৪.১০.২০২১)। = Мойшан Ш. Селим Аль Дин / Пер. А. Б. Буйян // Боник Барта. 2016. 4 сентябрь. URL: https://bonikbarta.net/magazine_details/168. (Дата обращения: 14.10.2021). (На бенгальском яз.)
26. Ahmed S. J. *Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh*. Dhaka: The University Press Limited, 2000. – 366 p.
27. আক্তার ম. দ্বৈতদ্বৈতবাদী শিল্পতত্ত্ব: বাংলাদেশের লোকনাট্যে দৃষ্ট বর্ণনাত্মক রীতির অভিনয় // বাংলা একাডেমী পত্রিকা। ভলিউম ৫৫, সংখ্যা ১, ২ (সেপ্টেম্বর ২০১২), পৃ ৮১-৯৮। = Ахтер М. Теория искусства двойта-адвойта: повествовательный стиль актерской игры в традиционном театре Бангладеш / Пер. А. Б. Буйян // Бангала Академи Патрика. Т. 55. № 1–2 (сентябрь 2012). С. 81–96. (На бенгальском яз.)
28. আল দীন সে. বাংলা দ্বৈতদ্বৈতবাদী শিল্পতত্ত্বের পূর্বাপর // থিয়েটার স্টাডিজ। সংখ্যা ৩ (১৯৯৫), পৃ ৭-৪০। = Аль Дин С. Все о бенгальской теории искусства двойта-адвойта / Пер. А. Б. Буйян // Тхеатар Стадис. 1995. №. 3. С. 7–40. (На бенгальском яз.)
29. আল দীন সে. ঢাকা // খান মো. কা. হা. সেলিম আল দীন নাটক সমগ্র - ২। ঢাকা: মাওলা ব্রাদার্স, ২০১৩। পৃ ১৬৮-২০৩। = Аль Дин С. Колесо // Хан МД К.Х. Селим Аль Дин Натак Самагра – 2 [Коллекция пьес Селима Аль Дина – 2] / Пер. А. Б. Буйян. Дакка: Маула Брাদарс, 2013. С. 168–203. (На бенгальском яз.)

1. Shakhmatova E.V. *Iskaniya yevropeyskoy rezhissury i traditsii Vostoka* [The search for European directing and the traditions of the East]. Moscow: LKI Publ., 2019. 176 p.
2. অর্ক হ. শহরকেন্দ্রিক আধুনিক মঞ্চে বর্ণনামূলক নাট্য প্রযোজনায় গীতময়তা: একটি প্রাথমিক পর্যবেক্ষণ // বাংলা একাডেমি ফোকলোর পত্রিকা। ২য় বর্ষ, ১ম সংখ্যা (জুলাই-ডিসেম্বর ২০২০), পৃ ৬৯-১১৯। = Arko Y. H. *Shaharakēndrik Ādhunik Mañcē Barānāmūlak Nāṭya Prayōjanāy Gītamayātā: Ekti Prāthamik Paryabēksan* [Lyricism in the Performances of the Narrative Plays on the City-centered Modern Stage: A Preliminary Observation]. In: Bangla Academy Folklore Journal / Trans. Bhuyan A. B. 2nd year (2020), no. 1 (July-December), pp. 69–119.
3. লিপন সা. র. গত ২০ বছরে আমাদের থিয়েটার: শ্রেফাগৃহ-নির্ভর লোকনাট্যচর্চা; অর্জন ও কিছু প্রশ্ন // থিয়েটারওয়াল। সংখ্যা ৩২ (আগস্ট ২০১৯)। URL:<http://www.theatrewala.net/shankha/55-2019-09-03-17-53-58/377-8> (উদ্ধৃতির তারিখ: ০২.০৩.২০২২)। = Lipon S. R. *Gata 20 Bachare Āmādēr Thiyēṭār: Prekṣāgr̥ha-nirbhar Lōkanāṭyacarcā; Arjan Ō Kichu Prashna* [Our theatre in the last 20 years: Theatre-dependent traditional theatre practice; achievements and some questions] *Thiyēṭarwala*. / Trans. Bhuyan A. B. 2019. no. 32 (August). Available from: <http://www.theatrewala.net/shankha/55-2019-09-03-17-53-58/377-8> (Date of the citation: 02.03.2022).
4. রহমান মা. কথানাট্য: অতীত এবং সাম্প্রতিক প্রবণতা // অগ্রবীজ। ১১ বর্ষ, ১ম সংখ্যা, জুলাই ২০১৮, পৃ ১৩৪-১৪০। = Rahman M. *Kathānāṭya: Aṭī Ebam Sāmpratīk Prabaṇatā* [Narrative Performance: Past and Recent Trends]. *Agrabīj*. / Trans. Bhuyan A. B. 11th year (2018), no. 1, July, pp. 134–140.
5. Ahmed S.J. Post-Independence Modern Theatre in Bangladesh. In: *The Literary Encyclopedia*. 2020. 29th August. Available from: <https://www.litencyc.com> (Date of the citation: 07.09.2020).
6. Wetmore K.J. Jr., Liu S., Mee E.B. *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2014. 312 p.
7. Ahmed S.J. Bangladesh (Modern Theatre in Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka). In: Liu S. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London, New York: Routledge, 2016. Pp. 271–277.
8. Balme C.B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. New York: Oxford University Press, 1999. 328 p.
9. Byrski M.C. *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1974. 207 p.
10. আহমেদ সে. জা. হাজার বছর: বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যকলা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯৫। = ৮৮ পৃ। = Ahmed S.J. *Hājār Bachar: Bānlādesher Nāṭak Ō Nāṭyakalā* [A thousand years: Drama and Theatre Art of Bangladesh] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangladesh Shilpakala Academy, 1995. 88 p.
11. Awasthi S. In Defense of the 'Theatre of Roots'. Available from: *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. Pp. 295–311.
12. Chaturvedi R. India. In: Rubin D. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Vol. 5: Asia/Pacific. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. Pp. 157–220.
13. Raha K. Indian People's Theatre Association (IPTA). In: Lal A. *The Oxford Companion to Indian Theatre*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. Pp. 237–239.
14. Openshaw J. *Seeking Bauls of Bengal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 288 p.
15. Gilbert H. General Introduction. In: Gilbert H. *Postcolonial Plays: An Anthology*. New York: Routledge, 2001. Pp. 1–7.
16. Mee E.B. *The Theatre of Roots: Redirecting the Modern Indian Stage*. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2008. 412 p.
17. Dharwadkar A. Modern Indian Theatre. In: Liu S. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London, New York: Routledge, 2016. Pp. 243–267.
18. Das S.C. Reinventing Identity: Theatre of Roots and Ratan Thiyam. *The NEHU Journal*. 2016. Vol. XIV, no. 1, January – June, pp. 105–116.
19. Awasthi S. & Schechner R. "Theatre of Roots": Encounter with Tradition. *The Drama Review TDR* (1988-). vol. 33, no. 4 (Winter, 1989), pp. 48–69.
20. Dharwadkar A. B. *The Theatre of Independence: Drama, Theory, and Urban Performances in India since 1947*. Iowa City: University of Iowa Press, 2005. 478 p.
21. Crow B. & Banfield C. *An Introduction to Post-colonial Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1996. 186 p.
22. Singh A. India (Modern Asian Theatre and Indigenous Performance). In: Liu S. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London; New York: Routledge, 2016. Pp. 456–460.
23. Ahmed S.J. Designs of Living in the Contemporary Theatre of Bangladesh. In: Sengupta A. *Mapping South Asia through Contemporary Theatre: Essays on the Theatres of India, Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. Pp. 135–176.

24. নিলু কা. উ. কালের যাত্রায় ঢাকার থিয়েটার // ঢাকা মহানগরী নাট্যচর্চা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯২। পৃ ৭২-৯৭। = Nilu K. U., *Kāler Jātrāy Dhākār Thiyetār* [The Theatre of Dhaka in the Journey of Tomorrow]. In: *Dhākā Mahānagarī Nāṭyacarcā* [Theatre Practice in Dhaka Metropolis] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangladesh Shilpakala Academy, 1992. Pp. 72–97.
25. মৈশান শা. সেলিম আল দীন // বনিক বার্তা। ২০১৬। ৪ঠা সেপ্টেম্বর। URL: https://bonikbarta.net/magazine_details/168. (উদ্ধৃতির তারিখ: ১৪.১০.২০২১) | = Moishan S., *Selim Al Deen* // Bonik Barta. 2016. 4th September / Trans. Bhuyan A. B. Available from: https://bonikbarta.net/magazine_details/168 (Date of the citation: 14.10.2021).
26. Ahmed S.J. Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh. Dhaka: The University Press Limited, 2000. 366 p.
27. আক্তার ম. দ্বৈতদ্বৈতবাদী শিল্পতত্ত্ব : বাংলাদেশের লোকনাট্যে দৃষ্ট বর্ণনাত্মক রীতির অভিনয় // বাংলা একাডেমী পত্রিকা। ভলিউম ৫৫, সংখ্যা ১, ২ (সেপ্টেম্বর ২০১২), পৃ ৮১-৯৮। Akhter M., *Dwaitādwoitabādi Shilpatatwa: Bānglādesher Lōkanāṭye Dr̥ṣṭa Baṅganātmak Rīira Abhinay* [Dwaitadwoita Art Theory: A Narrative Style of Acting in the Traditional Theatre of Bangladesh]. *Bangla Academy Patrika*. 2012. Vol. 55, no. 1–2 (September), pp. 81–96 / Trans. Bhuyan A. B.
28. আল দীন সে. বাংলা দ্বৈতদ্বৈতবাদী শিল্পতত্ত্বের পূর্বাপর // থিয়েটার স্টাডিজ। সংখ্যা ৩ (১৯৯৫), পৃ ৭-৪০। = Al Deen S. *Bānglā Dwaitādwoitabādi Shilpatatwer Pūrbāpar* [All About Bengali Dwaitadwoita Art Theory]. *Theatre Studies*. 1995. No. 3, pp. 7–40 / Trans. Bhuyan A. B.
29. আল দীন সে. ঢাকা // খান মো. কা. হা. সেলিম আল দীন নাটক সমগ্র - ২। ঢাকা: মাওলা ব্রাদার্স, ২০১৩। পৃ ১৬৮-২০৩। = Al Deen S. *Cākā* [The Wheel]. In: Khan MD K. H. *Selim Al Deen Nāṭak Samagra –2* [Selim Al Deen Play Collection -2]. Dhaka: Maula Brothers, 2013. Pp. 168–203 / Trans. Bhuyan A. B.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абул Башер МД Зиаул Хок Буйян – доцент факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки.

E-mail: ziatheatre@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2239-3207

ABOUT THE AUTHOR

Abul Basher MD Ziaul Haque Bhuyan – Assistant Professor at the Department of Theatre and Performance Studies, University of Dhaka.

E-mail: ziatheatre@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2239-3207

Статья поступила в редакцию: 26.08.2022

Отредактирована: 07.09.2022

Принята к публикации: 21.11.2022

Received: 26.08.2022

Revised: 07.09.2022

Accepted: 21.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Буйян А. Б. МД Зиаул Хок. Синтез традиций в современном театре Бангладеш: «Театр корней» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 84–104.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-84-104

FOR CITATION

Bhuyan A. B. MD Ziaul Haque. The synthesis of tradition in contemporary theatre of Bangladesh: “The theatre of roots”. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 84–104.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-84-104

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-105-118
УДК 792.096:792.075

Е. А. Вдовина
Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина
при Государственном академическом Малом театре России,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-1835-677X

Н. О. Волконский – режиссер радиотеатра

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творческой биографии Н. О. Волконского и его влиянию на формирование режиссерской школы отечественного радиотеатра. Обозначены основные вехи в становлении Волконского как режиссера радио.

Уже в его ранних постановках на радио намечаются приемы, которые со временем станут каноничными для радиотеатра. В этих отечественных радиоспектаклях – «Вечер у Марии Волконской» и «Людли-музыкант» режиссер применяет новаторские для художественного радиовещания того времени способы звуковой режиссуры, нацеленные на трансформацию времени и пространства сценического действия, раскрытие персонажей через речевую характерность. Под руководством Н. О. Волконского на радио начинают работать впоследствии признанные «мастера микрофона» О. Н. Абдулов и Э. П. Гарин.

Постановки Н. О. Волконского на радио исчисляются десятками. На примере трех анализируемых радиоспектаклей составляется наиболее полное представление о творческой индивидуальности Волконского-режиссера: радиоспектакль «Завод» по роману Камилла Лемонье, радиокomпозиция «Путешествие по Японии» по очеркам Г. О. Гаузнера и монументальная патетическая оратория «Девятьсот пятый год» по одноименной поэме Б. Л. Пастернака.

Ранние годы развития отечественного радиотеатра отражают общие процессы становления художественного радиовещания, когда эта новая неизведанная область творческого освоения действительности оказалась в авангарде культурного процесса. Пионеры радиотеатра новаторски решали творческие задачи методом проб и ошибок, постепенно утверждая принципы радиоспектакля как самостоятельного направления искусства, важного в процессе трансформации театральности в XX в. и в жанровой эволюции отечественного художественного вещания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Н. О. Волконский, радиоспектакль, история радиотеатра, режиссура радиотеатра.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-105-118
УДК 792.096:792.075

Elena A. Vdovina
M. S. Shchepkin Theatre Institute,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-1835-677X

Nikolai Volkonsky – the director of radio drama

ABSTRACT

The article deals with the creative biography of Nikolay Volkonsky and his influence on development of the radio theatre directing school in Soviet Union. Main stages of Volkonsky formation as a radio director are outlined.

At the very early productions by Nikolai Volkonsky, some techniques are outlined, which soon become canon for the radio theatre. In these first national radio performances *Evening with Maria Volkonskaya* and *Lulli the Musician*, Volkonsky uses new sound directing methods that were innovative for broadcasting of that time. They at transforming the time and space of the stage action, presenting the characters through their speech peculiarities. Under the leadership of Nikolai Volkonsky, Osip Abdulov and Erast Garin start their work at the radio. They subsequently will be known as the *masters of the microphone*.

There are numerous productions by Nikolai Volkonsky on the radio. The author of the article has selected three performances that can help to create the most complete picture of the creative individuality of the director. These are the radio play *The Plant* based on the novel by Camille Lemonnier, the radio composition *Journey through Japan* based on the essays by Gregory Gausner and the monumental pathetic oratorio *The Nine Hundred and Fifth Year* based on the poem by Boris Pasternak.

The early years of the soviet radio drama are revealing the common processes in developing of art radio programs when this new unexplored field of creative representation of reality has stood at the forefront of the cultural process. The pioneers of the radio theatre innovatively solved creative tasks by their own experience, gradually asserting the main principles of radio performance. Thus it soon became an independent art direction, important in the process of theatre transformation in the twentieth century and in the genre evolution of national art broadcasting.

KEYWORDS

Nikolai Volkonsky, radio drama, radio theatre direction, history of radio theatre.

Относительно даты «рождения» отечественного радиотеатра большинство исследователей сходятся, считая за таковую 25 декабря 1925 г., когда в эфир радиостанции имени Коминтерна вышел радиоспектакль «Вечер у Марии Волконской»¹, посвященный 100-летию восстания декабристов на Сенатской площади.

Автор и режиссер первого советского радиоспектакля Николай Осипович Волконский – один из основоположников режиссуры радиотеатра. Его роль в формировании жанра радиоспектакля сложно переоценить. Однако сведения о творчестве Н. О. Волконского, которые дошли до нас, весьма фрагментарны.

Волконский начинал как актер: окончил Школу-студию, организованную в 1910 г. Ф. Ф. Комиссаржевским, К. В. Бравичем, П. М. Ярцевым, затем 4 года прослужил в театре Комиссаржевской. Он вошел в руководящий состав театра, в 1918 г. был избран директором и председателем совета театра Комиссаржевской. В том же году, по приглашению А. И. Южина, в качестве режиссера-постановщика перешел в Малый театр, где за 13 лет работы поставил 20 спектаклей. Насколько можно судить по рецензиям и воспоминаниям современников, спектакли Волконского отмечены острой режиссерской выдумкой, стремлением к эксцентрике, буффонаде, гротеску. Отношение к подобным «экспериментам», не характерным для старейшей драматической сцены Москвы, в среде театральной общественности было неоднозначным. Так, например, острую дискуссию вызвал спектакль Волконского «Доходное место» (по пьесе А. Н. Островского, премьера состоялась 5 октября 1926 г.). По свидетельству Ю. А. Дмитриева, «режиссер поставил своей целью усилить общественное звучание пьесы и именно поэтому перенес события из скромных московских квартир, из московских канцелярий в салоны петербургской аристократии, в министерство, в дома шикарных куртизанок» [1, с. 128]. Некоторые критики полагали, что именно этим путем Малый театр и должен идти, соответствуя требованиям современности. На этом настаивал М. Б. Загорский. Он писал: «Н. Волконский вполне закономерно удлинил прицел Островского и перенес место действия “Доходного места” из Марьиной рощи и ее окрестностей в Александрову рощу, в императорские угодья и пастбища, где водятся более крупные и хищные звери, чем в уютных садах московских просвирен. Вот почему и откуда вырос дворец Вышневого, а сам он превратился из традиционного штатского директора какого-нибудь не весьма значительного московского учреждения в весьма опасного и родовитого зубра в военном, генеральском мундире, со знаками высочайшей милости и внимания» [2, с. 9]. Но большинство рецензентов видели в этом спектакле хоть и исторически обусловленную, однако чуждую для Малого театра тенденцию. Так, П. А. Марков утверждал: «Разрывая с привычной традицией постановок Островского на Малой сцене, режиссер начал с войны против обычной внешности спектаклей Малого театра,

¹ Не так давно, в 2015 г., 90-летие радиотеатра было отмечено открытием Музея-студии Радиотеатра – нового филиала Театрального музея им. А. А. Бахрушина.

с одной стороны, и с пересмотра зерна пьесы, с другой. <...> Читая сквозь строки, он принужден был прибегнуть к преувеличению, потому что в его замысле лежало показать по поводу “Доходного места” обобщающую картину николаевской Руси. Текст пьесы этого не выдерживал. Отрываясь от быта, Волконский неизбежно придавал условный характер пьесе и из действующих лиц сделал условные маски театрального порядка» [3, с. 356]. В советском театроведении имя Волконского было прочно связано с обвинениями его в формалистических тенденциях. Упоминания о его режиссерских работах весьма кратки и показаны в соответствующем идеологическом ракурсе как опасное «искание нового в отрыве и даже в противопоставлении ведущей реалистической традиции театра, в поисках самодовлеющих и произвольных новаций» [4, с. 49].

Не всегда режиссерский замысел Волконского находил понимание и среди исполнителей, в особенности среди старшего поколения артистов старейшей московской сцены. Доходило и до открытых конфликтов. Евдокия Дмитриевна Турчанинова в одном из писем 1929 г. отпускает меткое замечание, отлично характеризующее отношение корифеев Малого театра и к «пришлому» режиссеру, и шире – к современным ей театральным тенденциям: «Со вчерашнего дня начались репетиции или, вернее, беседы о “Горе от ума”, намерения благие, но что выйдет, не знаю. Ставит Волконский, хотя он как умный и умеющий хорошо, великолепно заговаривать рассеял сомнения насчет постановки вверх ногами, но, думаю, если не внешне, то внутренне оно будет с загогулиной, иначе мы прослышем несовременными, а это страшно, особенно по соседству с Мейерхольдом» [5, с. 55].

Одновременно со службой в Малом театре Волконский ставил спектакли в театре б. Корша, продолжал сотрудничать с театром Комиссаржевской уже в качестве режиссера-постановщика.

В середине 1920-х гг. Волконский пришел на радио.

В те годы радиостудия размещалась совсем недалеко от Малого театра – в доме 7 по Никольской улице, в одном из зданий упраздненного Заиконоспасского монастыря, в котором разместилось акционерное общество «Радиопередача». Есть основания полагать, что сначала Волконский режис-

сировал литературно-музыкальные композиции. Текст, по сути, первой советской радиопьесы «Вечер у Марии Волконской» режиссер составил на основе «Записок княгини Марии Волконской»². На первый взгляд, «Вечер у Марии Волконской» имеет много общего с привычными литературными монтажами, приуроченными к памятной дате, которые были традиционны для начала 1920-х гг. и выходили регулярно в рамках различных радиогазет. Однако первая радиопьеса уже не представляла собой собрание разрозненных фрагментов, объединенных тематически. В ней ясно намечена непрерывная сюжетная линия. Кроме того, это один из первых опытов

2 Настоящая фамилия режиссера Н. О. Волконского – Муравьев, а Волконский – сценический псевдоним. Предположения о родственных связях режиссера с семьей декабриста С. Г. Волконского, высказанные некоторыми исследователями и документально не подтвержденные, представляются маловероятными.

переноса сценического действия во времени и пространстве, который впоследствии станет излюбленным приемом радиотеатра. Так, воспоминания главной героини «переносили» ее из сибирской ссылки в петербургское прошлое, а потом действие возвращалось в исходную пространственно-временную реальность³.

Разумеется, трансформации времени и пространства – обычное явление в литературе, театре, кино. Но именно для радио этот прием особенно органичен, потому что он наиболее полно взаимодействует с воображением слушателя, вызывая стремительную смену внутренних образов.

Вскоре после этого в эфир вышел радиоспектакль «Люлли-музыкант». Автором текста выступил Г. А. Поляновский, известный музыковед, историк, профессор Московского университета. Биография Ж.-Б. Люлли была представлена в виде нескольких драматургических сцен, разыгранных артистами у микрофона. Эпизоды перемежались отрывками из музыкальных сочинений композитора.

Почему главным героем пьесы был избран малоизвестный широкой публике композитор? Напрашивается объяснение идеологическое: Жан-Батист Люлли – сын флорентийского мельника, ставший знаменитым композитором, основоположник французской национальной оперной школы. Тема человека из народа, добившегося славы и признания благодаря своему таланту и упорному труду, была чрезвычайно популярна в советском искусстве тех лет. Благодаря подобным мотивам в биографии пытались «реабилитировать» многих классиков. Однако массовому радиослушателю, на которого должны были равняться работники радио, имя Люлли было неизвестно, его биография и творчество – тем более. Поляновскому приходилось многое разъяснять, как и в привычных ему музыкально-просветительских радиолекциях.

Шумовое оформление этих двух первых радиоспектаклей, судя по свидетельствам современников, отсутствовало, что подчеркивает их преемственную связь с литературно-музыкальным монтажом. Очевидно, что первые пробы в области радиотеатра во многом опирались на короткий по времени, но единственно доступный по художественной аналогии опыт первых литературно-музыкальных радиопрограмм. Вместе с тем уже в первых оригинальных отечественных радиопьесах намечаются некоторые приемы, которые со временем станут каноничными для радиотеатра. Например, чередование контрастных по настроению эпизодов, частые смены времени и места действия, применение речевой характерности как средства создания образа.

Музыкальное, а вслед за ним и шумовое оформление тоже постепенно перерастает роль простой иллюстрации происходящего, у него появляется целый ряд новых, специфичных именно для радиотеатра функций, таких как обозначение места и времени действия, обозначение перемещения действия во времени и пространстве, выражение эмоционального характера описываемого события, выражение психологического состояния героев.

³ Текст пьесы утерян, о содержании спектакля можно судить только по литературному первоисточнику и по воспоминаниям современников.

«Вечер у Марии Волконской» и «Люлли-музыкант» обозначили начало целой серии радиоспектаклей, посвященных историческим событиям и персонажам – в контексте их переосмысления в духе официальной идеологии. Надо отметить, что эта репертуарная линия в середине 1920-х была достаточно сильна и на традиционных сценических подмостках.

Н. О. Волконского можно смело назвать основоположником режиссуры отечественного радиотеатра, первым сформировавшим методы творческой работы у микрофона. Именно Волконский положил начало изучению закономерностей воздействия радиоспектакля на слушателей. Под его руководством начинают работать у микрофона, сначала в качестве актеров, а потом и режиссеров радиотеатра, О. Н. Абдулов и Э. П. Гарин. Интересно, что из них троих на момент прихода на радио только Волконский имел режиссерский опыт театральной постановки. Молодые артисты постигают возможности микрофона сначала как исполнители, постепенно у некоторых из них рождаются замыслы режиссерского решения художественного материала средствами радио.

Волконский работал у микрофона довольно интенсивно, подробно осветить даже основные его работы не представляется возможным, остановимся лишь на нескольких постановках, по которым наметим – на его примере – главные вехи в становлении профессии режиссера радиотеатра.

В течение всего нескольких лет Волконский делает постановки в совершенно разных жанрах, как бы прокладывая векторы развития для нового вида искусства – радиотеатра. И это помимо работ, выпущенных под давлением политической конъюнктуры, подобных радиоспектаклю «Днипрельстан» по сценарию А. Н. Афиногенова. Строительство ДнепроГЭСа, одного из крупнейших объектов первой пятилетки, освещается в радиозэфире через личную историю рабочего – украинского парня Дмитро. Молодой человек приходит на строительство плотины в поисках заработка, находит товарищей, проникается общим энтузиазмом. Так коллектив и общий труд перековывают характер героя – тема в те годы, можно сказать, модная.

Несмотря на открытый пропагандистский и агитационный пафос и политическую ангажированность, подобные постановки начала 1930-х гг. представляются важной вехой в эволюции радиодраматургии и в становлении радиотеатра в принципе. Их отличает ряд особенностей, таких как разработанный сюжет, применение принципа параллельного действия, переплетение двух сюжетных линий, чередование исторических и современных эпизодов, смелое обращение со сменой места и времени сценического действия, большое число массовых сцен. По авторитетному утверждению исследователя документального радиотеатра Е. А. Болотовой: «Для этих пьес характерна монтажность как бы в двух отношениях. Во-первых, отдельные эпизоды строились на столкновении различных компонентов – игровых сцен, отрывков из исторических документов, газетной информации и т. п. Во-вторых, составляющие пьесу картины сочетались не только последовательно, но и по ассоциативному принципу. Их отличительной особенностью было свободное обращение драматурга с пространством и временем – частые временные

и пространственные переносы стали органичной чертой этой разновидности драматической литературы» [6, с. 81].

Все это требовало соответствующих новаций со стороны режиссуры радиопостановок и исполнительского мастерства.

Очевидно, что радиорежиссура требует определенных специфических способностей и навыков, которых может не быть в арсенале режиссеров театра или кино. Прежде всего – тонкий аналитический слух, способный запоминать голоса, шумы, музыкальные фрагменты, создавать единое звуковое полотно, передающее новый художественный образ.

Из всего многообразия творческого наследия Волконского-режиссера подробнее остановимся на трех постановках, по которым составляется наиболее полное представление о его творческой индивидуальности. Это – радиоспектакль «Завод» по роману Камилла Лемонье, радиокомпозиция «Путешествие по Японии» по очеркам Г. О. Гаузнера и монументальная патетическая оратория «Девятьсот пятый год» по одноименной поэме Б. Л. Пастернака. Все три перечисленные работы были осуществлены в разных жанрах, на разнообразном литературном материале. Кроме того, именно эти постановки получили наиболее значительный отклик как в критической, так и в мемуарной литературе.

Надо отдать должное творческой смелости Волконского, который, будучи в буквальном смысле первопроходцем в только формирующемся жанре, полностью абстрагируется от привычного по театральной сцене драматургического материала, смело экспериментирует с разного рода литературными первоисточниками – на практике проверяя перспективы того или иного направления радиотеатра.

Литературная первооснова радиоспектакля «Завод» – роман французского писателя К. Лемонье «Костоломка», значительно переработанный с учетом специфики радиотеатра, которую его авторы изучали, что называется, «в процессе работы». Создатели спектакля – автор инсценировки В. Вармуж, режиссер Н. О. Волконский и композитор В. Н. Крюков.

Действие романа происходит в Бельгии в 1870-е гг. Композиция радиопьесы построена вокруг двух взрывов – реального взрыва на производстве, от которого пострадали рабочие завода, и метафорического «взрыва» их классовой ненависти к жестокому эксплуататору – хозяину завода.

Журнал «Говорит Москва» в рецензии приводит краткое содержание пьесы, по которому можно составить некоторое представление о сюжете и его радиосценическом воплощении. Сегодняшнему читателю литературная первооснова спектакля, вероятно, покажется слабой, примитивной, клишированной. Надо признать, что это вполне типичный образчик, мы специально цитируем его достаточно широко, чтобы читатель мог судить об уровне некоторых произведений «актуальной» литературы и драматургии, с которыми режиссерам радиотеатра приходилось работать:

«Пьеса начинается с разговора в поезде, под стук колес, хозяина завода господина Понсле и его приятеля. Понсле рассуждает о том, что туловище змеи

не может существовать отдельно от головы, подразумевая под “туловищем” рабочих. Он пропускает мимо ушей замечание собеседника о том, что и голове без туловища приходится довольно тяжело. Во время их разговора слышны звуки проходящих мимо железнодорожных составов. На все возражения Понсле отвечает: “Болтовня! Кто эти люди, которые вздумали меня учить?” Поезд подходит к станции. И Понсле гордо указывает приятелю: “Слышите? Это – голос моего завода”.

Разговор простых рабочих на заводе продолжает пьесу.

Жак. Черт возьми! Всякий раз, когда я пью, мне кажется, что вода в моем животе закипает и превращается в пар.

Голос. Ого!

Голос. Горячее сердце у твоей возлюбленной!

Жак. О! Да! Но мне приходится ежеминутно подкладывать уголь, чтобы оно не остыло.

Голос. Понсле идет!

Голоса. Ну, вдарь! Сильней!

После трудового дня рабочие идут в “Клуб трубочей” немного развеяться. И здесь, среди общего гомона, уже слышны нотки недовольства, призывы “не подставлять другую щеку”. Таких бунтарей еще меньшинство, и остальные считают, что их либо рассчитают, либо им “проломают голову”.

В этот момент раздается крик: “Взрыв!”

Голоса. Это на заводе.

Среди руин прокатного цеха рабочие ищут своих товарищей.

Голос. Фонари сюда! Вот она – прокатная. Эй-эй-эй!

Голоса. Ну, этот годен только на закуску червям.

Голос. Помогите!

Голос. Что, товарищ? Выплюнь словечко! Тебе больно, а?

Голос. Ничего! А вот мои бедные портки пропали совсем.

Хозяина завода взрыв очень раздосадовал. В беседе с инженером завода он говорит, что акционеры настаивают на раздаче пенсий.

Понсле. По-моему, это безрассудно. Виноваты ли мы? Но я решил уступить. Если заработок рабочего снизить несколько больше, чем я предполагал, то мы ничего не потеряем.

Инженер. Господин Понсле!

Понсле. О, не беспокойтесь! Я прекрасно знаю психологию рабочих.

Следующая сцена, одна из самых эмоциональных и выразительных в спектакле: плач матери, потерявшей сына.

Мать. Пустите меня к сыну! Мартин! Мартин! Неужели это ты! Скажи, это ты? Мартин? Тебе скоро исполнилось бы 18 лет, и не было бы во всей деревне парня краше тебя. Ты сделался бы пудлинговщиком, старшим мастером и еще бог знает кем! А если бы ты и никем не сделался, ты бы остался моим сыном! Что они с тобой сделали! Сволочи!

“Утешительно” звучит голос мадам Понсле: “Вспомните страдания Христа!”

В финале спектакля рабочие объявляют забастовку. Пытаясь не допустить останков завода, господин Понсле выступает перед рабочими. Он пытается их уверить в своей искренней к ним любви. <...> Но его уже не слышно в шуме толпы. Голоса призывают к войне: “Долой Понсле! Долой скупца! Повесить надо подлеца!” Заканчивался спектакль словами одного из участников той забастовки, уже постаревшего, потерявшего почти всех товарищей, но не перестающего твердо верить в победу. От него слушатели узнают, что восстание на заводе ни к чему не привело, потому что тогда многие еще верили “этому пройдохе Понсле”.

– Но забастовка еще не окончилась! Она продолжается...» [7, с. 11].

Волконский – человек прекрасно образованный, за полтора десятилетия работы в театре имевший дело в том числе и с первоклассной драматургией, вероятно, понимал всю слабость литературного материала. Можно предположить, что он мог до определенной степени компенсировать слабость пьесы постановочными средствами. Важным фактором стал бы и удачный подбор исполнителей – авторитет Волконского в театральной среде был довольно велик, что позволяло ему приглашать для участия в радиопередачах лучших актеров из разных московских театров. И в работе с актером у микрофона Волконский, по воспоминаниям современников, был непревзойденным мастером. Он умел ставить перед актером неожиданные художественные задачи, добиваясь глубокого проникновения в характер героя, в предлагаемые обстоятельства.

Постановка вызвала мощный резонанс в отраслевой печати, последовала череда рецензий и целый поток писем радиослушателей.

Волконский выступает на страницах журнала «Говорит Москва» с ответом критикам спектакля. Он пишет, что сомневался относительно того, нужно ли брать за основу радиоспектакля мелодраму (основной мотив негативных критических рецензий). Однако, по словам Волконского, эксперимент оказался удачным, по его мнению, мелодрама должна занять достойное место в числе других жанров радиоискусства. Тем не менее Волконский напоминает, что, несмотря на успех «Завода», необходимо также развивать и другие направления радиотеатра.

Основу радиокomпозиции «Путешествие по Японии» составили очерки журналиста и писателя Г. О. Гаузнера из его книги «Невиданная Япония». Работа над этим радиоспектаклем началась в сентябре 1929 г. Сценарий строился вокруг центрального персонажа – путешественника. На эту роль режиссер постановки Волконский пригласил Э. П. Гарина.

В беседе с Шерелем Гарин вспоминал о предыстории постановки:

«Я тогда очень увлекался японцами, ни на какой другой материал не рискнул бы. А тут – особый интерес. В Москву в двадцать восьмом году приехал “Кабуки” – знаменитейший японский театр. Гаузнер – мы с ним познакомились задолго до моей работы на радио – как-то привел меня к ним в гости. Я ни бельмеса по-японски, они на том же уровне владели русским. А все всё понимали. Я бегал с утренних репетиций из своего театра и часами

просиживал у них. <...> Ну и для “Путешествия по Японии” очень полезны оказались “кабучники” [8, с. 335].

На вполне логичный вопрос А. А. Шереля: «Какое же они имели отношение к радио? Там – наоборот: слова, слова, слова...» – Гарин дает лаконичную формулировку, которая отражает, пожалуй, основной эстетический и методологический принцип радиотеатра: «В том-то и дело, что надо было словесное сделать зримым...» [8, с. 335].

«Словесное сделать зримым» – возможно, это и есть главная задача режиссера радиотеатра. В такой формулировке Гарина увидим его уже опытным режиссером «невидимой» сцены, за плечами которого десятки постановок у микрофона, сотни проб и ошибок в попытке «словесное сделать зримым» – собственно, с этим опытным режиссером радиотеатра и беседовал Шерель в цитируемом фрагменте. Но вернемся к первым пробам Гарина – актера радиотеатра в постановке Волконского.

Чтобы уйти от самой ожидаемой в работе с подобным литературным материалом концепции – страноведческой лекции со звуковыми иллюстрациями, Волконский и Гарин прибегают к истинно театральному приему: организующим началом радиоспектакля становится яркий и самобытный образ рассказчика – Путешественника-Гарина. Он задумывался как некий собирательный и вместе с тем гипертрофированный образ туриста – несколько растерянный в реалиях незнакомой страны, но вместе с тем любознательный, общительный и непосредственный. Слушатель воспринимал происходящее как бы глазами Путешественника-Гарина, сквозь призму его художественного, этического и, разумеется, политического мировоззрения.

Как и все радиоспектакли 1920–1930-х гг., «Путешествие по Японии» в день премьеры должно было передаваться в прямой эфир. В этой постановке Волконский отказался от исполнения, уже ставшего традиционным для художественного радио, камерного «живого» оркестра. Было решено использовать граммофон, на котором проигрывались пластинки с аутентичной японской музыкой, с документально записанными шумами Токио и Осаки. Музыкальные и шумовые фрагменты включали в соответствии со специально разработанной партитурой. По ходу радиоспектакля артист должен был органично включать музыку и шумы в свое исполнение, это требовало особой точности, чувства ритма, тренированной музыкальной памяти.

Гарин считал свою первую радиоработу чрезвычайно важной для формирования собственного исполнительского инструментария при работе у микрофона: «Я заметил, что для радиослушателя недостаточно литературного повествования (ну, например, “он изменился в лице и после минутной паузы вышел в другую комнату”); для того, чтобы радиослушатель был убежден в реальности происходящего, необходимо создать точную мизансцену, пантомиму действия. И хотя пантомима, естественно, не слышится, все же она делает воздействие слова убедительным» [9, с. 220]. Результаты своих первых открытий у микрофона Гарин будет развивать впоследствии, и не только в качестве артиста, но и будучи режиссером радиотеатра.

В письме Х. А. Локшиной 18 октября 1930 г. Гарин пишет: «Вчера я читал по радио “Японию”... После передачи состоялся диспут, где классифицировали мою передачу единогласно как блестящую. В одной из комнат было устроено нечто вроде зрительного зала: стояли рядами стулья и на столе громадный громкоговоритель, у стола были положены пар четырнадцать наушников, так что слушатели могли варьировать свое слушанье. Во время исполнения свет в комнате гасили и сидели в темноте. Утром сегодня я уже получил комплимент за 200 верст родительский: звонил папа. Они слушали с матерью около громкоговорителя у кого-то из своих знакомых» [8, с. 337].

Много лет спустя Гарин в воспоминаниях так отзовется о своей первой пробе на радио: «Думаю, что именно в этой работе явилась позднее реализованная идея документального радиотеатра» [9, с. 221].

Успех «Путешествия по Японии» был значительный. Радиоспектакль повторяли множество раз. Волконский приглашает Гарина в свою следующую постановку – не менее новаторскую.

Волконский взялся за создание радиооператории по поэме «Девятьсот пятый год». Он предложил Гарину быть не только исполнителем, но и режиссером одной из глав. Гарин выбрал «Морской мятеж»:

Глыбы
Утренней зыби
Скользнули,
Как ртутные бритвы,
По подножью громады,
И, глядя на них с высоты,
Стал дышать броненосец
И ожил.

Первоклассный литературный материал, опытный режиссер, превосходные исполнители – главу «Москва в декабре» согласился читать сам В. И. Качалов – все предвещало успех предприятию. Однако с самого начала репетиционный процесс проходил довольно напряженно. Уже на одной из первых репетиций разразился конфликт между Гариным и композитором.

Далее приводим рассказ Шереля, который, со слов Гарина, попытался восстановить основные перипетии: «Ему (Гарину. – Е. В.) казалось, что “Девятьсот пятый год” перестает быть пастернаковским. Стихи разрывались на слова, ритм шел уже не от Пастернака, а от музыки.

Гарин не был против “мелодекламации” вообще, но в данном случае стилистика этого жанра представлялась ему неподходящей.

Н. О. Волконский, ставший к тому времени художественным руководителем литературно-драматического вещания, принял сторону композитора и взял режиссуру на себя. Гарин репетировал⁴ вплоть до первой генеральной. На ней читали уже не под фортепьяно, а с оркестром и хором.

⁴ По-видимому, уже в качестве только исполнителя. – Е. В.

Гарин репетировал со скрежетом зубовным. Волконский демонстративно не сделал ему никаких замечаний.

Объявили перерыв. Гарин подошел к знакомому литературному критику – на “Телеграф” съезжались на репетиции, как в театр на предварительные просмотры.

– Ну как?

Критик в недоумении и в раздражении:

– У Пастернака своя музыка, а вы, уважаемый Эраст Павлович, что с ней творите?!

Гарин отвернулся, ничего не ответив.

Репетиция кончилась в два часа ночи. Все, кроме Гарина, разъехались. Волконский любезно предложил подвезти его к дому, но артист отказался. Когда режиссер ушел, за столиком у дежурного Гарин написал Волконскому записку: “Занят, готовим к выпуску “Последний, решительный”, у меня роль – отпустите”. Письмо оставил у милиционера и поехал спать.

Сна не было ни в одном глазу. Эраст Павлович промучился до утра, позвонил Волконскому в редакцию:

– Вы мою записку получили?

– Да, – сказал Волконский.

И молчит.

Гарин разозлился и на него и на себя:

– Николай Осипович, разорвите мое письмо. Врать не хочу, играть не могу.

В ответ услышал:

– Я вас понимаю, Эраст Павлович. До свидания. . .

Рассказывая об этом, Гарин всегда добавлял: “И не обиделся. Изумительный был человек” – заключает Шерель свой пересказ воспоминаний Гарина [8, с. 337].

«Девятьсот пятый год» имел большой успех у широкой радиоаудитории. Вышло немало хвалебных рецензий, по просьбам слушателей передача повторилась уже через неделю после премьеры.

Тем не менее Гарин, по-видимому, не жалел о том, что ушел из этого радиоспектакля. В письме Х. А. Локшиной в январе 1931 г. он пишет: «Мне повезло, что отказался читать в “Девятьсот пятом годе”. Вчера состоялась, так сказать, премьера. После был диспут, причем очень ругался Пастернак, ему очень не понравилось» [8, с.339].

Итак, по этим трем режиссерским работам Н. О. Волконского мы получили представление об основных, можно сказать, стратегических принципах, которые были заложены в основу отечественного радиотеатра его первым режиссером. В центре внимания Волконского – активный поиск в области специфики радиосцены, смелый эксперимент с разного рода литературными первоосновами радиоспектакля, тщательная глубокая работа с актером.

К сожалению, Волконский не оставил почти никаких письменных воспоминаний или размышлений о своей работе на радио, все, что у нас

есть, – это несколько коротких заметок в отраслевых изданиях. Однако традиции, заложенные Волконским, получили развитие в работе его учеников.

Отечественному радиотеатру чрезвычайно повезло в лице Волконского обрести такую мощную творческую энергию в самые первые годы своего существования. Опора на лучшие традиции русской театральной школы, с одной стороны, и творческая смелость в постижении новых форм, с другой стороны, – вот тот фундамент, на котором впоследствии будет возведено прекрасное здание советского радиотеатра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дмитриев Ю. А. Академический Малый театр. 1917–1941. М.: Искусство, 1984. – 379 с.
2. Загорский М. Пересмотр традиций Островского на сцене Малого театра // Программы Гос. академических театров. 1926. № 55. С. 9
3. Марков П. А. Доходное место. Малый театр // Правда. 1926. 16 октября.
4. Ростоцкий Б. Малый театр в советские годы // Малый театр. 1824–1974: В 2 т. М.: ВТО, 1983. Т. 2. С. 9–205.
5. Турчанинова Е. Д. Письмо Т. Л. Щепкиной-Куперник // Евдокия Дмитриевна Турчанинова. На сцене и в жизни. М.: ВТО, 1974. С. 55.
6. Болотова Е. А. Формирование жанра документальной драмы в отечественном радиотеатре (1928–1932 гг.) // Филология: научные исследования. 2013. № 4. С. 80–88.
7. Фуриков Б. Шаг вперед // Говорит Москва. 1930. № 34. С. 11.
8. Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с.
9. Гарин Э. П. С Мейерхольдом. М.: Искусство, 1974. – 289 с.

REFERENCES

1. Dmitriev Y. A. *Akademicheskij Malyj teatr. 1917–1941*. [Academic Maly Theatre. 1917–1941] Moscow: Iskusstvo, 1984. 379 p.
2. Zagorskij M. *Peresmotr tradicij Ostrovskogo na scene Malogo teatra* [Revision of Ostrovsky's traditions on the stage of the Maly Theatre]. In: *Programmy Gos. akademicheskikh teatrov* [Programs of the State academic theatres]. 1926, no. 55, p. 9.
3. Markov P. A. *Dohodnoe mesto. Malyj teatr* [Profitable place. Maly Theatre]. *Pravda*. 1926. October 16.
4. Rostockiy B. *Malyj teatr v sovetskie gody* [Maly Theatre in the Soviet years]. In: *Malyj teatr. 1824–1974. V 2 t. T. 2* [Maly Theatre. 1824–1974: In 2 vols. Vol. 2]. Moscow: VTO, 1983, pp. 9–205.
5. Turchaninova E. D. *Pis'mo T. L. Shchepkinoy-Kupernik* [Letter to T. L. Shchepkina-Kupernik]. In: *Evdokiya Dmitrievna Turchaninova na scene i v zhizni* [Evdokia Dmitrievna Turchaninova On stage and in life]. Moscow: VTO, 1974. P. 55.
6. Bolotova E. A. *Formirovanie zhanra dokumentalnoi dramy v otechestvennom radioteatre* [Formation of the genre of documentary drama in the radio theatre in Soviet Union (1928–1932)]. *Filologija: nauchnye issledovaniya* [Philology: scientific research]. 2013, no. 4, pp. 80–88.
7. Furikov B. *Shag vpered* [Step forward]. *Govorit Moskva* [Moscow speaks]. 1930, no. 34, p. 11.
8. Sherel' A. A. *Audiokul'tura XX veka. Istorija, esteticheskie zakonomernosti, osobennosti vliyaniya na auditoriyu: ocherki* [Audio culture of the XX century. History, aesthetic patterns, features of influence on the audience: essays]. Moscow: Progress-Tradiciya, 2004. 576 p.
9. Garin E. S. *Meyerholdom* [With Meyerhold]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 289 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Вдовина Елена Александровна – старший преподаватель кафедры сценической речи Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России, соискатель кафедры истории русского театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: e.a.vdovina@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1835-677X

Научный руководитель – Борис Николаевич Любимов, кандидат искусствоведения, профессор, ректор Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина, заведующий кафедрой истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR

Elena A. Vdovina – Senior Lecturer, Stage Speech Department of M. S. Shchepkin Theatre Institute, Cand. Sc. applicant of the Department of Russian Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: e.a.vdovina@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1835-677X

Scientific supervisor – Boris Nikolaevich Lyubimov, Cand. Sc in Art Studies, Professor, rector of M. S. Schepkin Theatre Institute, Head of the Department of Russian Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 08.03.2022

Отредактирована: 04.11.2022

Принята к публикации: 15.11.2022

Received: 08.03.2022

Revised: 04.11.2022

Accepted: 15.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Вдовина Е. А. Н. О. Волконский – режиссер радиотеатра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 105–118.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-105-118

FOR CITATION

Vdovina E. A. Nikolai Volkonsky – the director of radio drama. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4, pp. 105–118.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-105-118

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-119-132
УДК 791.43.03

К. Л. Горячок
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0002-7732

Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн: к истории соперничества

АННОТАЦИЯ

Творческий спор между главными советскими режиссерами 1920-х гг. Дзигой Вертовым и Сергеем Эйзенштейном во многом сыграл определяющую роль в развитии советского киноискусства. Оппозиция «документального» и «игрового» породила дискуссии о том, что такое «правда» на экране; можно ли выразить в фильме подлинную «жизнь врасплох» или в новом советском искусстве необходимо политически воздействовать на зрителя, вовлекать его в исторический процесс зрелищем, художественным приемом. Режиссеров часто сравнивали и противопоставляли друг другу, а их соперничество зачастую становилось для них самих основой теоретических и стилистических поисков. В статье рассматривается ряд эпизодов и мотивов конфликта двух мастеров. Вводятся в научный оборот неопубликованные ранее архивные документы, которые дополняют картину их взаимоотношений. Автор приходит к выводу, что многие творческие решения, в частности, в работе над «Человеком с киноаппаратом», у Вертова были продиктованы соперничеством и ревностью к успеху Эйзенштейна, в то время как для режиссера «Броненосца "Потёмкин"» обращение к опыту «Кино-Глаза» играло одну из ключевых ролей в процессе формулирования его монтажной теории.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн, советский авангард, история кино.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-119-132
УДК 791.43.03

Kirill L. Goryachok
The State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0002-7732

Dziga Vertov and Sergei Eisenstein: on the history of rivalry

ABSTRACT

The creative competition between the main Soviet directors of the 1920s, Dziga Vertov and Sergei Eisenstein, played a decisive role in the development of Soviet cinema. The opposition between “documentary” and “fictional” gave birth to discussions the “truth” on the screen. Is it possible to express true “life by surprise” in a film, or it the viewer should be influenced politically in the new Soviet art, he should be involved in the historical process via screen performance, an artistic method. Directors were often compared and opposed to each other, and their rivalry often became the basis for their own theoretical and stylistic searches. The article deals with a number of episodes and motives of the conflict between two masters. Previously unpublished archival documents are introduced into scientific circulation, which complete the picture of their relationship. The author comes to the conclusion that many creative points, in particular, while working on the film *Man with a Movie Camera*, were caused by Vertov’s rivalry and jealousy for Eisenstein’s success. While for the director of *Battleship Potemkin*, addressing the experience of Cine-Eye played one of the key roles in the process of formulating his film editing theory.

KEYWORDS

Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Soviet avant-garde, film history.

Соперничество режиссеров Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна было ярким явлением в культуре советских 1920-х гг. Вокруг их теоретических и творческих споров рождались дискуссии о том, что такое «документальное» в искусстве, где проходят его границы, и может ли художественное кино имитировать хронику, чтобы создавать впечатление реальности на экране. Вертов и Эйзенштейн олицетворяли собой противоположные направления в киноискусстве эпохи НЭПа – «игровое» и «неигровое». Их часто сравнивали и противопоставляли в прессе, и соперничество режиссеров во многом определило движение молодого советского кино.

Проблематика взаимовлияния двух режиссеров, особенностей их художественных стилей и монтажных приемов часто становилась предметом изучения и анализа, в том числе и при жизни кинематографистов: их фильмы сравнивали и противопоставляли Виктор Шкловский, Осип Брик, Борис Арватов, Казимир Малевич, Хрисанф Херсонский и др. Поскольку оба находились в одном авангардном контексте, часто общались или сотрудничали с теми же художниками и кинематографистами, сопоставление их методов напрашивается само собой. Тем более Вертов и Эйзенштейн активно спорили в прессе, с большой ревностью и одновременно интересом относились к фильмам друг друга. Среди важных научных текстов, исследующих творческие связи двух кинематографистов, следует назвать работы Юрия Цивьяна, Михаила Ямпольского, Наума Клеймана, Льва Рошаля и Влада Петрича.

Хотя кинематографические и монтажные особенности творчества Вертова и Эйзенштейна достаточно хорошо изучены, нам все еще мало известно об их взаимоотношениях и встречах. Данная статья вводит в научный оборот несколько новых документов из архивов режиссеров, которые позволяют дополнить наше знание о динамике их отношения друг к другу.

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

Дзига Вертов пришел в кино раньше Эйзенштейна, и это во многом определило его отношение к будущему оппоненту. В начале 1920-х годов пионер документального кино создает кинематографическую группу «Киноки», публикует известный манифест «Мы. Вариант манифеста» в конструктивистском журнале Алексея Гана «Кино-фот». Вертов – самый влиятельный и крупный кинематографист нового советского искусства: о нем спорят, его опровергают, но ни одна дискуссия о новом кино не обходилась без «Кино-Правды». В этот момент никому еще не известный Сергей Эйзенштейн, ученик Всеволода Мейерхольда, работал в театре Пролеткульта, где ставил новаторские эксцентрические спектакли.

Первая встреча Вертова с будущим соперником, о которой нам известно, произошла в 1923 г. Для постановки «На всякого мудреца довольно простоты» по А. Н. Островскому Эйзенштейну потребовалась небольшая кинематографическая вставка, которая потом получит название «Дневник Глумова». На студии «Госкино» ему рекомендовали обратиться к «кинокам».

Дзига Вертов вряд ли напрямую участвовал в съемках «Дневника Глумова», а Эйзенштейн вспоминал, что тот «бросил» их в первый же день съемок. Сперва снимать ленту должен был Александр Лемберг, близкий друг и соратник Вертова, но отказался, посчитав, что съемки будут слишком опасными [1, с. 107–108]. Его заменил Борис Франциссон, впоследствии прославившийся работой с Борисом Барнетом («Девушка с коробкой»), Львом Кулешовым («Весёлая канарейка») и Виктором Туриным («Турксиб»). Работа на площадке возбудила в Эйзенштейне интерес к кинематографу и уже через год он дебютировал со «Стачкой».

Как известно, «Дневник Глумова» вошел под названием «Весенние улыбки Пролеткульта» в шестнадцатый, «Весенний» номер «Кино-Правды». Трудно сказать, почему Вертов решил добавить этот противоречащий его концепции «жизнь врасплох» короткометражный фильм, сделанный в эстетике бурлеска и комедии дель арте. По всей видимости, он не хотел, чтобы «Дневник Глумова» принадлежал или ассоциировался с молодым режиссером Эйзенштейном или соавтором его спектакля Сергеем Третьяковым. Раз снял ленту его оператор Франциссон, значит, авторство ее должно быть у «киноков» – в «Кино-Правде».

Вертову свойственно было во всех видеть соперников, и не исключено, что полный энтузиазма и идей Эйзенштейн сразу же не понравился документалисту. Как отмечает Оксана Булгакова, режиссеры поругались в первый же день съемок [2, с. 70–71]. «Кинок» считал себя и Льва Кулешова, который, впрочем, к его сожалению, решил стать «игровиком», основателями советского кино, школы монтажа. И новичок-любитель из театра, искусства, которое Вертов всегда презирал, не мог не вызвать в режиссере отторжение. Но, по-видимому, после успеха «На всякого мудреца довольно простоты» документалист решил заявить о своем праве на «Дневник Глумова». И эта борьба за признание, ревность Вертова к стремительному успеху соперника будет основой дальнейших взаимоотношений двух кинематографистов.

Есть и еще одна версия, почему режиссеры не сработались. Сохранилась запись Эйзенштейна 1943 г., в которой он в форме «потока сознания» вспоминает актрису Пролеткульта Агнию Касаткину, в которую был влюблен в начале 1920-х гг. В словесном ассоциативном ряду возникает и имя Вертова: «Arvatov, Vertoff, myself and a big, big white... stallion. Я забыл имя этого громадного белого жеребца. Он и Вертов служили для возбуждения моей ревности» [3, с. 514]. Этот фрагмент послужил поводом считать, что у Вертова и Касаткиной что-то было, из-за чего еще до работы над «Дневником Глумова» между двумя режиссерами случился конфликт [4, р. 6].

Подтвердить это или опровергнуть, впрочем, сложно, поскольку в вертовском архиве ничего на этот счет найти не удалось. По стихотворениям начала 1920-х можно судить, что у Вертова действительно была насыщенная романтическая жизнь. В 1922 или 1923 году он расстается с возлюбленной Ольгой Тоом, с которой у него был бурный роман (в стихах возникает устойчивый образ ревности и «порока» [5, с. 85–95]), и сближается с монтажницей

Елизаветой Свиловой – своей будущей женой, с которой будет жить и работать до конца дней. Впрочем, с Касаткиной он действительно был «дружен», о чем актриса сообщает в письме Эйзенштейну в 1926 г. [6, с. 113]. И по ее тону можно понять: говорить о нем с ним она не хочет.

На ассоциацию Вертова с некой сексуальной темой также намекает шарж Эйзенштейна, нарисованный в 1941 г. под названием «Дзиганский табор. Половые отношения киноков» [7]. Почему возникает эта тема – не ясно, ведь к тому времени никаких «киноков» уже не существовало, а сам Вертов уже стал опальным режиссером. Впрочем, мы знаем, что режиссеры встречали Новый год вместе 31 декабря 1940 г.: Вертов пишет в дневнике, что Эйзенштейн был приветлив и хотел прийти к нему в гости [8].



Фото 1. Интертитр из фильма «Кино-Глаз» (1924), реж. Дзига Вертов / Intertitle from the movie “Kino-Eye” (1924), dir. Dziga Vertov

«СТАЧКА» ПРОТИВ «КИНО-ГЛАЗА»

Возвращаясь назад, после премьеры «На всякого мудреца довольно простоты» в 1923 г. в журнале «ЛЕФ» выходят два главных манифеста советского кино-авангарда: «Киноки. Переворот» Дзиги Вертова и «Монтаж аттракционов» Сергея Эйзенштейна. Их имена впервые расположились вместе: один провозглашает концепцию жизнеподобия, другой – художественной условности. Вертов пишет о воспитании глаз зрителя киноаппаратом, об усовершенствовании его сознания. Эйзенштейн же на соседней странице утверждает необходимость подвергнуть зрителя «чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь, в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода» [9, с. 270].

В сущности, теоретический спор между режиссерами был основан именно на противопоставлении методов работы со зрителем, воздействия на него, а вовсе не (или же совсем не только) на различии между документальным и игровым в искусстве. Оппозиция «аттракциона» и «факта» наглядно отразилась в «Стачке» и «Кино-Глазе» (фото 1).

Вертов впервые выступил с критикой «Стачки» в газете «Кино» от 24 марта 1925 г. Режиссер увидел картину на общественном просмотре в Ассоциации революционной кинематографии (АРК), прошедшем 19 марта. Статья «“Кино-Глаз” о “Стачке”», по всей видимости, была спровоцирована словами критика Хрисанфа Херсонского, высказавшегося на диспуте, что «Стачка» «развивает



Фото 2. Сцена на бойне из фильма «Кино-Глаз» (1924), реж. Дзига Вертов / A scene in the slaughterhouse from the movie “Kino-Eye” (1924), dir. Dziga Vertov

И все же режиссер еще недооценивал тот эффект, который произведет «Стачка» в советском и мировом киноискусстве, и отнесся к фильму скорее иронично: «Мы, киноки, учитываем это явление как результат разложения худ-драмы, даем ему соответствующую публичную оценку и уверенно продолжаем свою борьбу»¹ [11, с. 97] (фото 2).

Эйзенштейн же никогда не спорил с тем, что был в тот момент под влиянием «киноков». И «Кино-Глаз» сыграл немалую роль в его становлении как режиссера. Опираясь на опыт Вертова, он создавал свою теорию монтажа и киностилистики. «Стачка» во многих моментах была прямым ответом как на масштабные исторические полотна «киноков», например, на «Историю Гражданской войны» (1922), так и на более экспериментальный «Кино-Глаз». Мало лишь запечатлеть и смонтировать события действительности, такие как революция и Гражданская война. «Правда» должна быть художественно осмыслена, чтобы вовлечь зрителя в историю и донести до него ее политический смысл.

Самой заметной перекличкой Эйзенштейна с Вертовым является сцена на бойне. В «Кино-Глазе» режиссер показывает так называемое воскрешение быка: при помощи обратной съемки убитое животное возвращается к жизни и уходит обратно в стойло. Режиссер демонстрирует возможности кино-съемки и монтажа, воплощая таким образом авангардную концепцию «жизнестроения», то есть прямого вмешательства искусства в реальность.

Проводниками этого «жизнестроительства» в «Кино-Глазе» являются юные пионеры, борющиеся с пороками «старого» общества: болезнями, алкоголизмом и проституцией. И глаз кинокамеры в некоторой степени становится глазом ребенка. Неслучайно в сюжете возникает китайский фокусник, задающий фильму мотив трюка, волшебства. Подобно тому, как в восприятии пионера переворачивается с ног на голову шумная Тверская улица в Москве, так и убитое животное на бойне

1 Здесь и далее в цитатах сохранена орфография, пунктуация и стилистика оригиналов.

возвращается к жизни, потому что смерть остается в прошлом. Для Вертова эта сцена имела и личный характер. Михаил Кауфман вспоминал, что в детстве его брат был сильно травмирован увиденным убийством быка и поклялся с тех пор не есть мясо [12, с. 75].

Если в «Кино-Глазе» сцена на бойне показана скорее аналитически, в соответствии с различными композиционными и смысловыми мотивами фильма, то в «Стачке» Сергей Эйзенштейн использует ее сугубо с целью психологического воздействия на зрителя. В финале

картины жестокое убийство быка в монтажной склейке отождествляется с подавлением восстания рабочих. Натурализм сцены призван шокировать публику в полном соответствии с задачей, описанной в статье «Монтаж аттракционов».

Эйзенштейн, в общем, не скрывал, что поставил финал с учетом «Кино-Глаза»: «В чем практически разность наших подходов, резче всего обозначается на немногочисленном совпадающем в “Стачке” и “Глазе” материале, который Вертов считает чуть ли не за плагиат (мало в “Стачке” материала, чтобы бегать занимать у “Глаза”!) – в частности, на бойне, застенографированной в “Глазе” и кроваво впечатляющей в “Стачке»» [1, с. 114] (фото 3).

Хотя в творчестве Вертова встречаются шокирующие сцены, скажем, в «Кино-Правде» № 21, где показаны ужасы голода и эпидемии, режиссер в ответ Эйзенштейну говорил, что фильмы «киноков» вызывают «здоровый подъем» в зрителе и являются «гарантией против заполнения кино-вещей кровавыми ужасами» [11, с. 113]. Натуралистические эпизоды у Вертова носят скорее композиционный смысл, вернее, они приобретают его в монтажной дихотомии с явлениями нового быта и труда. Как и в сюжетном построении фильма, «плохое» остается позади, отступает перед грядущим.

«Искусственное ложное возбуждение зрителя – вот на чем сходятся интересы наших кинопрокатчиков и кинопроизводственников. Для некоторых наших режиссеров возбуждение зрителя во что бы то ни стало есть самоцель – вот откуда спекуляция на крови, на изнасилованных, на уродах, на садистических вывихах», – отвечает Вертов на слова Эйзенштейна об изображении бойни в их фильмах в статье «Нужна ли кровь на экране» [11, с. 113].

Второй важный момент спора двух режиссеров – борьба за первенство в авангарде кинематографа. Вертов неоднократно в статьях и выступлениях называл метод «киноков» «Октябрем» советского киноискусства [5, с. 49], имея в виду революцию, которую произвели в культуре его фильмы. Эйзенштейн же в упомянутой статье прямо отвечает сопернику: «“Стачка” – Октябрь в кино. Октябрь,



Фото 3. Сцена на бойне из фильма «Кино-Глаз» (1924), реж. Дзига Вертов / A scene in the slaughterhouse from the movie “Kino-Eye” (1924), dir. Dziga Vertov



Фото 4. Сцена на бойне из фильма «Стачка» (1925), реж. С. Эйзенштейн / A scene in the slaughterhouse from the film "Strike" (1925), dir. S. Eisenstein

«Фиговый листок» – это статья режиссера «Стачки» в кино-журнале АРК (№ 4–5)», – пишет Вертов в черновике статьи «Радио-Глаз» [11, с. 503]. Режиссер, очевидно, обижался и на то, что его друзья и соратники Григорий Болтянский, Михаил Кольцов и Хрисанф Херсонский активно хвалили «Стачку», называли ее новаторской. Вражда между двумя режиссерами усилилась, когда Эйзенштейн получил золотую медаль на Парижской выставке в ноябре 1925 г., а «Кино-Глаз» – только серебряную [13] (фото 4).

КОМПОЗИЦИЯ ФИЛЬМА

В статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме» Эйзенштейн называет Вертова «импрессионистом» в том смысле, что у «кинока» отсутствует форма, стиль произведения: он «ткет ковер пуантилистской картины» из «кусочков подлинной жизни», ««Кино-глаз» с этюдничком в руках бегаёт за вещами, как они есть, не врываясь мятежно в неизбежность статики причинности их связей» [1, с. 114]. Можно подумать, что Эйзенштейн не замечал динамизма в работах Вертова, но это не так. Он имел в виду, что композиция «Кино-Глаза» слишком невнятна и бесформенна, «беспредметна». «Киноки» не могут воздействовать на зрителя, потому что посыл их остается неясен. Интересно, что ту же мысль повторяет в 1925 г. и Всеволод Пудовкин после выхода дебютной документальной картины «Механика головного мозга»: «Нигде не становится такой ясной ограниченность приемов “киноков”, как на съемках именно этого материала “из жизни”. Надо предвидеть монтажное построение во время самой съемки, то есть связь отдельного куска с другим, их последовательность. В основе всего – ясность и, как неизбежное следствие, точная организация работы объективом во времени и пространстве» [14, с. 45].

Эйзенштейн же продолжил эту мысль в другой своей статье «Четвертое измерение в кино», где ввел понятие «метрического монтажа», основанного на музыкальных интервалах. Текст являлся как бы ответом на манифест

имеющий даже свой февраль, ибо что же иное работы Вертова, как не “свержение самодержавия” художественной кинематографии и... больше ничего» [1, с. 112]. Эйзенштейн не отказывает Вертову в претензии на революционность в искусстве, но утверждает, что его картина – принципиально новый шаг в киноискусстве по сравнению с «Кино-Глазом». Этим режиссер сильно задел своего оппонента.

«Худ-драма в штанах “Кино-Правды” – это картина “Стачка”.

Вертова «Мы. Вариант манифеста». «Кинок» в нем призывал выйти в «пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего метра и ритма» [11, с. 16]. Эйзенштейн же демонстрировал свое видение того, что такое четвертое пространство в кино, как необходимо строить ритм и метр и почему Вертов делает это неправильно.

В частности, Эйзенштейн критикует вертовскую композицию по симфоническому принципу Александра Скрябина – любимого композитора режиссера-документалиста: «Простые соотношения, обеспечивая отчетливость восприятия, обуславливают тем самым максимальное воздействие. И потому встречаются всегда в здоровой классике во всех областях: архитектура, цвет в живописи, сложная композиция Скрябина – всегда кристально четкие в своих «членениях»; геометризация в мизансценах, отчетливые схемы рационализированных госучреждений и т. д.» [9, с. 51]. Таким образом, структура «по Скрябину» должна быть предельно ясной, чтобы обеспечить необходимый уровень воздействия на зрителя.

Фильмы же Вертова структурно чрезмерно сложны для восприятия, перегружены незначительными деталями, как считает Эйзенштейн: «Подобным отрицательным примером может служить “Одиннадцатый” Дзиги Вертова, где метрический модуль настолько математически сложен, что установить в нем закономерность можно только с “аршином в руках”, то есть не восприятием, а измерением. Слишком большая сложность метрических отношений взамен этого дает хаос восприятия вместо четкого эмоционального напряжения» [9, с. 51].

Дзига Вертов с той же аналитической и теоретической глубиной к работам Эйзенштейна никогда не подходил, а лишь публично обвинял соперника в плагиате и заимствованиях. После выхода «Броненосца “Потёмкин”» (1925) документалист заявил, что Эйзенштейн скопировал композицию его «Ленинской Кино-Правды» (1925), которая «начинается с момента борьбы восставшего пролетариата, середина картины строится вокруг смерти вождя, кончается на моменте победы и бодрости поездом революции, который наезжает на зрительный зал и проносится над головами зрителей. “Потёмкин” также начинается с борьбы восставших, середина картины строится вокруг смерти вождя Вакулинчука, заканчивается на моменте победы и бодрости броненосцем, наезжающим на зрительный зал». Также Вертов отмечает, что идея «раскрасить» флаг в фильме в красный цвет тоже уже применялась в опыте «киноков» оператором Петром Новицким [11, с. 105 – 106].

Эйзенштейн позднее писал, что, конечно, видел «Ленинскую Кино-Правду», и она действительно повлияла на композицию «Броненосца “Потёмкин”». Но в ней, как и в любой хронике, эмоциональный эффект очень быстро испаряется. Погоня за «жизнью врасплох», за свежими новостями и событиями приводит к тому, что со временем эти запечатленные мгновения теряют смысл. Нужно контролировать эмоции зрителя, провоцировать определенный эффект – это и есть художественная проблема: «Сравните впечатление, которое оказывает любой Культурфильм о механике с “игрой” машин в последней части “Потемкина”. Figaro qui. Figaro la. Машины здесь,

машины там. Но разница между двумя художественными направлениями очевидна» [4, р. 142–147]. Эйзенштейн перерабатывал находки Вертова, находил им новые применения в монтаже художественного фильма.

Интерес к неигровому кино, к условным, художественно разыгранным «правде» и «историческому факту» был характерен для Эйзенштейна. Неслучайно он утверждал на одной из лекций во ВГИКе, что «конечно, хроникеры – самые игровики, вообще говоря, потому что им как раз всегда нужно делать инсценировки больше, чем кому бы то ни было» [15, с. 70]. Запечатление подлинной реальности немислимо в его понимании. Он мыслил мир монтажно, как сцепление самых разных смыслов и влияний, как интертекст.

О том же писал Шкловский в своей поздней книге об Эйзенштейне: «Вертов, отрицая игру актера, создавал действия из маленьких монтажных кусков. Эйзенштейн берет типаж и, пользуясь типажом и сопоставлением кусков, создает новую игру, которую сам называет “беспереходной”. Эйзенштейн прав в главном. Когда фотограф ставит аппарат и определяет кадр, это уже поступок хорошего или плохого художника, это уже намерение художника, которое может привести к очень слабым результатам, но мы не имеем уже природу в ее первоначальном и непрерывном виде» [16, с. 139].

Для Вертова же запечатленная камерой реальность – всегда документальна и в какой-то степени подлиннее жизни. И он не видел в этом противоречия, а грезил о полностью преобразенной действительности – с помощью киноаппарата. Условный мир документального фильма ему ценнее и ближе мира окружающего.

И Вертов был убежден, что Эйзенштейн обрел славу, используя и «портя» его творческие идеи. В личных и деловых переписках «кинок» не выбирал выражения в отношении своего соперника. Директору студии «Совкино» Илье Трайнину в 1926 г. он пишет: «Чем объяснить, например, что у питающегося моими соками режиссера Эйзенштейна 5 ассистентов, а у меня, с трудом, один. И этот один получает в 5 раз меньше жалования, чем один ассистент Эйзенштейна. Чем далее объяснить, что режиссеру Эйзенштейну на “10 дней”² вы предполагаете дать несколько сот тысяч, а мне на “10 лет”³ в самом крайнем случае двадцать тысяч. Это для годовой работы» [17, л. 12].

2 Имеется в виду неосуществленная Эйзенштейном экранизация книги Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир».

3 Вертов должен был поставить фильм к десятилетию Октябрьской революции, однако после размолвки с Ильей Трайниным был уволен со студии «Совкино» зимой 1927 г. Проект перешел к Эсфири Шуб и получил название «Великий путь» (1927).

После того, как Трайнин заявил Вертову, что тот попросту ревнует, «кинок» разразился еще более обидными словами: «Если Вы задумаете отрицать те исключительные, те баснословные условия, в которые Вы ставите этого моего всесторонне-разрекламированного подражателя, моего бесцеремонного вульгаризатора – Вы рискуете поставить себя в смешное положение. Вы должны понимать, что всестороннюю правду об источниках вдохновения режиссера Эйзенштейна рано или поздно узнает вся страна. Никакими ему отпускаемыми суммами этого не позолотить» [17, л. 23].

Конечно, ревность была огромной, и она не проходила и позднее. В 1931 году, во время крайне успешной поездки по Европе с фильмом «Симфония Донбасса», Вертов пишет Шуб: «Скажи, что я очень удручен тем, что советская пресса не публикует ни статей, ни даже хроники о том успехе, которого я здесь добился не для себя, а для Советской России. Почему публикуют, что Эйзенштейн сел, встал или съел тарелку супа, почему молчат?» [18, с. 13] (фото 5).



Фото 5. «Загнанные» рабочие из фильма «Стачка» (1925), реж. С. Эйзенштейн / “Cornered” workers from the film “Strike” (1925), dir. S. Eisenstein

«ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ» КАК ОТВЕТ ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

На протяжении 1920-х годов нескончаемые споры мотивировали и творчески подогрели Дзигу Вертова. Многие художественные решения режиссер принимал исходя из этих баталий, стремясь доказать свое первенство в киноискусстве или ответить на критику. «Человек с киноаппаратом», его главный шедевр, не был исключением. Есть основание полагать, что полный отказ от интертитров в фильме тоже был своего рода ответом своему главному оппоненту.

Как известно, летом 1928 г. Эйзенштейн, Пудовкин и Александров написали свою знаменитую «Заявку», в которой предостерегали о том, что пришествие звука в кино может уничтожить культуру монтажа. В архиве Вертова сохранился неопубликованный ответ на «Заявку»: «Никакого кризиса в подлинной кинематографии нет. Есть – паника работников суррогатной кинематографии (театральной) перед лицом все растущей пропасти между актерской кинематографией и неигровой. Естественный процесс разложения игрового кино на пути его окончательного слияния с театром пугает апостолов псевдокинематографии. Статья Эйзенштейна – это лебединая песнь крысы тонущего корабля. Тонет бутафорский корабль театро-кинематографии, да здравствует расцвет стопроцентной кинематографии! Да здравствует победный марш неигрового кино» [19].

Вертов хотел доказать, что подлинному монтажу звук ничем не угрожает. Он возвращается к концепции «Радио-Уха», которую сформулировал, хоть и очень смутно, еще в начале 1920-х. И «Человек с киноаппаратом» должен был стать своеобразным переходом от советского динамического монтажа к звуковому. Об этом «кинок» пишет редактору газеты «Правда» Александру Февральскому 8 ноября 1928 г., когда его фильм уже был окончен, Вертов просит опубликовать разъяснительное письмо, боясь, что его эксперимент «могут просто уничтожить». В тексте режиссер настаивает, что картина является движением к «Радио-Глазу», то есть к монтажу видимых-слышимых

и передаваемых по радио фактов. «Человек с киноаппаратом» – это опыт организации мыслей» [13, с. 146–147].

Хотя выводы Вертова довольно пространны, они приобретают смысл в контексте спора с Эйзенштейном. В то время как тот размышляет о звуко-зрительном контрапункте, документалист в «Человеке с киноаппаратом», полностью отказавшись от «литературы», демонстрирует своеобразный «поток сознания», в котором ассоциативно сталкиваются аудиовизуальные впечатления. Режиссер продолжит эту идею в «Симфонии Донбасса», где события фильма как бы разворачиваются в голове девушки, слушающей радио в наушниках.

Впрочем, Февральский в ответном письме просит Вертова писать проще, потому что читателю будут непонятны его размышления о «Радио-Глазе» [13, с. 518]. Тогда режиссер и приходит к главному слогану «Человека с киноаппаратом» – первая в СССР «фильма без слов».

БОК О БОК

Эйзенштейн же продолжал пристально следить за творчеством оппонента. Опыт Вертова был важен для него, он один из множества источников вдохновения. Эйзенштейн достаточно быстро перестал спорить с ним публично, отвечать на его оскорбления и обиды. О перемене личного отношения к «киноку» может свидетельствовать письмо Эйзенштейна французскому Леону Муссинаку (который тоже был дружен с Вертовым), написанное в конце 1928 г.: «У нас вышли два новых фильма, которые я еще не видел: «Арсенал» Довженко и новорожденный младенец Вертова⁴. Оба, кажется, очень хороши. Посмотрю их в ближайшие дни в ВУФКУ. Потом напишу вам» [20, с. 231]. В этих словах нет и следа от бывшего сарказма или жажды соперничества, лишь дружеский и творческий интерес.

Впрочем, в статье «За кадром» (1929) Эйзенштейн впроброс замечает, что «Человек с киноаппаратом» – «просто формальные бирюльки и немотивированное озорничанье камерой» [9, с. 295]. Однако замечает он это в контексте большого размышления о японской культуре, идеограмме и влиянии ее на монтаж. Таким образом, Вертов перестает быть для него соперником, фактически он для него – пройденный этап. И позднее в своих текстах режиссер обращается к фильмам «кинока» лишь в качестве иллюстрации. В то время как Вертов ощущал успех Эйзенштейна как личную трагедию и поражение всю жизнь. На протяжении 1920-х годов они всегда были вместе, бок о бок: Эйзенштейн однажды мог поставить «Шестую часть мира», а Вертову предлагали тему «Стачки», обоим государство заказало фильмы к юбилею революции, их звали на конгресс европейских авангардистов в Ла-Сарраз, предлагали снять в Швейцарии фильм об аборте. Таких переключек много, когда они были наравне, но в 1930-е гг., когда ситуация в стране и культуре кардинально изменилась, Эйзенштейн и Вертов оказались на разных полюсах, а их теоретические споры в период социализма перестали иметь смысл и надолго обесценились.

⁴ Имеется в виду «Человек с киноаппаратом».

1. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. – 696 с.
2. Булгакова О. Судьба броненосца. Биография Сергея Эйзенштейна. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. – 392 с.
3. Эйзенштейн С. Метод: В 2 т. Т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. – 688 с.
4. Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties / ed. Yuri Tsivian. – Italy: Le Giornate Del Cinema Muto, 2004. – 423 p.
5. Вертов Д. «Миру – глаза»: Дзига Вертов. Стихи / Сост. К. Л. Горячок. СПб.: Порядок слов, 2020. – 288 с.
6. Забродин В. «Шалости амура», или “The First I Slept With”. Портрет А. А. Касаткиной в документах и письмах // Киноведческие записки. 2008. №85. С. 96–121.
7. «Дзиганский табор». Шарж // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1401. Л. 1.
8. Тетрадь с дневниковыми записями, записями для памяти, адресов, и телефонов, выписками из книг // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 257. Л. 55.
9. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. – 568 с.
10. Газета «Кино». 1925. 24 марта. №1 (81).
11. Вертов Д. Из наследия: В 2 т. Т. 2. / Сост.: Д. Кружкова, С. Ишевская. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. – 648 с.
12. Дзига Вертов в воспоминаниях современников / Сост.: Е. Свилова, А. Виноградова. М.: Искусство, 1976. – 280 с.
13. Кино. 1925. 17 ноября. №35 (115).
14. Пудовкин В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1975. – 479 с.
15. «...Говорить лишь о том, о чем стоит говорить»: Стенограмма занятия С. М. Эйзенштейна со студентами 3 курса режиссерского факультета ВГИКа, 1941 // Киноведческие записки. 2007. №81. С. 68–85.
16. Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1976. – 296 с.
17. Материалы работы Д. Вертова над документальным фильмом «10 лет»: протокол, докладная записка и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 405. Л. 12–31.
18. Невероятный успех и невероятное сопротивление: Письма Дзиги Вертова Елизавете Свиловой о заграничных показах фильма «Энтузиазм: Симфония Донбасса» // Кинема. 2021. №1. С. 8–20.
19. Альбом с заметками Д. Вертова // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 272. Л. 606.
20. Муссиак Л. Избранное. М.: Искусство, 1981. – 278 с.

REFERENCES

1. Ejzenshtejn S. *Izbrannnye proizvedeniya: v 6 t. T. 1* [Selected Works]. In 6 vol. Moscow: Iskusstvo, 1964. 696 p.
2. Bulgakova O. *Sud'ba Bronenosca: Biografiya Sergeya Ejzenshtejna*. [The Fate of the Bronenosec. Biography of Sergei Eisenstein]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2017. 392 p.
3. Ejzenshtejn S. *Metod: v 2 t. T. 2*. [Method]. In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Ejzenshtejn-centr, 2002. 688 s.
4. Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties / ed. Yuri Tsivian. Italy: Le Giornate Del Cinema Muto, 2004. 423 p.
5. Dziga Vertov. “*Miru – glaza*”: *Stihi* / sost. K. L. Goryachok [Making the World See. Poems]. Comp. by K. L. Goryachok. Saint Petersburg: Poryadok slov, 2020. 288 s.
6. Zabrodin V. “*Shalosti Amura*”, ili “*The First I Slept With*”. *Portret A. A. Kasatkinoj v dokumentah i pis'mah* [“Cupid’s pranks”, or “The First I Slept With”]. Portrait of A. A. Kasatkina in documents and letters. *Kinovedcheskie zapiski*, 2008, no. 85, pp. 96–121.
7. “*Dziganskij tabor*”. *Sharzh* [Dziganky Camp. Caricature]. RGAII. F. 1923. Op. 2. Ed. hr. 1401. L. 1.
8. “*Tetrad' s dnevnikovymi zapisyami, zapisyami dlya pamyati, adresov, i telefonov, vypiskami iz knig*” [Notebook with diary entries, notes for memory, addresses and phone numbers, extracts from books]. RGAII. F. 2091. Op. 2. Ed. hr. 257. L. 55.
9. Ejzenshtejn S. *Izbrannnye proizvedeniya: v 6 t. T. 2* [Selected Works: in 6 vols. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 1964. 568 p.

10. Kino. 1925, 24 marta, no. 1 (81).
11. Dziga Vertov. *Iz naslediya: v 2 t. T. 2* / sost. D. Kruzhkova, S. Ishevskaya [Dziga Vertov. From his Heritage]. In 2 vols. Vol. 2. Comp. by D. Kruzhkova, S. Ishevskaya. Moscow: Ejzenshtejn-centr, 2008. 648 p.
12. *Dziga Vertov v vospominaniyah sovremennikov* / sost. E. Svilova, A. Vinogradova [Dziga Vertov in the memoirs of contemporaries]. Comp. by E. Svilova, A. Vinogradova. Moscow: Iskusstvo, 1976. 280 p.
13. Kino. 1925, 17 noyabrya, no. 35 (115).
14. Pudovkin V. *Sobranie sochinenij: v 3 t. T. 3* [Collected Works. In 3 vols. Vol. 2.] Moscow: Iskusstvo, 1975. 479 p.
15. "...Govorit' lish' o tom, o chem stoit govorit'". *Stenogramma zanyatiya S. M. Ejzenshtejna so studentami 3 kursa rezhisserskogo fakul'teta VGIKa, 1941* ["Speak only about what is worth talking about". Transcript of S. M. Eisenstein with 3rd year students of the directing department of VGIK, 1941]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2007, no. 81, pp. 68–85.
16. Shklovsky V. *Ejzenshtejn* [Eisenstein]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 296 s.
17. "Materialy raboty D. Vertova nad dokumental'nym fil'mom 10 let protokol, dokladnaya zapiska i dr." ["Materials of D. Vertov's work on a documentary film "10 years" protocol, memorandum, etc."]. *RGALI. F.* 2091. Op. 2. Ed. hr. 405. L. 12–31.
18. "Neveroyatnyj uspekhi i neveroyatnoe soprotivlenie": *Pis'ma Dzigi Vertova Elizavete Svilovoj o zagranichnyh pokazah fil'ma "Entuziazm: Simfoniya Donbassa"* ["Incredible success and incredible resistance": Letters from Dziga Vertov to Elizaveta Svilova about foreign screenings of the film "Enthusiasm: Symphony of Donbass"]. *Kinema*, 2021, no. 1, pp. 8–20.
19. *Al'bom s zamekami D. Vertova* [Album with notes by D. Vertov]. *RGALI. F.* 2091. Op. 2. Ed. hr. 272. L. 606.
20. Mussinak L. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo, 1981. 278 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горячок Кирилл Леонидович – кандидат философских наук, научный сотрудник Государственного института искусствознания.

E-mail: goryachok@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0002-7732

ABOUT THE AUTHOR

Kirill L. Goryachok – Cand. Sc. in Philosophy, Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies.

E-mail: goryachok@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0002-7732

Статья поступила в редакцию: 01.11.2022

Отредактирована: 12.11.2022

Принята к публикации: 14.11.2022

Received: 01.11.2022

Revised: 12.11.2022

Accepted: 14.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Горячок К. Л. Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн: к истории соперничества // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №4. С. 119–132.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-119-132

FOR CITATION

Goryachok K. L. Dziga Vertov and Sergei Eisenstein: on the history of rivalry. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4, pp. 119–132.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-119-132

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-133-150
УДК 792.8.221.18

А. Т. Кокаев
Северо-Осетинский государственный университет имени Коста Левановича Хетагурова,
Владикавказ, Россия
ORCID: 0000-0003-4771-5890

Балет «Хетаг» и формирование национальной традиции осетинского балетного искусства

АННОТАЦИЯ

Первый осетинский балет «Хетаг» Д. С. Хаханова, поставленный на профессиональной сцене в 1979 г. педагогом и солистом Большого театра А. Г. Закалинским, при тщательном аналитическом рассмотрении позволяет оценить характер синтетического подхода к соединению принципов национальной музыки и классической техники танца. Реконструируемая с опорой на интервью с участниками постановки в новых деталях судьба первой постановки «Хетага», шедшего на сцене всего два сезона – 1979/80 и 1980/81 гг., раскрывает тенденции развития осетинского балетного театра. В нем уделяется особое внимание роли и значению национального танца, определяющего региональную специфику хореографических и музыкальных компонентов.

Новые факты и уточненные детали истории позволяют более полно реконструировать историю первого профессионального осетинского балета «Хетаг» в контексте героико-романтических балетов на национальную тему, поставленных по мотивам фольклора Северо-Кавказского региона как отражение этапа развития национальной культуры. История балета «Хетаг» оказывается неразрывно связана с развитием балетной труппы музыкального театра в Северной Осетии.

Воспитание национальных кадров танцовщиков Северной Осетии, Кабардино-Балкарии и Дагестана в связи с этим оценивается в едином историко-культурном контексте. Это позволяет сделать вывод о том, что в кавказском регионе на сцене балетного театра национальное хореографическое искусство доминирует, потому что передает важнейшие черты национального менталитета и культурной идентичности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Осетинский балет, традиционная культура, танец, музыка, балет «Хетаг», героико-романтический балет.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-133-150
УДК 792.8.221.18

Alan T. Kokaev
North Ossetian State University named after Kosta Levanovich Khetagurov,
Vladikavkaz, Russia
ORCID: 0000-0003-4771-5890

“Khetag” ballet and the formation of the Ossetian tradition of ballet art

ABSTRACT

The first Ossetian ballet *Khetag* by D. S. Khakhanov was staged by the teacher and soloist of the Bolshoi Theatre, A. G. Zakalinsky in 1979. Careful analysis enabled the author to evaluate the nature of the synthetic approach that helped to combine the principles of national music and classical dance technique. The reconstruction of the first production of *Khetag* is based on interviews with participants of the first performance, which was present for only two seasons (1979/1980 and 1980/1981), and reveals the main characteristics of the Ossetian ballet theatre. This theater pays special attention to the role and significance of national dance, which determines the regional specificity of choreographic and musical components.

New facts and details have made it possible to reconstruct the history of the first professional Ossetian ballet *Khetag* in the context of heroic-romantic ballets with the national theme, which is based on the folklore of the North Caucasian region and reflects the national culture. The history of the *Khetag* ballet is closely linked to the history of the North Ossetia musical theatre's ballet troupe.

The education of national dancers in North Ossetia, Kabardino-Balkaria and Dagestan is placed in a joined historical and cultural context. This allows one to make the conclusion that in the Caucasian region, national choreographic art dominates the ballet theatre's stage because it manifests the most important features of national mentality and cultural identity.

KEYWORDS

Ossetian ballet, traditional culture, dance, music, “Khetag”, heroic ballet.

ОСЕТИНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР И БАЛЕТ НА СЕВЕРНОМ КAVКАЗЕ

Постановка первого осетинского балета на профессиональной сцене стала важным этапом становления и развития национального балетного театра в Северной Осетии. Музыкально-драматический театр в Орджоникидзе был открыт в 1958 г. по адресу: ул. Тхапсаева, 18 первым осетинским оперным режиссером Ю. Н. Лековым. Долгое время там шли музыкально-драматические спектакли и народные концерты, этот репертуар преобладал вплоть до конца 1970-х гг. Были в афише музыкально-драматического театра и балетные спектакли, например, такие, как «Эсмеральда» и «Коппелия» (1961–1962 гг.) с участием приглашенных артистов из Москвы. Кордебалет был собран из местных осетинских артистов и обучающихся на хореографическом отделении училища искусств, которое открылось в 1961 г. Среди них был и будущий руководитель ансамбля «Маленький джигит» Т. Д. Кокаев, создатель школы детского осетинского танца.

В конце 1970-х годов драматические артисты перешли в Драматический театр им. В. В. Тхапсаева, а музыкальный театр стал постепенно накапливать репертуар театра оперы и балета. С 2017 года Северо-Осетинский театр оперы и балета стал филиалом Мариинского театра.

Первый осетинский набор в ленинградское балетное училище состоялся в 1946 г. (класс В. П. Мей, позже – Е. В. Ширипиной). Среди выпускников этого курса – Н. Балаова, Т. Гиоев, Э. Гиоев, З. Закаева, Б. Ревазова, А. Кулаева, И. Кулов, К. Кульчиев, Г. Плиев, С. Токаев, М. Ногаев, Т. Хацаева [1]. Самой известной балериной первого осетинского набора Хореографического училища им. А. Я. Вагановой выпуска 1955 г. стала Светлана Адырхаева. После успешного выступления на Декаде осетинского искусства в 1960 г. в Москве С. Д. Адырхаева стала солисткой Большого театра. Именно ей принадлежит инициатива создания первого профессионального балета «Хетаг» (1979). Адырхаева отдала много сил становлению осетинского танца на профессиональной сцене. Так, в 1960 г. в рамках Декады осетинского искусства Адырхаева исполняла поставленный танцовщиком и хореографом Большого театра А. Г. Закалинским номер «Рапсодия» на музыку второй рапсодии И. Г. Габараева вместе с ансамблем песни и танца Северной Осетии и позже периодически танцевала «Рапсодию» в программах торжественных мероприятий.

В 1979 году из Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой выпустился второй целевой осетинский набор (мастер курса К. М. Сергеев). Предполагалось, что он станет основой балетной труппы Северо-Осетинского театра оперы и балета. Выпускники присоединились к репетициям балета, которые уже шли в залах музыкального училища и репетиционных залах Музыкального театра. В ожидании приезда Адырхаевой постановщик балета Закалинский репетировал хореографию главной женской партии с осетинской балериной С. Х. Коцловой. На премьере

партию Чабахан исполнила С. Д. Адырхаева. В сезоне 1980/81 г. на домашней сцене «Хетаг» в сопровождении оркестра прошел еще несколько десятков раз. По истечении двух сезонов балет сошел с афиши театра, со временем став легендой осетинского балетного искусства.

В конце 1970-х годов Северная Осетия еще не была готова к созданию полноценной балетной труппы, ее репертуарному и финансовому обеспечению («Даже балетных туфель не было», – говорит З. Хетагурова, исполнявшая партию Чабахан [2]). Постановщик балета «Хетаг» А. Г. Закалинский был вынужден уехать после премьеры 1979 г. в Москву, в Большой театр, где служил. Педагог-репетитор Ю. Н. Мячин вернулся в 1981 г. в Ленинград. Однако поставленный в пальцевой технике на насыщенную национальными элементами музыку Д. С. Хаханова классический балет «Хетаг» успел войти в историю осетинского хореографического искусства. «XX век – золотой век становления национальной осетинской композиторской школы. Без имени Дудара Соломоновича Хаханова это просто невозможно. Он строил профессиональную осетинскую музыку, и к сегодняшнему дню его наследие велико», – отмечал А. В. Макоев, председатель Союза композиторов РСО-Алания [3].

Народное творчество – богатая и многообразная самостоятельная область музыкальной культуры, развитие которой обусловлено законами формообразования, присущими музыкальному творчеству устной традиции (музыка, сохраняемая и передаваемая памятью без расчета на письменную фиксацию). Хаханов посвятил немало времени изучению осетинской фольклорной музыки.

ГЕРОИКО-РОМАНТИЧЕСКИЕ БАЛЕТЫ И ЭПОС: РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

Героико-романтические балеты на национальную тему, поставленные по мотивам фольклора северокавказского региона, появились ближе к 1960-м гг. В 1950–1980-е годы ставилось немало спектаклей на новые либретто и специально написанную музыку, с опорой на форму многоактного сюжетного балета, включающего в себя дивертисмент национальных танцев. В числе таких работ были и постановки по мотивам музыкального и танцевального фольклора северокавказского региона.

Премьера первой национальной оперы-балета Кабардино-Балкарии «Нарты» была приурочена к 400-летию присоединения Кабарды к России и состоялась в 1957 г. Произведение создано по мотивам музыкально-хореографической поэмы Т. К. Шейблера, композитора, педагога, дирижера, учителя Ю. Х. Темирканова.

Важную роль в зарождении классического танца в воспитании национальных кадров балетного театра Кабардино-Балкарии сыграл Александр Иванович Проценко. Проценко окончил Московское хореографическое училище (педагоги Е. И. Долинская, С. В. Чудинов, Н. И. Тарасов).

В 1960 году Министерство культуры КБАССР пригласило Проценко преподавать классический танец в Нальчикское культпросветучилище. Наиболее одаренные ученики были отобраны им в сельских и городских учебных заведениях. Чтобы укрепить рождение национальной балетной труппы, первых выпускников культпросветучилища оставили в Нальчике при Госфилармонии, так как здания для работы балетной труппы еще не было. Первыми выпускниками стали Р. Хакулова, Х. Амшокова, Б. Карданов, Х. Архестов, Р. Молова и др. [4]. Из этого курса сформировалась основа балетной труппы Музыкального театра Кабардино-Балкарии. 28 апреля 1964 г. на сцене Кабардино-Балкарского госдрамтеатра им. Али Шогенцукова [5] состоялась премьера первого национального балета «Лялюца» на музыку Л. Л. Когана. Эта дата считается днем рождения национального балета Кабардино-Балкарии. Балет повествует о любви молодой кабардинской девушки Лялюцы и педагога Азрета, счастью которых мешает богатый Хамидби, пытаясь за калым купить внимание Лялюцы. Спектакль прозвучал как «гимн в честь любви» [6, с. 8].

В январе 1968 г. был построен и открыт Музыкальный театр, и балетный коллектив обрел свое здание. Большая заслуга в создании Музыкального театра принадлежит министру культуры республики К. К. Эфендиеву [7]. Первой постановкой на сцене театра стал балет «Аминат» Л. Л. Когана (1966) на либретто и в постановке А. И. Проценко.

Автором первых кабардино-балкарских балетов стал композитор Лев Лейзерович Коган, ученик А. И. Хачатуряна по классу композиции, создавший ряд опер на национальные сюжеты: «Лялюца» (1964), «Аминат» (1966), «Горская легенда» (1967). Кроме Л. Л. Когана музыкально-театральный жанр в Кабардино-Балкарии развивал композитор В. Л. Молов. Еще студентом Саратовской консерватории Молов написал оперу «Даханаго» на сюжет из нартского эпоса о воинственной Даханаго, она стала дипломной работой молодого композитора. Позже тематика нартского эпоса получила развитие в балете «Легенда гор» В. Л. Молова на либретто А. Т. Шортанова.

Первым национальным балетом Дагестана стала «Горянка» на музыку М. М. Кажлаева в постановке балетмейстера О. М. Виноградова на сцене Кировского театра в Ленинграде (ныне – Мариинский театр в Санкт-Петербурге) в 1968 г. Ведущие деятели культуры Дагестана второй половины XX в. композитор М. М. Кажлаев и поэт Р. Г. Гамзатов, по мотивам поэмы которого Виноградов написал либретто, приложили большие усилия для постановки этого балета. Через год после премьеры в Ленинграде балет показали в Махачкале в 1969 г. в рамках Декады культуры Ленинграда.

Характерный танец в России стал дисциплиной, способствующей гармоничному развитию танцовщиков и подготавливающей их к исполнению спектаклей классического танца. Использовать его в балете – дань традиции. Поэтому особенно интересны интерпретации народных танцев хореографов других школ, иначе воспринимающих народную культуру, создающих национальные образы в другом контексте, руководствуясь своим видением народных корней и их функций в хореографии.

Проценко для Кабардино-Балкарии, Закалинский для Северной Осетии, Виноградов для Дагестана стали наставниками школы русского классического балета, вовлеченными в процесс синтеза национальной и классической хореографии. Каждый из них создал свои интерпретации, бережно и увлеченно интегрировав национальное искусство северокавказского региона в полотно мирового балетного наследия.

Очевидно, становление национального балета в республиках Северного Кавказа происходило схожим образом. Однако в Северной Осетии не появилось своевременной политической воли для создания балетной труппы из двух осетинских курсов 1946 и 1979 гг. выпуска, отправленных на обучение в Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой. Не поощрялось в должной степени написание балетной музыки. Балет Д. С. Хаханова «Ацамаз и Агунда» (1961) был исполнен только однажды в 1962 г. студентами хореографического отделения Орджоникидзеvского училища искусств в качестве экзамена. Осетинские композиторы чаще создают вокально-оркестровые, камерно-инструментальные, хоровые, фортепианные произведения. И «Хетаг» стал для осетинского балетного театра важной воплощенной вершиной, легендарной вехой в развитии будущего национального балетного театра.

Характерно, что во всех описанных автором сюжетах балетмейстеры-постановщики приглашены со стороны. В каждом случае есть национальный композитор, есть национальные исполнители-профессионалы, но нет профессионального национального балетмейстера, который бы создал национальный балет. В кавказском регионе национальное хореографическое искусство доминирует, так как проявляет и подчеркивает национальный менталитет, гендерную и культурную идентичность. Национальное вокальное искусство достигает новых академических высот в национальных операх. Так, во Владикавказском филиале Мариинского театра идет опера «Коста» [8], содержащая сцены народно-характерного осетинского танца в хореографии Т. Сикоева [9].

«ХЕТАГ» ДУДАРА ХАХАНОВА. СЮЖЕТ И МУЗЫКА

Хетаг – имя легендарного предка многочисленного союза фамилий в Центральной Осетии. С фольклорным героем Хетагом связано особенное место в Осетии. На правом берегу реки Ардон в открытом поле находится реликтовая роща разных пород деревьев, известная всем как Роща Хетага (Хатаеджы къох). Поэт и общественный деятель К. Л. Хетагуров (1859–1906), будучи одним из потомков Хетага, обращался к образу Хетага в своих произведениях.

По материалам осетинского фольклора, Хетаг был сыном Инала, жившего за рекой Кубань. Он принял христианство. «В фольклоре сохраняются отголоски социальных отношений и верований» [10, с. 71]. Узнав о том, что братья-мусульмане Асланбек и Ислам хотят ему отомстить за это, Хетаг вскочил на коня и ускакал. Во время начавшейся погони он услышал голос из леса: «Хетаг, в лес!» Но успел лишь крикнуть в ответ: «Хетаг

не в силах добраться до леса, пусть лес идет к Хетагу!» В тот же момент от леса над Бирагзангом отделился массив деревьев и скрыл его местонахождение. В лесу Хетаг прожил год, прежде чем вернулся к землякам. Спустя несколько лет женился, и отец невесты выделил Хетагу земли там, где сейчас находится село Нар, откуда взяли свое начало многие современные осетинские фамилии. Буквально вся Нарская котловина была заселена многочисленными представителями кровнородственной группы фамилий, считающих себя прямыми потомками Хетага.

Ученые возводят появление имени и образа Хетага к XVI в. По мнению Б. А. Калоева, в преданиях о Хетаге нашли отражение «события XVI века, периода оттеснения алан-осетин с равнины в горы Центрального Кавказа» [11, с. 211]. В одном из вариантов «Поэмы о Хетаге» («Хетаеджы кадае»), написанной по мотивам устного народного творчества, К. Л. Хетагуров также относил период жизни Хетага к тому же периоду [12, с. 325].

Подобного рода предания имеются в фольклоре многих народов. Предания о Хетаге указывают, что по своему характеру они примыкают к типичным этногенетическим повествованиям, в которых основной концепт возводится к «...попытке объяснить происхождение того или иного героя и этноса» [13, с. 346].

В 1979 году был создан первый национальный осетинский балет «Хетаг». Его премьера состоялась на сцене Музыкального театра Орджоникидзе. Для того чтобы музыка к балету была написана, понадобилось почти два десятилетия.

В 1960 году в Москве состоялась Декада литературы и искусства Северной Осетии. Поэма К. Хетагурова вдохновила известного композитора Дудара Соломоновича Хаханова на сочинение балета. Небольшой фрагмент будущего произведения – адажио Чабахан и Хетага – был включен в программу концерта. Там же состоялась еще одна премьера, «Осетинский вальс». «Осетинский вальс» и адажио из «Хетага» шли в постановке главного балетмейстера Декады С. Г. Кореня. Умение в малом фрагменте передать существо национального характера оттенялось исполненными Адырхаевой отрывками из балетов классического наследия.

Спектакль «Хетаг» был поставлен почти через два десятилетия Алексеем Закалинским, солистом балета Большого театра, молодым балетмейстером. Однако впервые Закалинский обратился к творчеству Хаханова раньше. В 1974 году для торжественного концерта в честь 200-летия присоединения Северной Осетии к России и 50-летия со дня образования Северо-Осетинской Автономной Советской Социалистической Республики Закалинский ставит па-де-де на музыку «Концерта для скрипки с оркестром» Д. Хаханова. Мажорное и одновременно лиричное па-де-де было исполнено С. Адырхаевой и А. Богатырёвым. Современность, присущая интонационному складу скрипичного концерта Хаханова, приметы современной балетной пластики, найденные балетмейстером Закалинским, окрашивались оттенками национального танца.

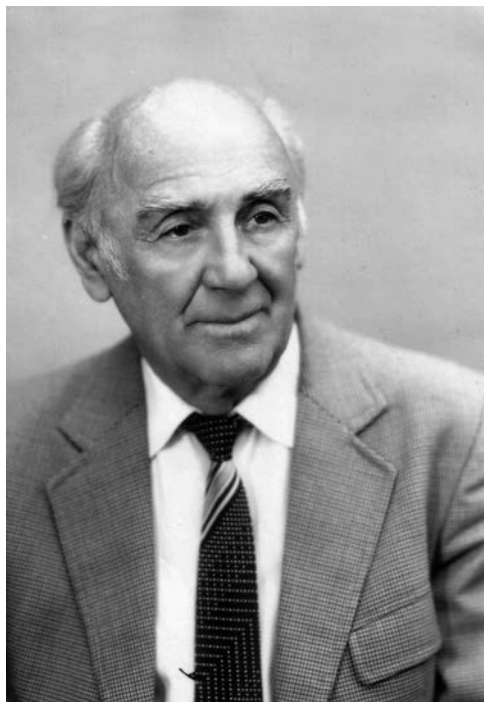


Фото 1. Д. С. Хаханов. Из архива семьи Хаханова / D. S. Khakhanov. From the Khakhanov family archive

скрипки профессора О. Ледника и до 1947 г. работал заведующим музыкальной частью Юго-Осетинского драматического театра, в котором был небольшой оркестр. Хаханов писал для него сочинения малых форм, создавал музыкальное оформление спектаклей. В 1947 году вернулся в тбилисскую консерваторию, чтобы учиться по классу композиции у И. И. Туския: «Педагогический метод Ионы Ираклиевича Туския базировался на лучших образцах музыкальной классики, на воспитании у своих учеников национального музыкального мышления» [14, с. 10].

Закончив обучение в консерватории, Д. Хаханов приехал в Орджоникидзе и возглавил Северо-Осетинский ансамбль песни и танца. Писал песни для коллектива, обрабатывал народные мелодии, изучал осетинское хореографическое искусство. После работал в Северо-Осетинском ансамбле песни и танца в Орджоникидзе до 1954 г. Любовь к осетинским народным танцам, склонность к театрализованному решению многих, даже чисто инструментальных жанров, обусловили обращение Хаханова к жанру балета.

В 1961 году появляется его первый балет «Ацамаз и Агунда» по мотивам нартских сказаний об Ацамазе. Балет решен в жанрово-бытовом ключе с обильным использованием сольных, ансамблевых, массовых осетинских народных танцев. Премьера состоялась летом 1965 г. силами выпускников хореографического отделения Орджоникидзевского училища искусств.

Дудар Соломонович Хаханов – основоположник национальной осетинской профессиональной музыки (фото 1). Автор монографии о Хаханове А. Ф. Сухарников писал, что таланту Хаханова присущи «мелодическая яркость, владение ресурсами симфонического оркестра, естественное и логичное построение масштабных композиций, сплав осетинского национального начала с творчески претворяемыми влияниями классического и современного европейского искусства» [14, с. 7]. Для нас важно, что Д. Хаханов первым ввел в осетинскую музыку жанр балета. Им написаны шесть симфоний, две оперы, два инструментальных концерта, шесть оперетт, оратории, кантаты, увертюры, музыка к спектаклям и кинофильмам, камерные сочинения, романсы, хоры, песни.

В 1942 году Хаханов окончил тбилисскую консерваторию по классу

«Ацамаз и Агунда» – проба пера композитора в балетном жанре, во многом выстроенная по принципу дивертисментных сцен. Возникновение этого балета стало значительным этапом в развитии осетинской профессиональной музыки в целом. В республике в то время не было возможностей для сценического воплощения сочинения, все годы до постановки на сцене отдельные номера из балета «Хетаг» появлялись в концертном исполнении. Уже на первом исполнении фрагментов «Хетага» в Орджоникидзе в 1965 г. стало очевидно, что они «дают представление об оригинальности почерка композитора, о его природном ощущении танцевальной стихии» [14, с. 23].

В жанрово-бытовых сценах балета проявилось историческое разнообразие осетинской танцевальной музыки, при этом Хаханов создал собственные мелодии в народном стиле. Так, например, круговой танец второго действия воспринимается как подлинный осетинский народный танцевальный наигрыш с приемом ритмо-интонационного варьирования, где в процессе развития тема обрастает мелодическими фигурациями, подголосками. Характерные для народных танцев неудержимая энергия, буйный темперамент, юмор, сарказм проявляются в джигитовке первого акта, в танце женихов второго акта. Фольклорное начало выражено в приемах развития тематизма: применяется вариационный метод как характерный для осетинской народной музыки.

Либретто «Хетага» создала ученый-филолог Аза Хадарцева, сотрудник Северо-Осетинского государственного университета. Вместе с ученым В. И. Абаевым она много ездила в научные экспедиции по Северному Кавказу, исследовала археологические памятники и языковые особенности региона. Хадарцева взяла за основу две поэмы – «Хетаг» на осетинском языке и «Плачущую скалу», написанную К. Хетагуровым на русском. Закалинский определил жанр спектакля как балет-легенда, открыв простор для романтических обобщений, танцевальных метафор, для создания эпически сильных характеров. Музыка Хаханова щедро насыщена преобразованными фольклорными элементами.

В постановочную группу также вошли московский сценограф В. Клементьев и дирижер народный артист Северо-Осетинской АССР, лауреат Премии имени Коста Хетагурова П. А. Ядых. «Очень хотелось, чтобы дирижировал Валерий Гергиев, но его в Осетии не было в это время» [15], – вспоминает период постановки С. Д. Адырхаева. В выпуске спектакля участвовал репетитор Ю. Бараков. Также в спектакле были заняты воспитанники и выпускники хореографического отделения училища искусств Северной Осетии. Премьера состоялась 19 октября 1979 г. «В середине XX века шел процесс самоопределения: во вновь организованных труппах – поиски своего пути, в существовавших ранее – возрождения и обновления эстетики», – пишет О. Н. Макарова [16, с. 14].

Чабахан, дочь князя Солтана, и Хетаг, сын князя Инала, любят друг друга. Но Хетаг – сын князя от жены-рабыни, и поэтому род Чабахан против этого брака. В доме Солтана праздник, приезжают гости, женихи. Каждый из них мечтает взять Чабахан в жены. В разгар веселья на аул нападает отряд

татаро-монголов. Привыкшие к победному шествию татаро-монголы обескуражены сопротивлением алан и хотят решить, кто сильнее, в сражении. В бою побеждает Хетаг.

Первый акт распадается на четыре больших раздела. После краткого экспозиционного показа характеристик героев следуют адажио Хетага и Чабахан, драматический монолог Хетага, выход Аслана и женихов, вариации Чабахан. Композитор вводит трехчастную музыкальную сюиту, искрометную зажигающую джигитовку сменяет торжественный танец мужчин с кубками, а потом исполняется танец девушек. Атмосферой яркого веселья, задора композитор готовит контраст сильной драматической трехчастной сцене – сборам на войну, прощанию Хетага и Чабахан, первому столкновению Аслана и Хетага.

Любовь Хетага и Чабахан проведена сквозь музыку и хореографию лейтмотивом спектакля. Музыковед Т. Э. Батагова отмечает, что «портреты главных героев (“Монолог Хетага”, “Вариации Чабахан”, “Адажио Хетага и Чабахан”) наделяются индивидуализированным музыкальным тематизмом, психологической и музыкальной наполненностью, а в сольных и дуэтных номерах подчеркнута цельность характеров героев, передается динамика развития образов» [17, с. 275]. Спектакль начинается с появления девушек, чьи длинные прозрачные туники стали органичной трансформацией осетинского женского костюма для классического танца. Группы девушек полукругом появлялись в ритмизованном беге. Главные герои тоже словно летели, крыленные стремлением друг к другу, Светлана Адырхаева – Чабахан и Ахсар Найфонов – Хетаг. Кордебалет полифонически вторил теме, экспонированной в адажио, подхватывал и варьировал пластические мотивы дуэта.

Кордебалет на протяжении спектакля проходил ряд перевоплощений. Девушки становились то плакальщицами, то подругами Чабахан. В последней сцене балета они олицетворяли очеловеченные стихии воды, воздуха, света, полные сочувствия и благоволения к Хетагу и Чабахан. Героев спасала сама природа, окружив их «реликтовой кущей Хетага».

Обряд помолвки балетмейстер показал в спектакле без этнографического правдоподобия, при этом создав художественный образ традиционного осетинского праздника. Постановщик стремился создать «такой пластический рисунок, который бы органично соединил элементы национального танца с классической хореографией» [18], умело и деликатно вводил элементы танцевального фольклора в танцы кордебалета, в партии Хетага и Аслана, брата Чабахан (М. Адырхаев).

Торжественное шествие четверки женихов трансформировалось в степенный ритуальный танец с турьими рогами – праздничными бокалами. Танец-пиршество перерастал в дивертисмент. Пальцевые вариации девушек строились на преобразованном материале народного танца, в Осетии всегда наделенного аристократическим благородством и строгостью. Заложённые в танцевальном фольклоре Осетии чувство меры, изысканность смыкались с утонченностью классического танца. Таким соединением определялся и сценический почерк Адырхаевой – Чабахан.

Жанровые, бытовые сцены особенно связаны с фольклором. Здесь представлено многообразие осетинской музыки. Хаханов почти не утрирует народные напевы. Исключение составляет мелодия алагирской хонги. Композитор создает собственные мелодии в народном стиле, круговой танец из второго действия воспринимается как народный осетинский танцевальный наигрыш с типичным для этого вида фольклора ритмико-интонационным варьированием, где в процессе развития тема обрастает многочисленными мелодическими конфигурациями, отголосками, основанными на ее мелодических элементах. К лучшим страницам балета принадлежат два любовных адажио Хетага и Чабахан, расположенных в центре каждого акта. Композитор подчеркивает особую роль этих сцен, считает их переломными моментами в драматургии.

«Музыкальная драматургия балета едина с его сценарием. В эмоциональном плане музыка рисует действие гораздо подробнее сценария. Конкретнее, чем в сценарии, определяется музыкой длительность тех или иных эпизодов действия, их границы и смены, темпоритм действия» [19, с. 44], – утверждает В. Ванслов. Композитор Д. Хаханов сумел добиться сочности колорита при отсутствии загруженности, ясности полифонической музыкальной ткани. Суровая, властная ритмика сцен «Бой» и «Погоня» рождала звукообразы четкой архитектоники и хранит в музыкальной ткани нравственное превосходство осетинского этноса. В лирических сценах Хетага и Чабахан мы слышим плавное музыкальное дыхание и естественность рисунка, напевность, песенную текучесть, рожденные сильным, но глубоко дисциплинированным чувством. Оживление достигается орнаментальной вариантностью, многообразным, но эпически устойчивым видоизменением материала, чередованием спокойного движения, ускорений и замедлений.

Адырхаева показывала повиновение церемониалу праздника, однако за ее танцами, сольными и ансамблевыми, обозначался второй план ее мыслей о Хетаге.

Едва появившись на торжестве, он начинал мужественную героическую вариацию, основанную на сильной прыжковой технике, на крупных движениях, приведенных в контраст с мелкими па вариации Чабахан. Вариация Хетага представляла его единственным человеком, достойным руки и сердца героини. Руслан Бутаев, исполнитель партии Хетага, вспоминает свою работу над спектаклем в 1980–1981 гг.: «Это было необыкновенно интересно – воплотить образ Хетага на сцене. В работе я исходил из музыкального материала, в самой музыке чувствовался героический персонаж осетинского эпоса, и она легко ложилась на классическую технику» [20].

Прибытие гонцов и принесенные ими вести о нападении татаро-монгольского войска призывали забыть междоусобные распри и выйти всем вместе в поход. В музыке и пластике сурово, патетически звучала тема любви к Отечеству, объединения против захватчиков. Постановщик и исполнители достигли соединения двух тем – любви героев и патриотического долга перед Отчиной.



Рис. 1. Балет «Хетаг» Д. С. Хаханова. Постановка А. Г. Закалинского. Партия Чабахан – С. Д. Адырхаева. Художник В. Косоруков / “Khetag” ballet by D. S. Khakhanov. Staging by A. G. Zakalinsky. Main roles: Chabakhan – S. D. Adyrkhaeva. Artist V. Kosorukov

Воины шествуют по сцене. Часть отряда уходит, оставив Аслана. Но герои никого не видят и ничего не замечают. Они погружены в горестное прощание друг с другом. Увидевший их прощание Аслан исполнен возмущения и жажды мести. С выхваченным из ножен кинжалом он устремлялся к Хетагу. Но в то же мгновение звучит боевой сигнал. На таких внезапных обрывах действия строился спектакль, что сообщало событиям драматургическую напряженность.

Музыковед С. В. Катанова отмечала: «В сюжетном балетном спектакле изменилась драматургическая роль сюиты. Она утратила свою развлекательную, дивертисментную функцию. Сюита теперь является важным средством характеристики места и времени действия, средством обрисовки душевного состояния героя; сюита стала средством воплощения характера «коллективного» героя – народа, наполнилась действенным содержанием» [21, с. 45].

Во втором акте – прямое столкновение и сопоставление резко контрастных эпизодов: траурное шествие, оплакивающее Аслана, сменяется картиной народного веселья по случаю победы над татаро-монголами. За сценой праздника идет сцена траурного шествия, которая обрамляет этот большой эпизод.

Чабахан возникла на сцене снова преобразенной. Волосы распущены, руки скорбно трепещут. Она начинала танец как средневековая плакальщица. «За монологом Чабахан, ее плачем о любимом и плачем о Родине, подвергнутой опасности вражеского вторжения, вдруг слышались отзвуки Великой Отечественной войны», – писала Е. Л. Луцкая [22, с. 75]. Словно лились слезы тысяч женщин Осетии, что провожали своих близких на фронт, скорбели об их гибели, упрямо ждали тех, кто пропал без вести.

Хетаг в засаде, устроенной для него женихами и зачинщиком засады Асланом, убивал Аслана в честном бою. Чабахан счастлива, видя Хетага живым, но счастье ее отравлено известием о гибели брата.

В новом дуэте чем больше Чабахан стремилась к Хетагу, тем больше он от нее отдалялся. Она поражена неожиданной переменой. Хетаг полунамеками

пытался раскрыть свою трагическую тайну. Чабахан давала ему пластический ответ: она готова разделить участь возлюбленного (рис. 1).

Печали влюбленных противопоставлено общее веселье. Участники веселого хоровода подшучивали над Чабахан, начинался танец в масках. Закалинский вводил ансамбль ряженных не просто как дань национальному фольклору – танец масок важен драматургически. За масками скрыты женщины Чабахан, заговорщики и участники засады на Хетага. Перестав потешать толпу, они сбрасывали маски, обличали Хетага и принародно обвиняли его в гибели Аслана.

Ряды кордебалета смыкались. Земляки гнались за Хетагом и Чабахан. Внезапно влюбленные взмывали вверх над толпой. Люди не поняли происходящего, но склонились перед чудом спасения. З. Хетагурова вспоминает работу в спектакле: «Реликтовая куща возникла на сцене чисто музыкально, а мы актерским мастерством показывали, что прячемся в рощу» [23]. Апофеоз вырастания живой рощи вокруг героев становился высшей точкой всего спектакля. Так в гармонии с силами природы, в преданности самопожертвования, готовности бороться за свое счастье завершали балет С. Адырхаева и А. Найфонов, а позже З. Хетагурова и Р. Бутаев.

«Балет «Хетаг» оказался созвучным художническим поискам этнической идентичности» [24, с. 2], – писала музыковед Т. Батагова. Она же отмечала многоплановость драматургии: лежащие в основе действия традиционные балетные формы и структуры, такие как дуэт, вариации (Хетага, Чабахан), чередовались с психологическими зарисовками-портретами («Монолог Хетага»), характерным «Танцем масок» и действенными сценами («Поединок Хетага с врагом»). Подлинной симфонизации достигли композитор и балетмейстер в масштабных драматических эпизодах («Бой», «Погоня»). Особую роль в драматургическом развитии играли зрелищные народно-массовые сцены, решенные как действенные сюиты народных танцев («Праздник в доме князя Солтана», «Апофеоз-финал»). По словам Е. Л. Луцкой, балетмейстер А. Закалинский «владеет сложным типом многоактного спектакля с широко развернутым сюжетом, контрастными танцевальными характеристиками, полифоническим развитием и взаимодействием различных пластических лейтмотивов» [25, с. 72].

НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТ СЕВЕРНОЙ ОСЕТИИ: КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ

Премьера доказала, что национальный балет, питаемый родным искусством, нужен Северной Осетии. Однако занятость в Большом театре, обилие спектаклей в Москве и на гастролях помешали Светлане Адырхаевой закрепить за собой лидерскую роль. «Хетаг» шел только в Орджоникидзе, однако стал важным свидетельством прочной связи Адырхаевой с художественной жизнью родного края и вехой советского балетного театра. «Я давно мечтала о роли девушки-горянки. И вот в балете «Хетаг» я станцевала такую партию,

словно бы самое себя. Музыка Дудара Хаханова удивительно мелодична, ритмична, зажигательна, эмоциональна, удобна для танца» [14, с. 30–31], – вспоминала С. Адырхаева.

Приемы включения национального танца в хореографический текст балетного спектакля описывает Э. И. Шумилова: «Если представить себе в виде лестницы путь освоения национального в балетном театре, на первой ступени будет прямая цитация народного танца со всеми атрибутами этнографии; чуть выше появится танец, вобравший в себя основы народного, но аранжированного, обработанного. Здесь могут возникнуть элементы театрализации, усложненная композиция, лексика обогащенная, но хранящая стиль первоисточника. Это промежуточная ступень на пути к синтезу академического и национального танца. На самом вершине воображаемой лестницы – хореография, которая содержит минимум внешних примет национального, но стремится передать его внутренние качества» [25, с. 63]. Опираясь на типологию Шумиловой, с уверенностью утверждаем, что балет «Хетаг» создает подлинный синтез национального и классического, предъявляя минимум внешних примет национального и глубоко передавая внутренние качества осетинского этноса.

Заслуженный деятель культуры Южной Осетии З. Н. Газаева считает, что возникновение балета «Хетаг» было значительным этапом не только в творчестве композитора Д. Хаханова, но и в осетинской профессиональной музыке в целом: «Музыка к балету была завершена в 1963 году. Первое знакомство публики с музыкой балета состоялось в 1965 году во время выездного пленума Союза композиторов СССР в Орджоникидзе на сцене музыкально-драматического театра. На пленуме прозвучало несколько отрывков из этого балета. Прослушанные фрагменты давали представление об оригинальности почерка композитора, о его природном ощущении танцевальной стихии. Звучание отдельных танцевальных сцен, таких как танец монгольских воинов, второе адажио Хетага и Чабахан, “Апофеоз-финал” – они были настолько конкретны по звучанию, что вызывали в памяти живые, объемные представления о героях» [26]. Газаева сравнивает почерк Хаханова с манерой А. И. Хачатуряна: «Хаханова и Хачатуряна роднит горячий темперамент, полнозвучие, живописность, общий принцип широкого, размашистого декоративного письма» [26].

Осетинские композиторы продолжают писать музыку к балетам, которая пока чаще звучит в концертном исполнении. Х. С. Плиев (1923–1995) – автор музыки к балету «Лесная девушка» (1962, был исполнен студентами Владикавказского училища искусств на выпускном экзамене), Ж. В. Плиева (род. 1948) – автор музыки к балетам «Фатима», «Аланы», «Страсти по Эдему» (1993), музыкально-обрядовому действу «Арвайдан» / «Небесное зеркало» (1999, Государственная премия 2002 г.). Л. Х. Канукова (род. 1951) – автор музыки к балету «Перед судом» по одноименной поэме К. Хетагурова на либретто О. Егорова и Ю. Мячина. Композитор, преподаватель Владикавказского колледжа искусств имени Валерия Гергиева, пианист В. Г. Хачатурян (1953–2003) написал в 1990 г. балет «Дочь нартов» на либретто О. Цогоева и Л. Гуржибекова. Впервые музыка из балета «Дочь нартов» была исполнена оркестром

Мариинского театра под управлением В. А. Гергиева в 1996 г. на фестивале «Мир Кавказу». Второй раз также в концертном исполнении она прозвучала в 1998 г. в Северо-Осетинской филармонии в исполнении симфонического оркестра под управлением П. А. Ядыха, который дирижировал на премьере «Хетага» в 1979 г. А. В. Макоев (род. 1957) – автор музыки к балетам «Парад планет» (1987), «Волшебная свирель Ацамаза» (2017, либретто, постановка Л. Дзугутовой и И. Газюмовой). Постановка «Волшебной свирели Ацамаза» была осуществлена силами студентов Республиканского лицея искусств и студентов Владикавказского колледжа искусств имени Валерия Гергиева.

Современные балетные лидеры северокавказского региона готовы к новым свершениям, несмотря на то что на Кавказе, как уже отмечалось автором, традиционно сильны позиции национального танца, более ярко отражающие социально-гендерные традиции.

Муса Оздоев, главный балетмейстер Дагестанского театра оперы и балета видит свою стратегию в синтезе классического, современного и национального танца, в слиянии разных культур и хореографических пластов, что логично для Дагестана, где проживают несколько десятков национальностей: «Моя цель – создание нового стиля кавказского национального балета, который будет отличаться от традиционного не только хореографией, техникой исполнения, но и костюмами» [27]. Рамед Пачев, главный балетмейстер Музыкального театра Кабардино-Балкарии вспоминает взлетные для кабардинского балета времена: «В начале 1960-х годов, когда у нас в республике формировалась балетная школа, в Нальчике действовал специализированный дневной интернат для детей, которые занимались классическими танцами. Не так давно у нас открыли академию детского творчества “Солнечный город”, самую большую в России. Но там, к сожалению, не нашлось места для балетного искусства. Балет в Нальчике – востребованный вид искусства. Есть потребность у зрителей, есть желающие посвятить этому делу жизнь» [28]. Лариса Гергиева в интервью о работе владикавказского филиала Мариинского театра говорит о национальной опере «Коста» и вкладе хореографа Тимура Сикоева в успех постановки: «Опера “Коста” пронизана фольклорными мотивами: здесь и мужское многоголосое пение, и традиционные обряды – например, оплакивание погибших, и виртуозные национальные танцы в исполнении балетной труппы. Тимуру Сикоеву, нашему хореографу, было непросто попасть в темп, в ритм: все-таки у оперы он совсем иной, но Тимур блестяще с этим справился, использовав в хореографических вставках элементы старинного осетинского танца» [29].

Представители осетинского танцевального искусства неразрывно связаны с историей мирового балета. Первая балерина-осетинка Аврора (Алокка) Газданова, сестра писателя Г. Газданова, партнерша танцовщика и балетмейстера А. Горского, выступавшая под псевдонимом Аврора Троянова [30]. Премьер балета и педагог-репетитор МАМТ Вадим Тедеев. Солистка и педагог-репетитор Большого театра Светлана Адырхаева. Солист балета Ленинградского академического театра оперы и балета

имени С. М. Кирова – Мариинского театра, художественный руководитель балетной труппы Мариинского театра, руководитель балета миланского театра «Ла Скала», художественный руководитель балета Большого театра (с 2015 г.) Махарбек Вазиев. Танцовщик Мариинского театра Давид Залеев, лауреат многочисленных конкурсов [31]. У национального осетинского балетного театра большое будущее, подкрепленное профессиональными кадрами, институциями и созданным к настоящему моменту музыкальным материалом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Академия русского балета имени А. Я. Вагановой. Выпускники // Академия русского балета имени А. Я. Вагановой. URL: <https://vaganovaacademy.ru/academy/history/vipuskniki.html>.
2. Хетагурова З. В. Аудиоинтервью // Личный архив А. Т. Кокаева. 2022. Январь.
3. Дудар Хаханов. Музыка как судьба. К 100-летию со дня рождения композитора: [Документальный фильм] // ГТРК «Алания» (Владикавказ): YouTube-канал. URL: <https://youtu.be/82Plbfk7aQo>.
4. Атабиев И. Культура Кабардино-Балкарии: 100 лет творческих поисков и достижений. Нальчик: Эльбрус, 2021. – 383 с.
5. Проценко Александр Иванович // Государственная национальная библиотека Кабардино-Балкарской Республики. URL: https://гнбкбр.рф/wp-content/uploads/proects/culture/ethnos/ukrainians/protsenko_a.i..html.
6. Балет Кабардино-Балкарии / Сост. Г. В. Белокопытова. Нальчик: Изд-во Госкомиздата КБАССР, 1989. – 42 с.
7. Кешева З. М. К вопросу об истории становления профессиональной хореографической культуры кабардинцев // Терапевтический архив. 2007. №2 (79). С. 132–141. URL: <http://intercircass.org/?p=359>.
8. Коста // Мариинский театр. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2018/7/11/1_1900/.
9. Коста // YouTube. Мариинский театр. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8AT_lLP8zN4.
10. Лавров Л. М. Карачай и Балкария до 30-х годов XIX в. // Кавказский этнографический сборник. [Сб. 4] / Отв. ред. М. О. Косвен. М.: Изд-во АН СССР, 1969. С. 55–119.
11. Калоев Б. А. Происхождение некоторых осетинских фамилий по народным преданиям // Полевые исследования Института этнографии. 1979. М.: [Б. и.], 1983. С. 207–214.
12. Хетагуров К. Л. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959–1961. Т. 1. Осетинская лира. 1959. – 455 с.
13. Урзиати В. С. Избранные труды: этнология, культурология, семиотика. Владикавказ: Проект-Пресс, 2007. Кн. 1. – 551 с.
14. Сухарников А. Ф. Дудар Хаханов. Орджоникидзе: Ир, 1983. – 63 с.
15. Адырхаева С. Д. Аудиоинтервью // Личный архив А. Т. Кокаева. 2021. Декабрь.
16. Макарова О. Н. Национальный танец в современном балете. СПб.: Балтийские сезоны, 2012. – 175 с.
17. Батагова Т. Э. Музыкальное искусство Осетии XX–XXI веков: 50 композиторских портретов. Владикавказ: Ир, 2020. – 320 с.
18. Закалинский А., Нашхунова С. Самые волнующие аплодисменты // Социалистическая Осетия. 1979. 21 октября.
19. Ванслов В. В. Статьи о балете: Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. – 191 с.
20. Бутаев Р. Аудиоинтервью // Личный архив А. Т. Кокаева. 2022. Январь.
21. Катанова С. В. Музыка в балете. Л.: Музгиз, 1961. – 51 с.
22. Луцкая Е. Л. Балерина Светлана Адырхаева. Орджоникидзе: Ир, 1986. – 167 с.
23. Хетагурова З. Аудиоинтервью // Личный архив А. Т. Кокаева. 2021. Ноябрь.
24. Батагова Т. Э. Первый осетинский балет «Хетаг» и развитие национального балетного театра // Балет. 2010. №3 (162). С. 22–23.
25. Шумилова Э. И. Национальное в советском балете // Музыка и хореография современного балета: Сб. ст. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. [Вып. 1]. – 293 с.

26. Газаева З. Н. Аудиоинтервью // Личный архив А. Т. Кокаева. 2021. Ноябрь.
27. Оздоев М. Балет в Дагестане был, есть и будет! // Аргументы и факты. URL: https://dag.aif.ru/culture/persons/balet_v_dagestane_byl_est_i_budet (дата обращения 04.08.2022).
28. Кочесокова М. Интервью с Р. Пачевым // Государственный музыкальный театр Республики Кабардино-Балкария. URL: <http://музтеатркрбр.рф/smi>.
29. Гергиева Л. Во Владикавказе на языке оригинала идут оперы, украшающие все сцены мира // Это Кавказ. URL: https://etokavkaz.ru/kultura/opernyi-teatr-ne-mozhet-sushchestvovat-na-podachki?utm_source=yxnews&utm_medium=desktop&utm_referrer=https:%2F%2Fyandex.ru%2Fnews%2Fsearch%3Ftext%3D.
30. Газданова Аврора (Алокка) Даниловна // Осетины. URL: <http://ossetians.com/rus/news.php?newsid=537>.
31. Давид Залеев // Мариинский театр. URL: https://www.mariinsky.ru/company/ballet_mt_men/zalееv/.

REFERENCES

1. *Akademiya russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj. Vypuskniki* [The Academy of Russian Ballet named after A. Vaganova. Graduates]. Available from: *Akademiya russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj*, <https://vaganovaacademy.ru/academy/history/vipuskniki.html>.
2. *Xetagurova Z. V. Audiointerv`yu* [Audio interview]. Personal archive of A. T. Kokaev. 2022. January.
3. *Dudar Hahanov. Muzyka kak sud`ba. K stoletiyu kompozitora: Dokumentalnyj film* [Dudar Khakhanov. Music is destiny. To the centenary of the composer: Documentary]. Available from: GTRK "Alaniya" (Vladikavkaz), <https://youtu.be/82PlbK7aQo>.
4. *Atabiev I. Kultura Kabardino-Balkarii: 100 let tvorcheskix poiskov i dostizhenij* [Culture of Kabardino-Balkaria: 100 years of creative searches and achievements]. Nalchik: Elbrus, 2021. 383 p.
5. *Procenko Aleksandr Ivanovich*. Available from: *Gosudarstvennaya nacionalnaya biblioteka Kabardino-Balkarskoj respubliki*. Available from: https://gnbkrb.rf/wp-content/uploads/proects/culture/ethnos/ukrainians/protsenko_a.i.html [Accessed 4th July 2022].
6. *Balet Kabardino-Balkarii* [Ballet of Kabardino-Balkaria]. Nalchik: Goskomizdat KBASSR, 1989. 42 p.
7. *Kesheva Z. M. K voprosu ob istorii stanovleniya professional`noj xoreograficheskoy kul`tury` kabardincev* [To the question of the history of the formation of the professional choreographic culture of the Kabardians]. *Terapevicheskij arhiv*. 2007, no. 2 (79), pp. 132–141. Available from: <http://intercircass.org/?p=359>.
8. *Kosta*. Available from: *Mariinskij teatr*. Available from: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2018/7/11/1_1900/.
9. *Kosta*. Available from: *Mariinskij teatr*. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=8AT_ILP8zN4.
10. *Lavrov L. M. Karachaj i Balkariya do 30-x godov XIX v.* [Karachay and Balkaria until the 30s of the XIX century]. In: *Caucasian ethnical digest* / Ed. M. O. Kosven. Moscow: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR [Academy of Science USSR Publ.], 1969, [Vol.] 4, pp. 55–119.
11. *Kaloev B. A. Proishozhdenie nekotoryh osetinskih familij po narodnym predaniyam* [The origin of some Ossetian surnames according to folk legends]. In: *Polevyje issledovaniya Instituta etnografii* [Field research of the Institute of Ethnography]. 1979. Moscow, 1983, pp. 207–214.
12. *Hetagurov K. L. Sobranie sochinenij v 5 t. T. 1* [Collected Works: In 5 vol. Vol. 1.] Moscow: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR [Academy of Science USSR Publ.], 1959. 455 p.
13. *Uarziati V. S. Izbranny`e trudy` : e`tnologiya, kul`turologiya, semiotika* [Selected works: ethnology, cultural studies, semiotics]. Vladikavkaz: Proekt-Press, 2007, vol. 1. 551 p.
14. *Suharnikov A. F. Dudar Hahanov* [Dudar Khakhanov]. *Ordzhonikidze: Ir*, 1983. 63 p.
15. *Adyrhaeva S. D. Audiointerv`yu* [Audio interview]. Personal archive of A. T. Kokaev. 2021. December.
16. *Makarova O. N. Nacional`ny`j tanec v sovremennom balete* [National dance in modern ballet]. Saint-Petersburg: Baltijskie sezony, 2012. 175 s.
17. *Batagova T. E`. Muzykalnoe iskusstvo Osetii XX–XXI vekov: 50 kompozitorskih portretov* [Musical art of Ossetia in the XX–XXI centuries: 50 composer portraits]. Vladikavkaz: Ir, 2020. 320 p.
18. *Zakalinskiy A., Nashkhunova S. Samyje volnuyushhie aplodismenty* [Most Exciting Applause]. *Socialisticheskaya Osetiya*. 1979. 21st October.
19. *Vanslov V. V. Statii o balete: Muzikalno-esteticheskie problemi baleta* [Articles about ballet: Musical and aesthetic problems of ballet]. Leningrad: Muzyka, 1980. 191 p.

20. Butaev R. *Audiointervyu* [Audio interview]. Personal archive of A. T. Kokaev. 2022. January.
21. Katonova S. V. *Muzyka v balete* [Music in ballet]. Leningrad: Muzgiz, 1961. 51 p.
22. Luczkaya E. L. *Balerina Svetlana Adyrhaeva* [Ballerina Svetlana Adyrkhaeva]. Ordzhonikidze: Ir, 1986. 167 p.
23. Hetagurova Z. *Audiointervyu* [Audio interview]. Personal archive of A. T. Kokaev. 2021. November.
24. Batagova T. E. *Pervyj osetinskij balet "Hetag" i razvitie nacional'nogo baletnogo teatra* [The first Ossetian ballet "Khetag" and the development of the national ballet theatre]. *Balet*. 2010, no. 3 (162), pp. 22–23.
25. Shumilova E. I. *Nacionalnoje v sovetskom balete* [National in the Soviet ballet]. In: *Muzyka i horeografiya sovremennogo baleta*. Leningrad: Muzyka, 1974, vol. 1. 293 p.
26. Gazeva Z. N. *Audiointervyu* [Audio interview]. Personal archive of A. T. Kokaev. 2021. November.
27. Ozdoev M. *Balet v Dagestane by`l, est` i bude!* [Ballet in Dagestan was, is and will be!]. Available from: *Argumenty` i fakty*, https://dag.aif.ru/culture/persons/balet_v_dagestane_by`l_est`_i_budet [Accessed 4th August 2022].
28. Kochesokova M. *Intervyu s R. Pachevym* [Interview with R. Pachev]. Available from: *Gosudarstvennyj mkuzikalnyj teatr Respubliki Kabardino-Balkariya*, <http://muzteatrkrb.rf/smi>.
29. Gergieva L. *Vo Vladikavkaze na yazike originala idut opery, ukrashauschie vse sceny mira*. Available from: *Eto Kavkaz*, https://etokavkaz.ru/kultura/opernyi-teatr-nemozhet-sushchestvovat-na-podachki?utm_source=yxnews&utm_medium=desktop&utm_referrer=https:%2F%2Fyandex.ru%2Fnews%2Fsearch%3Ftext%3D.
30. *Gazdanova Avrora (Alokka) Danilovna* [Gazdanova Avrora (Alokka) Danilovna]. Available from: *Osetiny`*, <http://ossetians.com/rus/news.php?newsid=537> [Accessed 1st August 2022].
31. *David Zaleev* [David Zaleev]. Available from: *Mariinskij teatr*, https://www.mariinsky.ru/company/ballet_mt_men/zaleyev/.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кокаев Алан Таймуразович – проректор по инвестиционному развитию и управлению имуществом Северо-Осетинского государственного университета имени Коста Левановича Хетагурова.

E-mail: at.kokaev@nosu.ru

ORCID: 0000-0003-4771-5890

ABOUT THE AUTHOR

Alan T. Kokaev – Vice-Rector for Investment Development and Property Management North Ossetian State University named after Kosta Levanovich Khetagurov.

E-mail: at.kokaev@nosu.ru

ORCID: 0000-0003-4771-5890

Статья поступила в редакцию: 12.11.2022

Отредактирована: 14.11.2022

Принята к публикации: 15.11.2022

Received: 12.11.2022

Revised: 14.11.2022

Accepted: 15.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Кокаев А. Т. Балет «Хетаг» и формирование национальной традиции осетинского балетного искусства // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 133–150.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-133-150

FOR CITATION

Kokaev A. T. "Khetag" ballet and the formation of the Ossetian tradition of ballet art. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 133–150.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-133-150

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-151-168
УДК 821.161.1.0

А. Л. Ястребов
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8844-6562

Биография ускользящей витальности: экстраполяция И. С. Тургеневым возрастных печалей на самочувствие персонажей

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме писательского возраста, который отчасти, а иногда очень заметно регулирует авторское мировоззрение и дискурс. Возраст нередко задает особый тип исповедальности, что можно наблюдать в письмах И. С. Тургенева и его романах. Герой писателя оказывается объектом нормативных предписаний возрастных переживаний их создателя.

В статье исследуется новый вариант образа литературного героя, близкого к реальной жизни и противопоставленного юным страдальцам, не обремененным грузом прожитого. Сопоставление художественных произведений И. С. Тургенева и его писем позволяет выявить самоощущение автора, переданное персонажам.

Проблема возрастного кризиса рассматривается с разных точек зрения. Первая – это попытка определить психологические различия между молодостью и возрастом жизненной зрелости на примере отношений разновозрастных героев. Своеобразие любовного чувства между персонажем 35 лет и юной девушкой подчеркивается введением идеологической позиции автора и персонажа в любовный сюжет.

Интерпретация темы влияния возраста на творчество писателя позволяет проследить процесс трансформации временного континуума художественного мира. Угол зрения, предлагаемый в данной статье, – лишь один из многих возможных ключей к прочтению темы влияния возраста на философско-эстетическую концепцию писателя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русская литература, И. С. Тургенев, мифология творчества, писательская репутация, витальность, возраст персонажа.

Andrey L. Yastrebov
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8844-6562

Biography of elusive vitality: I. Turgenev's extrapolation of age-related sorrows on the feeling of the characters

ABSTRACT

This article focuses on the problem of the writer's age, which partly, and sometimes very noticeably, influences the author's worldview and discourse. Age often sets a special type of confession that is manifested in Ivan Turgenev's letters and novels. The writer's protagonist turns out to be the object of the normative prescriptions of the age-related experiences of their creator.

The article considers a new image of a literary hero, one who is close to real life and opposed to young sufferers, who are not burdened by past memories. A comparison of I. S. Turgenev's novels and his letters enables the possibility of revealing the author's self-awareness, which was transferred to his characters.

The issue of the age-crisis is considered from different points of view. The first is an attempt to determine the psychological differences between youth and maturity on an example of the relationship between heroes of different ages. The peculiarities of the love between a 35-year-old character and a young girl is emphasized by the ideological position of the author and his character inside the romantic plot.

The interpretation of how age influences the writer's work allows one to trace the process of transformation in his creative world. The point of view presented in this article is one of many possible keys to considering the topic of age as a philosophical and aesthetic concept of the writer.

KEYWORDS

Russian literature, I. Turgenev, mythology of art, writer's reputation, vitality, character's age.

Читатель нуждается в литературе, которая хотя бы отчасти выявляет его субъективную реальность не как непреложное обетование, не как репетицию божественного и бессмертного духа или триумф философского над обыденным, а как портрет его собственной обыденности, объединяющей в равной степени праздник, надежду, испуг, утомление и молчание. Литература не перестает интересоваться юными героями и их показательными духовными катастрофами. Они все так же популярны. И в то же время в словесности получает прописку персонаж, чье бытийное томление отмечено возрастной психологией – качеством, позволяющим художественно исследовать композицию индивидуальной биографии, не менее драматической, чем надуманные страсти байронических наследников, но более узнаваемой.

Романы Тургенева ввели в литературный обиход героя, чей возраст не позволяет ему предъявлять миру непомерные требования, походя разрушать жизненные устои, предаваться погоне за призрачными идеалами. Он уже осознал относительность и ложность юношеского цинизма, отверг мысль о всеобщей подлости общества. Гротескная маска мировой тоски сдана в запасники культуры. Новый герой ищет душевного спокойствия, разочаровывается без романтического пафоса и за угрюмым упорством судьбы пытается разглядеть подлинную реальность собственного существования.

Одной из значимых причин повышения возрастного статуса персонажа становится возраст самого автора. В случае Тургенева принцип тождества действует, за редким исключением, практически безотказно. Идеально было бы найти полные совпадения (они, следует отметить, в большинстве случаев наличествуют), однако даже когда лета автора и персонажей разнятся, отличие не принципиально. Тургенев сливается со своими персонажами, ведь, как писал А. П. Чудаков, «автор-рассказчик сохраняет полную власть над восприятием героев, его корректируя, дополняя, разъясняя. В толпе героев все время мелькает его лицо, а среди их голосов различим его сольный голос...» [1, с. 92–93].

Для доказательства сказанного обратимся к некоторым произведениям писателя. Герою «Дневника лишнего человека» (1850), как и автору, 32 года. Рудину («Рудин», 1856) – 35–40 лет, автору – 38. «Фауст» (1856): герою 35–38, автору 38. «Дворянское гнездо» (1859): герою 35–45, автору 41. Отцу Владимира Петровича («Первая любовь», 1860) – 42 года, автору – 42. 45-летнего Павла Петровича Кирсанова («Отцы и дети», 1863) писатель делает своим ровесником.

Тургеневская концепция возраста не сводится к отстраненной констатации существа вопроса. Писатель понимает все издержки прожитых им самим лет и занимает позицию страстного адвоката своего ровесника. Трагически ощущавший тяжесть болезней и возраста, писатель при жизни испытал драму человека, который вышел из моды. Эта драма будет передана и героям его произведений.

Тургеневу, когда он пишет «Дворянское гнездо», 41 год. С ревностным пристрастием автор наблюдает за героями моложе 30, с удовлетворением

обнаруживает в их здоровой психике неприятные черты. В романе дан оскорбительный портрет 27-летнего Паншина, который «твердо верил в себя, в свой ум, в свою пронизательность; он шел вперед смело и весело, полным махом; жизнь его текла как по маслу. Он привык нравиться всем, старому и малому, и воображал, что знает людей, особенно женщин: он хорошо знал их обыденные слабости» [2, с. 15]. Тщетно ожидать оптимистического продолжения, герой обязательно будет наказан хотя бы по той причине, что моложе автора: «В душе он был холоден и хитр, и во время самого буйного кутежа его умный карий глазок все караулил и высматривал» [2, с. 15]. Чтобы окончательно испортить репутацию молодого соперника Лаврецкого, Тургенев приводит слова Лемма о Паншине: «Второй номер, легкий товар, спешная работа» [2, с. 24].

Тургеневу принадлежит заслуга введения в любовный сюжет русской литературы героя, чей возраст – физический, психологический и идеологический – соотносим с эмпирикой авторского и читательского существования.

Потребность в таком персонаже была очевидна. Фигуры многочисленных юных страдальцев, несомненно, всегда привечаемы читателем, однако жизнь не сводима к драмам умственной разочарованности, она вмещает в себя множество иных устремлений и форм самовоплощения человека, который несет ощутимый груз прожитого.

Столь любимый русской литературой тип «лишнего» человека к середине XIX столетия растерял потенциал обаяния и, главное, поразратил жизненную и философскую убедительность. Возникла потребность противопоставить некогда привлекательному литературному печальнику нечто, хотя бы отчасти соотносимое с жизненной реальностью, с обыденным существованием читателей. Подиум разочарованности, с которого «лишний» и очень юный человек сокрушался по поводу своей ненужности, стал сравним с алтарем, лишившимся престола. Трагическое великолепие представителя высшего света начинает восприниматься как одна из деталей дивной картинки, обрамленной благородным орнаментом условностей, недоступных демократическому читателю.

Новый читатель устал следить за титанизмом неутоленных страстей представителей высшего света. Тургенев отходит от картинности в изображении столиц и помещает своих героев в усадьбы, преодолевая тем самым разрыв между «аристократизмом» словесности и обывательской квалификацией читателя – производной от пространства его обитания. Полная патетической бодрости общественно-политическая полемика Базарова с Павлом Петровичем, идеологическая одномерность Инсарова или воодушевленное проповедничество Рудина, декорированные скромными ландшафтами поместий, оказываются более доступными жизненному пониманию читателей, чем великосветские рауты и мировая скорбь повес.

Названные герои отчаянно несчастны. Они обостренно ощущают печальный груз прожитого, мучаются, умирают или покидают сюжет в том возрасте (35–40 лет), который, казалось бы, подразумевает органичную вовлеченность в самые разные жизнеполезные занятия. Психологические исследования

описывают причину этого состояния: «...человек думает, что у окружающих он вызывает те же чувства, что и его ровесники у него самого, как следствие – чем ниже мнение человека о своих ровесниках, тем ниже его самооценка» [3, с. 177].

Достаточно сопоставить произведения писателя с его письмами, чтобы обнаружить еще одну причину, проливающую свет на кризисное возрастное самочувствие литературных персонажей.

Искать человека в его письмах – задача не более успешная, чем пытаться из характеристик многочисленных героев писателя составлять его портрет. И все же нет занятий, не имеющих смысла. Письма любого художника слова, как правило, несут отпечаток его жизненных впечатлений и профессиональной деятельности, соответственно, им свойственна стилизация жизни, видение вещей и явлений как повода к осмыслению. Для многих писателей собственные корреспонденции становятся материалом для намеренной театрализации самих себя, репетицией художественных опытов, когда драма субъективных переживаний оказывается не чем иным, как прелюдией к философским обобщениям: «Кризис – это поворотный путь жизненного пути личности. Сам этот жизненный путь в своей уже-совершенности, в ретроспективе есть история жизни личности, а в своей еще-неисполненности, в феноменологической перспективе есть замысел жизни, внутреннее единство и идейная цельность которого конституируются ценностью» [4, с. 146].

Однако в эпистолографии писателя затрагиваются темы, обращение к которым в большей степени вызвано непритворными реакциями на происходящее, когда мастерство повествователя, воспитанное и отточенное ежедневным исполнением своих профессиональных занятий, неожиданно отступает перед подлинной драмой боли, тем сугубо *человеческим* состоянием, которое противится любому приукрашиванию, будь то условности стиля или средства художественной выразительности. Самая близкая к истине человеческого существования тема – болезни и ощущение тяжести прожитых лет.

Нельзя сказать, что иные предметы мало занимают Тургенева. Безусловно, писателю не чужды заботы о славе, об укреплении звания пропагандиста моральных ценностей поколения. Не оставляют его равнодушным и скандалы либо торжественная суета вокруг его произведений. Однако нередко приступы понимания отличия жизни от театрализованного мира художественных произведений и социальной шумихи. Тургенев все более сдержан эмоционально, не желая тратить жизненные силы на обсуждение идеологических и общественно-политических проблем. Очевидно, что происходит перераспределение забот и занятий. Писатель понимает границу между сугубо *человеческим* и литературным. Пусть герои произносят темпераментные монологи или совершают любовные чудачества – на то они и дети фиктивного мира, фантомы литературной фантазии, чтобы им хватило сил для осуществления столь душераздирающих занятий. Сам писатель воспринимает себя мучеником пошатнувшегося здоровья и с большим интересом фиксирует свое клиническое состояние.

Подобный ракурс самовидения характеризует письма 35–40-летнего Тургенева. Его переписка отражает непритворное переживание печальных возрастных ощущений. Корреспонденция писателя данного периода, в отличие от писем Толстого или Достоевского, нечасто затрагивает глобальные вопросы литературы, здесь редки ноты общественной полемики. Эпистолография Тургенева выявляет человека, обремененного многочисленными проблемами, крайне редко выходящими за пределы частного опыта.

Когда речь заходит о возрастном самочувствии, Тургенев отказывается от демонстрации жизненного стоицизма, пренебрегает художественными условностями, не рассматривает себя как объект мыслительного анализа, отрешается от двусмысленностей, вполне допустимых для человека, привыкшего переводить реальность в слова. Он создает безыскусный портрет собственного состояния и делает это искренне, без мелодраматической экзальтации. Тургенев не провоцирует адресатов на сочувствие, а лишь фиксирует факты, часто неприглядные.

Исследование возрастного самочувствия Тургенева по его письмам чревато опасностью представить писателя исключительно жертвой телесных недугов и тем самым переместить центр тяжести на, казалось бы, периферию совокупного образа великого художника. Однако игнорировать реальность тела и духа – означает выхолостить человеческое из творческой и жизненной биографии писателя.

Письма Тургенева проливают свет на историю его болезни и возрастные переживания его героев. Тема возраста обсуждается Тургеневым в переписке с В. П. Боткиным, П. В. Анненковым, А. А. Фетом. Отдельно следует сказать о посланиях к Е. Е. Ламберт: они свидетельствуют об обостренной искренности автора, повествующего о собственной необустроенности и неуверенности, о печальных ощущениях уходящих лет. Жалобы на возрастные болячки, к примеру, не свойственны письмам к П. Виардо; здесь Тургенев, как правило, опускает подробности, касающиеся здоровья, настойчиво выстраивает образ сильного человека, стремится за изъяснениями заботы и чувства спрятать себя, болезненного и сомневающегося.

Тема физических хворей проникает в письма 37-летнего писателя поначалу незаметно, в виде случайных реплик. Затем усиливается, и о своих болезнях писатель принимается говорить много и с увлечением.

Переписка 1855–1856 гг. свидетельствует о том, что писатель столкнулся с первыми симптомами болезни, которая пугает, но ею, как кажется поначалу, еще можно пренебречь.

В декабре 1855 г. писатель работает над «Рудиным», называет себя влюбленным, ощущает прилив сил: «...хочу снова войти в свою колею – жить философом и работать – а то в мои лета стыдно дурачиться!» [5, с. 70]. В письме к М. Н. и В. П. Толстым от 8 декабря 1855 г. писатель извещает о нездоровье: «...я подвергся какому-то карбункулообразному чирею на животе, мне его разрезали <...> я кричал, как заяц – ужасно было больно – однако мне теперь лучше...» [5, с. 71].

Первая половина 1856 г. проходит в трудах и заботах. Чирей забыт. Начинает беспокоить иное: «Никакого сочинения в голове не имеется» (В. П. Боткину от 17 мая 1856 г.). Интонация еще ироничная: «Я начал было одну главу следующими (столь новыми) словами: “в один прекрасный день” – потом вымарал “прекрасный”, потом вымарал “один” – потом вымарал все и написал крупными буквами: <...> мать! да на том и покончил» [5, с. 95].

Постепенно приступы физического и творческого нездоровья проходят, в августе писатель сообщает Д. Я. и Е. Я. Колбасиным: «Мое здоровье недурно – и все идет хорошо» [5, с. 119].

В. П. Боткину от 6 ноября 1856 г. рассказывается о «неприятности»: «Вообрази, старая моя болезнь, невралгия в пузыре, после 6-летнего молчания, вернулась на 4-й день моего переезда в Париж! <...> Теперь, если проклятая болезнь моя мне не мешает – я уже составил себе программу, как проводить время: утром работать (у меня уже совсем сложен в голове план романа, и я набросал первые сцены)» [5, с. 132–133]. Писатель начинает работать над «Дворянским гнездом».

Наступает 1857 год, а с ним являются и серьезные симптомы творческого кризиса. Сомнения в писательской состоятельности подкрадываются вслед за физическими хворями.

В письмах продолжает настойчиво звучать мотив болезни, усиленный ощущением отрыва от родины. Толстому докладывается: «Болезнь моя (увы! уже не гастрит, с которым ладить легко, – а прозаически-несомненная боль в пузыре) – порядком мне мешает, да и, кроме того, я в этом чужом воздухе разлагаюсь, как мерзлая рыба при оттепели. Я уже слишком стар, чтобы не иметь гнезда» [5, с. 161].

В пространном послании к М. Н. Толстой от 6 января 1857 г. набирает силу тема приближающейся старости и неустроенности: «Видите ли, мне было горько стареться, не изведав полного счастья – и не свив себе покойного гнезда. Душа во мне была еще молода и рвалась и тосковала; а ум, охлажденный опытом, изредка поддаваясь ее порывам, вымещал на ней свою слабость горечью и иронией; но когда душа в свою очередь у него спрашивала, что же он сделал, устроил ли он жизнь правильно и благоразумно – он принужден был умолкнуть, повесив нос – и тогда оба – и ум и душа – принимались хандрить взапуски». Есть основание допустить, что Тургенев рассказывает о своих переживаниях 1854 г., когда он последний раз виделся с М. Н. Толстой. Продолжение письма характеризует новые ощущения: «Все это теперь изменилось <...> годы взяли свое» [5, с. 170].

Через два дня в письме к С. Т. Аксакову: «...я еще не старик – хотя уже Бог знает, как давно перестал быть юношей» [5, с. 171].

Переписка 1857 г. проходит под общим неутешительным настроением прощания с молодостью. Этот год оказывается переломным в жизни Тургенева: 38-летний писатель начинает мучиться от ощущения подступающей старости. Накинувшиеся хвори приносят такие терзания, что справиться с ними недостает сил. Несомненность физической боли корректирует представление

о собственном даровании и способностях. Писатель пытается приспособиться к возрасту, приучить себя к мысли об угасании таланта и изменившейся творческой перспективе. Причин для уныния обнаруживается немало. Отдельной строкой идет тема семейной неустроенности, которая надолго станет одной из основных в эпистолярной писателя.

М. Н. Лонгинову от 1 января 1857 г.: «Про себя я не могу сказать ничего дурного, да и ничего хорошего. Веду цыганскую жизнь (в 38 лет – позденько!) – делаю мало...» [5, с. 176].

Е. Я. Колбасину (7 февраля 1857 г.): «Работа моя совсем и окончательно приостановилась. Причиной этому – <...> болезнь моя, которая сильно меня кусает и лишает бодрости и спокойствия духа...» [5, с. 190].

П. В. Анненкову (28 января 1857 г.): «...болезнь, проклятая болезнь пущая <...> слишком действительна, потому что лишает меня всякой бодрости, всякой охоты жить» [5, с. 191].

Такое состояние в психологии называют кризисом середины жизни. Однако «...люди, зная о том, что в 40–45 лет наступает кризис, склонны усугублять собственные проблемы, квалифицируя собственные переживания как проявления кризиса, в то время как на самом деле не испытывают кризисных переживаний» [6, с. 36]. Вот и застарелые хвори, и затянувшийся творческий кризис уполномочили Тургенева сделать период 35–40 лет возрастом старости.

Своеобразие тургеневского героя заключается в том, что в сравнении со своим юным предшественником он допускает идею самодовлеющей ценности жизни и воспринимает реальность со стоическим терпением, свидетельствующим, что у него не имеется достаточных аргументов, сил и – главное – желания противостоять обыденности. Герой даже более склонен прощать и принимать ее, чем осуждать. Но и тут мужчину подстерегает самое опасное испытание. Любовью.

Достигнув середины четвертого десятка жизни, он встречает милую девушку лет 18–20.

Разница в 15–18 лет оказывается настолько разительной, что разрешение конфликта не оставляет никакой надежды персонажу, который, поддавшись игре случая, возомнил, что искренняя любовь может отменить или хотя бы отчасти реабилитировать опыт прожитого.

Писатель предостерегает, увещевает, намекает на плачевную будущность.

Развязка тургеневских повествований о разновозрастной любви безальтернативна. Писатель не отличается жалостливостью к судьбе своего ровесника. С прагматизмом врача он ставит эксперимент, суть которого – рассмотреть вероятные перспективы любовных отношений людей, принадлежащих разным эпохам. И тут, собственно, в равной степени важны возрастные особенности участников любовного конфликта.

Объяснение вопроса «как это можно» влюбиться в девушку, точнее, перспективы любви мужчины в возрасте на подходе к 40, предложено в повести Тургенева «Первая любовь». Юный герой на первых страницах раскрывает семейную тайну. Его отец, «человек еще молодой и очень красивый», женился

на его матери «по расчету; она была старше его десятью годами» [2, с. 304]. Матушка Владимира Петровича «беспрестанно волновалась, ревновала», однако действительного повода муж, кажется, не давал.

Тут случились известные события: приезжает молоденькая княгиня Зиночка Засекина, которая влюбляет в себя всех без исключения – и 16-летнего героя, и его 38-летнего отца.

Название повести в одинаковой степени характеризует волнения юного героя и его отца. Не будем рассуждать о юношеском чувстве, констатируем развязку любви 38-летнего человека, который настолько сильно предался страсти, что стал чудачить, загрустил, принялся просить у супруги развода и т. д. А при известии о смерти юной возлюбленной его хватил удар, и он умер в 42 года. По Тургеневу, влюбиться на пороге сорокалетия в девушку, с ее нравом, капризным темпераментом не то чтобы не рекомендуется, даже возбраняется.

Может показаться, что Тургенев печалится от того, что уходит время серьезных поступков, когда гуманистические помыслы способны завершиться не менее человеколюбивыми результатами – созданием семьи, рождением детей. Однако ни один из тургеневских героев-идеологов не склонен к размышлениям о деторождении, весь пыл страсти каждый растрчивает на звонкие разговоры, не желая признавать того, что жизнь лимитирована. Впрочем, и в письмах писатель не симпатизирует ровеснику, предпочитающему общественным дискуссиям и демонстрации ума путь семейной идиллии: «Панин – в прошлом достаточно остроумный балагур, женат и отец пяти детей. Какой печальный конец для балагура» [5, с. 384].

Завышение возраста имеет несколько причин, среди которых наиболее значимы близость сорокалетия самого писателя (Тургеневу 38 лет) и желание определить психологические различия между молодостью и возрастом жизненной зрелости. Неслучайно в воспоминаниях звучит тема 20 лет, возраста, который ассоциируется с первой любовью, с боязнью одиночества и скуки, со стыдом, побуждающим прятать от окружающих свои чувства: «Стыдиться – это тоже признак молодости; а я, знаешь ли, почему стал замечать, что стареюсь? Вот почему. Я теперь стараюсь преувеличивать перед самим собой свои веселые ощущения и укрощать грустные, а в дни молодости я поступал совершенно наоборот. Бывало, носишься со своей грустью, как с кладом, и совестишься веселого порыва...» [7, с. 94].

Теперь, испытав жизненную трагедию и осмыслив «опыт последних годов», герой в духе любимого Тургеневым Шопенгауэра проповедует отречение от любимых мыслей и заветных мечтаний, накладывает на себя епитимью «железных цепей долга». Теоретический характер данной декларации бесспорен. В чем конкретная суть «отречения», можно лишь догадываться, взяв в качестве антитезы 20-летний возраст: «В молодости мы думаем: чем свободнее, тем лучше, тем дальше уйдешь» [7, с. 129]. Вероятный итог сводится к отказу от жизненного экспериментаторства. Что по молодости удавалось, 35-летнему оказывается не под силу. Меняется даже не масштаб событий,

трансформируется качество философского и эмоционального освоения этих событий. И вот, когда выявляется недостаточность душевных сил возраста, начинает звучать прямая полемика с активностью юного персонажа начала века. Гибель возлюбленной, смерть приятеля давали герою очередной повод отметить это нашивками о ранениях на своем тщедушном плече и вовсе не становились причинами подлинной трагедии.

Каждое произведение писателя вносит новые штрихи в проблему возрастного кризиса. В «Дворянском гнезде» Тургенев рисует портрет 35-летнего героя, решившего предпринять последний поход за счастьем: «Лаврецкий не был молодым человеком; он не мог долго обманываться насчет чувства, <...> он окончательно убедился в том, что полюбил ее. Не много радости принесло ему это убеждение. “Неужели, – подумал он, – мне в тридцать пять лет нечего другого делать, как опять отдать свою душу в руки женщины?”» [8, с. 96].

Через несколько страниц Тургенев скажет о своеобразии любовного чувства мужчины, которому 35 лет: «Он любил не как мальчик, не к лицу ему было вздыхать и томиться, да и сама Лиза не такого рода чувство возбуждала; но любовь на всякий возраст имеет свои страдания, – и он испытал их вполне» [2, с. 100]. Необходимо заметить, что развернутый психологический портрет страданий автор не предлагает, переживания героя обозначены одной строчкой. Пока нет необходимости в подробной картине чувств – анализ возрастной драмы на этой стадии не входит в задачи писателя.

Развязка грянет очень скоро. Подготовлена она будет не чем-нибудь эффектным, скандалом к примеру, а рутинной каждодневности и самоощущением 35-летнего героя. Пора признаться самому себе и подвести итоги: «Ты захотел вторично изведать счастья в жизни <...> ты позабыл, что и то роскошь, незаслуженная милость, когда оно хоть однажды посетит человека. Оно не было полно, оно было ложно, скажешь ты; да предъяви же свои права на полное, истинное счастье!» [2, с. 135].

Неожиданно в размышления Лаврецкого о любовном поражении вторгается автор, вспоминающий, что тяжелораненные называют свои раны «вздором». Это слово и становится приговором смертельно раненному судьбою герою. Лаврецкий еще по-юношески похваляется, что достойно снесет роковой удар, однако мужчине под сорок непригоден рецепт его избавления от чувства, выписанный молодому человеку: «Возьмусь за дело, стиснув зубы, да и велю себе молчать; благо, мне не в первый раз брать себя в руки <...> надобно взять себя в ежовые рукавицы» [2, с. 136]. Автор откажет герою в счастливой будущности, так отказано определенному времени года случайно занять не свое место в природном цикле.

Есть по меньшей мере две причины, по которым автор лишает героя права на счастье. Первая: Лаврецкий исповедует ошибочные, с точки зрения писателя, идеи. А носитель радикальной и ложной мысли, согласно эстетике писателя, неминуемо демонстрирует подверженность энтропии. Тем более что общественно-политические дискуссии дурно влияют на здоровье, и без того не очень крепкое в этом возрасте. Здесь обнаруживается вторая причина.

Автор дает понять: тому, кто проповедует сильные философские концепции, мало иметь бодрый склад ума, следует обладать еще и крепким здоровьем.

Логика рецензирования Тургеневым своего героя состоит в переносе собственных недомоганий на самочувствие литературного персонажа. С трудом справляясь с физическими хворями, писатель все, что выходит за пределы темы здоровья, полагает обстоятельствами лишними и раздражающими. Он задается целью наказать героя за владение здоровьем, каким сам не отличается. Результат: срочное состаривание героя. А где возрастные болячки, там не до философского баловства и тем более не до мечтаний о счастье с той, которая наполовину моложе тебя.

Тургенев как один из последних представителей романтизма наиболее остро ощущал, что его эпоха уходит в прошлое. На смену уже пришли Толстой и Достоевский. А писатель с настойчивым, почти болезненным желанием жаждал быть актуальным, оставаться властителем дум. Иногда это удавалось, и вокруг его новых романов завязывались ожесточенные споры. Например, «борясь с романтическими трафаретами, Тургенев никогда не делает своих героев красивыми. У Рудина лицо умное и выразительное, но неправильное, глаза быстрые, темно-синие, но с жидким блеском, рост высокий, но несколько сутуловатое сложение...» [9, с. 238]. Однако призывы писателя к современникам не всегда были услышаны. Читатель менялся. Отпрыски дворянских гнезд увлекались чуждыми их классу идеями, барышни эмансипировались. И только тургеневские персонажи не рисковали ослушаться автора, требовавшего соответствовать уходящим идеалам ускользающего времени.

Каждый из героев Тургенева мог бы с полной ответственностью произнести, чуть приспособив к себе, фразу, любимую литературой XIX в.: «Автор – это я». Близкие писателю персонажи активно предъявляют его идеи, произносят велеречивые монологи, выдвигают и с усталой страстностью доказывают теоретические постулаты. Делают они все это настолько успешно, что подчас стирается различие между их самоощущением и представлением Тургенева о себе самом. Возраст автора диктует героям безальтернативные правила существования.

Драматизм ситуации усиливается за счет вовлеченности идеологической позиции в любовный сюжет. Герой в ситуации любовного выбора выходит из будничности и становится испытательной моделью, изучая которую автор обнаруживает далеко не праздничные перспективы того, что читателю привычнее воспринимать как подарок судьбы.

35-летний персонаж воспринимает мир, данный, казалось бы, в полное владение, не с той уверенностью, которую читатель и героини вправе от него ожидать. Поступки героя несут отпечаток возрастной усталости самого писателя, которая применительно к Рудину проявляется в механизме торможения жизненности.

Рудин предельно активен в проповеди сильных и оригинальных идей, всего того, что подвергается под знаки моральных учений. Когда же дело доходит до воплощения эффектных деклараций на практике, герой проявляет

свою несостоятельность, в основе которой легче всего обнаружить нерешительность и слабость воли. Во всяком случае, именно такая аргументация звучит в отповеди Натальи, которая чувствует себя жестоко обманутой, приняв риторический порыв за любовный.

Объяснять подобное противоречие между словесной уверенностью и режимом жизненной умеренности только социальными или индивидуально-психологическими причинами явно недостаточно. Драма и, соответственно, вина персонажа заключаются в возрастной оппозиционности слова по отношению к действию. Читатель ожидает, что герой станет осуществлять себя в соответствии с тем, что утверждает на словах. Если произнесено персонажем в пылу полемического задора, к примеру: «Потребен поступок!» – вот он, поступок, сейчас герой его обязательно совершит. Кулисы медленно раздвигаются – и персонаж выходит на авансцену, чтобы проявить героическое безрассудство. А читателю предлагается лицеизреть, восторгаться и держать равнение на титанический образец.

С точки зрения известных конфликтов поведение персонажей Тургенева представляется по меньшей мере курьезным. Автор, а вместе с ним и персонаж, не хочет, а главное – не может перевести словесное в разряд действительного. С тургеневского героя, чей возраст приблизился к середине четвертого десятка, снимается обязательство совершать поступки. Его цель – обозревать идеал, формулировать его в динамических понятиях. И при этом оставаться предельно искренним и, главное, бездеятельным.

Для Рудина как представителя поколения 35-летних, успевшего растратить силы, декларация хороша своей громкостью. Жизнь приучила: ускользящую витальность идеи можно компенсировать исполнительским пафосом. Этим ограничить свое бытийное назначение. Вовсе не обязательно претворять красивую мысль в жизнь. Она сама по себе хороша. Продукт воображения, она соткана из сильных доказательств, концентрированных и броских доводов, назначение которых – порождать иллюзии, властвовать над умами.

В этом смысле Рудин выполняет функцию проповедника, педагога, цель которого дать урок, убедительно объяснить материал, привить любовь к предмету, очаровать слушателей, продиктовать домашнее задание прилежной ученице, нуждающейся в надежде, знаниях и гипнозе красивым словом.

Упрекать Рудина в безынициативности столь же наивно, как заставлять учителя, разъясняющего поэтические огрехи Тургенева, демонстрировать на примере собственных художественных произведений, как надобно выстраивать совершенное повествование. Без учета этой псевдоучительской функции Рудина характеры героя и автора будут поняты недостаточно.

Писатель усиливает трагизм интриги, когда сводит на свидании приверженца сильного риторического жеста с воспитанницей, жаждущей претворить очаровавшую ее иллюзию слов в реальность. Именно здесь просматриваются истоки драмы нерешительности героя и самого писателя. Слову – этому факту сознания – предписывается стать фактом физического мира, выйти из форм мышления в эмпирику любовной активности.

Слово и неюношеский возраст декламатора Рудина в любовном сюжете выявляют равную трагическую бесперспективность. Чтобы понять ситуацию любовного объяснения, следует обратиться к сюжету из педагогической практики Рудина: «Взошел я на кафедру, прочел лекцию в лихорадке; я думал, ее хватит на час с лишком, а я ее в двадцать минут кончил. Инспектор тут же сидел. <...> Когда я кончил, он мне сказал: «Хорошо-с, только высоко немножко, да и о самом предмете мало сказано. <...> Вторую лекцию я принес написанную, и третью тоже... потом я стал импровизировать» [7, с. 317].

Предложенный сюжет имеет множество объяснений, из которых на роль главенствующего можно назначить следующее: персонаж убедителен и многословен, когда словесное поведение является для него частью сценария любительской, а не профессиональной риторики. Усомниться в риторических способностях героя нельзя, но как только судьба принуждает его рассуждать на заданную обстоятельствами тему (гимназическая программа, любовное свидание), он утрачивает красноречие. Это-то и случилось при объяснении с Натальей. Героиня, как и гимназическое начальство, не желает отходить от любовно-учебных планов. Тема задана – извольте от нее не отклоняться. Рудин – равно не профессионал в любви и в учительстве. Любителю трудно найти достаточный по убедительности и объему материал для импровизации в пределах заданных процедурных условий.

Сюжет любительского учительства накладывается на специфику возрастного самочувствия героя. Он по-старчески убедителен в тех ситуациях, когда от него не требуется на конкретных примерах подтверждать прочувствованную истинность декламаций. Когда же доходит до претворения в жизнь оглушительных идей, персонаж тушует, так как требование воплотить произнесенное выходит за пределы предписанного ему жанра. Повести девушку к венцу или прочитать лекцию с гимназической кафедры – фабулы очевидно несхожие, однако здесь они родственны, так как требуют от героя убедительных доказательств профессионализма, которым Рудин так и не овладел.

При объяснении 18-летней и 35-летнего участников любовного свидания обнаруживается их взаимная некомпетентность в перспективных планах. Рудину, буквально на днях собиравшему толпы почитателей, возбужденных громкими словами и риторическими пассажами, досадно, что юная собеседница требует от него решительных поступков. Герой искренне уверен, что любовь может актуализироваться исключительно в искусстве словесного убеждения и пропаганды высоких идей. И совсем не подразумевает хитроумного соблазна, а тем более вступления в брак. Слово – самодостаточно, и форм материализации сказанного для героя не существует.

Рудин приучает Наталью к риторике жертвенности и в этой своей проповеднической функции настолько убедителен, что девушка готова пренебречь семьей, моралью и разделить с героем утопию бунтарского счастья.

Девушка – сочинительница химер – не может и мысли допустить, что все произнесенное предназначалось исключительно ушам. Наталье невдомек, что возраст избранника удостоверяет неудачный выбор и гримасничество

провинциальных Амуров. Героиня воспринимает выпендренные монологи буквально, тем самым, не желая того, ужесточает смысл слов. Она не сторонница мирных и ни к чему не обязывающих риторических инициатив вдохновенного лектора. Она требует исполнения сказанного через решительный поступок. Ссылки на возраст юность не желает признавать за убедительный аргумент.

Героине представляется странным и оскорбительным, что человек по каким-то непостижимым для нее причинам не может оценить подвиг девичьей самоотверженности. Данная позиция – своего рода шантаж; так бескомпромиссная молодость предъявляет непомерные требования тому, кто изначально не собирался демонстрировать любовно-практическую активность.

Если бы девушка решила связать свою жизнь с пропагандистом, то, выбрав Рудина, она поступила бы правильно. Жить с ним – все равно что быть прописанной в лектории. Он не собирается совершать гуманистический подвиг. Ему достаточно того, что он получает гуманитарное удовлетворение от произнесения пышных и тем не менее искренних слов.

И вот тут, когда, кажется, пора писать свадебные приглашения, оказывается, что еще недавно страстный и красноречивый избранник капитулировал перед ответственностью. Однако о развязке конфликта нужно судить более здраво: суть в том, что герой и не задавался целью полюбить девушку, намного важнее для Рудина было влюбить героиню в свои идеи. Более значимая цель эксперимента связана с автором, который с помощью системы художественных опосредований пытается убедиться в верности или ложности собственных представлений о должном и реальном.

Обнаруживается один из важнейших аспектов бытийной драмы героя. Рудин в большей степени, чем любой другой герой, представляется коллегой самого Тургенева по писательскому делу – он предается сочинительству и становится литератором в том смысле, что пытается создать самостоятельный словесный образ реальности. Лежнев говорит о 35-летнем Рудине: «Спору нет, он красноречив; только красноречие его не русское. Да и, наконец, красно говорить простительно юноше, а в его годы стыдно тешиться шумом собственных речей, стыдно рисоваться» [7, с. 252]. Если соотнести этот обвинительный пассаж с художественной и жизненной практикой Тургенева, то нетрудно заметить, что упреки Лежнева в равной степени применимы к самому писателю, известному своей любовью к Франции и к выразительному артистизму стиля. В этом смысле красноречивый гегельянец Рудин выступает в качестве двойника автора.

Тургенев награждает героя частным случаем собственной биографии: изучает перспективы гегельянства в жизни, философски ненарядной, отягощенной всевозможными второстепенными обстоятельствами. Комплекс Рудина – это попытка представить жизнь такой, какой она могла бы быть если не в идеале, то в одном из вариантов приближения к нему.

Жизнь, в равной степени по Тургеневу и Рудину, – капризная и причудливая, а чаще безбытная, приблизительная и косноязычная, нуждается в слове,

умиляющем своей честностью и вдохновляющем задором. Именно это слово становится препятствием на пути к тому, что на языке романтической беллетристики, как и самой жизни, всегда называлось счастьем.

Дело писателя в каком-то смысле сродни профессии педагога. Близость эта проявляется хотя бы в назначении их творчества – аннотировать идеал, смущать умы, рекламируя высочайшие образцы поведения. И от писателя, и от учителя нельзя требовать осуществления собственных вдохновенных призывов в жизненной практике. А если развить перспективы этих профессиональных типов деятельности, то тургеневская версия обнаруживает тщетность, «непрочность и бесполезность» стремлений беллетриста и проповедника господствовать над умами. Будущность Рудина видится очень и очень скромной: «Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду. . . Боже мой! В тридцать пять лет все еще собираться что-нибудь сделать!..» [7, с. 293].

«Рудин умен, талантлив, благороден, в нем не угас огонь любви к истине, он умеет зажечь этот огонь в других людях (Наталья, Басистов); он с увлечением говорит о высоком призвании человека, о значении науки и просвещения, о будущем своего народа, критикует бесплодный скептицизм, клеймит позором малодушие и лень, любит музыку, ценит поэзию, красоту, готов всегда «жертвовать своими личными выгодами», обладает удивительной способностью схватывать в любой проблеме главное» [10, с. 251]. Получается, Рудин вовсе не дряхл, а даже витально звероподобен, просто в его функциональные жизненные обязанности не входит необходимость претворять «широкоплечие» слова в жизненную практику. В героя можно и нужно влюбляться, как в школьного педагога, только не следует ожидать от него реальных любовестроительных действий. Рудин убежден, что многочисленные обстоятельства жизни столь внушительны в своей противоречивости и непознаваемости, что их освоение необходимо ограничить ритуалом предварительного созерцания и обсуждения, сопроводить всевозможные вопросы интеллектуальными ответами. И этим ограничить свою миссию.

Безусловно, аттестуя Рудина, весьма привлекательно обратиться к испытанному социологическим литературоведением тезису и приписать героя к типологии «жертв века», тем самым сняв с него хотя бы часть вины [11, с. 86]. Однако, чтобы избежать социальных спекуляций и очередных апелляций к дурному влиянию общественно-политических обстоятельств, следует признать скромную и печальную справедливость случившегося: героиня возомнила о герое, что он поводырь, активный и практически действенный борец за претворение в жизнь красивых деклараций. А он оказался просто-напросто 35-летним, то есть человеком, по Тургеневу, неспособным эффектное слово претворить в жизнестроительство.

Когда Рудин с чувством исполненного долга покидает импровизированную кафедру, он тотчас попадает в подстроенную им же словами ловушку. Полемическое пространство текста расширяется, и читатель становится

свидетелем перевоплощения героини. От смиренного ожидания она переходит к осуждению. Наталья принимается отчитывать Рудина: «Вы так часто говорили о самопожертвовании <...>, но знаете ли, если б вы сказали мне сегодня, сейчас: “Я тебя люблю, но я жениться не могу, я не отвечаю за будущее, дай мне руку и ступай за мной”, – знаете ли, что я бы пошла за вами, знаете ли, что я на все решилась? Но, верно, от слова до дела еще далеко, и вы теперь струсили...» [7, с. 281–282].

Любовь приумножает волю девушки, побуждает ее к совершению подвига. Что же касается 35-летнего героя, то он пребывает в состоянии отчаяния. Безрадостный итог отношений 18-летней и 35-летнего подводит Лежнев: «Струну слишком натянул – она и лопнула» [7, с. 288].

Натянутая струна (образ, позднее примененный Чеховым для определения убывающей жизни) – метафорический приговор герою, который, быть может, в последний раз воспринимает себя в качестве покорителя девических сердец. Очарованный словами, герой по инерции продолжает верить в достоверность собственных сил. Но здесь его подстерегает очередная и, что несомненно для автора, финальная катастрофа. Персонаж переходит в иную возрастную категорию. Он мгновенно психологически ветшает и оказывается непригодным для любовного сюжета.

Тщетно ожидать от Тургенева и Рудина инсаровского социального творчества, надуманного, отмеченного идеологической логикой. Рудин – безусловно, портрет 35-летнего автора. Оба они не слишком удачливые участники любовного сюжета. И не стоит требовать невозможного от тех, кто на своем опыте убедился в капитуляции тела.

Как только герой покидает любовную интригу, он на глазах начинает стариться, и даже его одежда ветшает. Вот, к примеру, последний портрет Рудина: «Платье на нем было изношенное и старое, и белья не виднелось нигде. Пора его цветения, видимо, прошла: он, как выражаются садовники, пошел в семя» [7, с. 308]. Рудину, может показаться из приведенных строк, под пятьдесят. На самом деле герою не более 37 лет.

Если раньше монологи темпераментного оратора неизменно вызывали бурную реакцию слушателей, то теперь аплодисменты редки и непродолжительны, слова декламатора почти сливаются с пейзажем повседневности. Пора опускать занавес, концерт и так уже затянулся.

Эмпирика существования героя корректируется метафизикой умствования. Идеи старят, особенно если герой активно пропагандирует то, что, по мнению автора, противно человеческой природе, так как иссушает душу и ум. Неминуемая аллюзия на печоринское признание усиливается скрытыми цитатами из лермонтовской «Думы». Новая вариация известной мысли выборочно приписывает того или иного героя к обреченному поколению. В то время как другие персонажи, находящиеся в согласии с собственными идеалами, блаженствуют в медовом месяце своей социально-психологической идентичности, герой-идеолог по воле разочарованного автора обречен утратить и идеалы, и здоровье.

Если суммировать сказанное о Рудине, то есть о кризисе мужчины 35 лет, то картина сложится совсем нерадостная: патетически отстаивать идеи, на которые у автора и героя не хватает сил, – дурно; плохо жить в стране, которая лишь на очень короткое время освобождается от снега, где любовь скоротечна – быстро наступает и столь же поспешно умирает, там слово «любовь» не обретает тела поступка. Грустно еще очень и очень многое. Кульминация печали – полюбить в 35 лет девушку, которая моложе тебя наполовину. Это чувство нисколько не соотносится с метафизическими рекомендациями философии, а скорее напоминает форменное безобразие.

По-над могилой срочно состарившихся чувств не прольется чистой слезы искреннего сострадания. Окажется, что соловей нисколько не похож на томик Гегеля.

Будущее обязательно придет, но не в наготе свободы, а в виде чахлой надежды, чьи хилые варикозные члены будут для приличия скрыты бухгалтерскими нарукавниками судьбы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чудаков А. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. – 320 с.
2. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 6. М.: Наука, 1981. – 496 с.
3. Стюарт-Гамильтон Я. Психология старения. СПб.: Питер, 2010. – 320 с.
4. Васильюк Ф. Е. Психология переживания. М.: МГУ, 1984. – 240 с.
5. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 3. Письма (1855–1858). М.: Наука, 1987. – 702 с.
6. Поливанова К. Н. Психология возрастных кризисов. М.: Академия, 2000. – 180 с.
7. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. – 544 с.
8. Ильин Е. П. Психология взрослости. СПб.: Питер, 2012. – 542 с.
9. Цейтлин А. Г. Мастерство Тургенева-романиста. М.: Советский писатель, 1958. – 438 с.
10. Пустовойт П. Г. И. С. Тургенев – художник слова. М.: Издательство Московского университета, 1980. – 376 с.
11. Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М.; Л.: Современный писатель [Ленингр. отд-ние], 1962. – 247 с.

REFERENCES

1. Chudakov A. *Slovo – veshch' – mir. Ot Pushkina do Tolstogo* [Word – thing – world. From Pushkin to Tolstoy]. Moscow: Sovremenny pisatel', 1992. 320 p.
2. Turgenev I. S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 12 t. T. 6* [Complete works: In 12 vols. Vol. 6]. Moscow: Nauka, 1981. 496 p.
3. Stuart-Hamilton I. *Psikhologiya stareniya* [The Psychology of Ageing]. Saint Petersburg: Piter, 2010. 320 p.
4. Vasilyuk F. E. *Psikhologiya perezhivaniya* [Psychology of experience]. Moscow: MGU, 1984. 240 p.
5. Turgenev I. S. *Polnoje sobraniye sochineniy i pisem: V 30 t. Pisma: V 18 t. T. 3* [Complete works and letters: In 30 vol. Letters: In 18 vols. Vol. 3]. Moscow: Nauka, 1987. 702 p.
6. Polivanova K. N. *Psikhologiya vozrastnyh krizisov* [Psychology of age crises]. Moscow: Akademiya, 2000. 180 p.
7. Turgenev I. S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 12 t. T. 5* [Complete works: In 12 vols. Vol. 5]. Moscow: Nauka, 1980. 544 p.

8. Ilyin E. P. *Psihologiya vzroslosti* [Psychology of adulthood]. Saint Petersburg: Piter, 2012. 542 p.
9. Zeitlin A. G. *Masterstvo Turgeneva-romanista* [The skill of Turgenev as a novelist]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1958. 438 p.
10. Pustovoyt P. G. *I. S. Turgenev – hudozhnik slova* [Turgenev is an artist of the word]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1980. 376 p.
11. Byaly G. A. *Turgenev i russkiy realism* [Turgenev and Russian realism]. Moscow; Leningrad: Sovremenniy pisatel' [Leningr. otd-nie], 1962. 247 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ястребов Андрей Леонидович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории, философии и литературы Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: ifli@gitis.net

ORCID: 0000-0002-8844-6562

ABOUT THE AUTHOR

Andrey L. Yastrebov – Dr. Sc in Philology, professor, Head of Department of History, Philosophy, Literature of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: ifli@gitis.net

ORCID: 0000-0002-8844-6562

Статья поступила в редакцию: 29.09.2022

Отредактирована: 01.11.2022

Принята к публикации: 07.11.2022

Received: 29.09.2022

Revised: 01.11.2022

Accepted: 07.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Ястребов А. Л. Биография ускользящей витальности: экстраполяция И. С. Тургеневым возрастных печалей на самочувствие персонажей // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 151–168.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-151-168

FOR CITATION

Yastrebov A. L. Biography of elusive vitality: I. Turgenev's extrapolation of age-related sorrows on the feeling of the characters. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 151–168.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-151-168

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-169-189
УДК 792.075.14

Т. Ф. Акшенцев
Российский государственный институт сценических искусств,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-4324-2088

Метод Теодороса Терзопулоса как самостоятельная актерская школа

АННОТАЦИЯ

Основные принципы театрального метода греческого режиссера Теодороса Терзопулоса, основателя афинского театра «Аттис», рассматриваются в аспектах отношения режиссера к телесной природе актера, в связи тела с эмоцией, что особенно важно в процессе подготовки артиста. В статье на примере спектаклей Теодороса Терзопулоса и с опорой на высказывания самого режиссера, комментирующие основные положения его методологии, разбирается специфика движения и актерского существования по данному методу с позиции философских взглядов режиссера на эпоху, человека, задачу театра и актера, и проводится сравнительный анализ метода с другими театральными системами (Э. Г. Крэга, А. Арто, Е. Гротовского).

Метод Теодороса Терзопулоса формируется на стыке систем предшественников – от Вс. Мейерхольда до Х. Мюллера, восточных телесных и религиозных практик, но при этом репрезентирует уникальную для театральной эстетики форму и представляет самостоятельное направление в воспитании артиста. Эта методология оценивается как самодостаточная актерская школа.

Нетипичность метода Терзопулоса для практики русского театра не становится препятствием для его инкорпорирования в отечественную театральную практику. Тренинги Терзопулоса помогают артисту научиться создавать то, что называется масштабом эмоции. Ритуальность его театра учит актера обращаться с надбытовой эстетикой, а глубокое изучение человеческого тела, его бессознательного поведения и инстинктов позволяет убедительно существовать в максимально обостренных и экстремальных сценических обстоятельствах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Теодорос Терзопулос, метод, тренинг, актер, театр.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-169-189
УДК 792.075.14

Timur F. Akshentsev
Russian State Institute of Performing Arts,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-4324-2088

Theodoros Terzopoulos' method as an independent acting school

ABSTRACT

The author analyses the basic principles of the theatrical method of the Greek director Theodoros Terzopoulos, founder of the Athenian theatre, "Attis," within the stage director's attitude towards the physicality of an actor, in connection to the relation between body and emotion, and, what is even more important, in the process of actor's training. Considering the example of Theodoros Terzopoulos' performances and based on his words about the main ideas of his methodology, the article analyzes the specificity of movement and actor's existence via this method from the director's philosophical point of view that includes the epoch, the man, and the issues of theatre and actor. The author makes comparisons between Terzopoulos's system and other theatre systems (such of E. G. Kreg, A. Arthaud, E. Grotowski).

Theodoros Terzopoulos' method is formed on the border of the predecessor systems – from Meyerhold to Muller, oriental bodily and religious practices, however, at the same time it represents a unique form of theatrical aesthetics and provides an independent direction for the education of an actor. This methodology can be assessed as a self-sufficient acting school.

Although his method is not typical in Russian theatre practice, it does not become an obstacle to its incorporation into Russian theatrical practice. Terzopoulos' trainings can help an actor to learn how to create what is called the scale of emotion. The rituality of his theatre teaches the actor to deal with non-normative aesthetics, and a deep study of the human body and its unconscious behavior and instincts can allow the actor to exist convincingly in the most aggravated and extreme stage circumstances.

KEYWORDS

Theodoros Terzopoulos, method, training, actor, theatre.

В современной европейской режиссуре уже давно особняком стоит метод греческого режиссера Теодороса Терзопулоса. Сам Терзопулос называет свой театр «театром тела» [1], а себя скорее театральным педагогом [2] и считает делом жизни обучение актеров своему методу. Тем не менее как режиссер он считается одним из классиков современной европейской сцены, а его постановки часто удостаиваются характеристики феномена «агонии» [3], когда речь идет об актерской энергетике. В его театральной философии можно обнаружить отголоски и ритуального театра, и театра жестокости, давящего на чувственность зрителя, и элементы восточных телесных практик и театральных систем, и, безусловно, утверждение тела актера как проводника энергий, и выход за рамки человеческого сознания и личностного опыта. Кроме того, в силу национальной принадлежности он неизменно апеллирует к античной театральной традиции, будучи в первую очередь интерпретатором античных трагедий. Однако, вобрав в себя элементы всех перечисленных практик, его система трансформирует их и приводит к общему знаменателю, чтобы стать самостоятельной актерской школой. Современная же российская критика зачастую рассматривает работы Терзопулоса, непременно стараясь отнести их или к символизму, или к конструктивизму, или же попросту разбирая игру его актеров с точки зрения системы Станиславского, а когда такой подход заводит в тупик, вешает на них ярлык очередных примеров современного перформативного искусства. Чтобы иметь возможность наиболее полно анализировать спектакли Теодороса Терзопулоса, необходимо понять, какую задачу он ставит перед театром и чего добивается от актеров.

ФИЛОСОФИЯ

Периодом окончательного оформления взглядов Терзопулоса на предмет театра и искусство актера в законченную систему принято считать период создания им театральной группы «Аттис» в 1985 г., а именно, процесс создания спектакля «Вакханки» по тексту Еврипида. «Вакханки» стали первым спектаклем группы «Аттис», состоявшимся в том же году в Дельфах. Репетиционный процесс спектакля представлял собой, по сути, лабораторные эксперименты, в которых Терзопулос и актеры его группы «вели работу в историческом <...> ландшафте, где, собственно, и разворачивалось действие еврипидовской трагедии. Не имея точной карты, они двигались путем мифических менад (вакханок), спали и репетировали на открытом воздухе, активно занимаясь физическим тренингом, выявляя границы выразительных возможностей актерского тела» [4, с. 19]. Именно в ходе этих лабораторных экспериментов и сформировались главные принципы работы с актерами и основные составляющие актерского тренинга Терзопулоса. Впоследствии он еще не раз вернется к тексту Еврипида.

К этому периоду режиссер уже твердо определился с главным: он отрицает реализм в любых его проявлениях. Такое резкое отрицание основано

на убеждении режиссера в том, что реализм так или иначе всегда отражает современную действительность, а значит, становится ее заложником. Человек в том виде, в котором он существует сегодня, по мнению Терзопулоса, не может быть интересен для театра. Он «уменьшается, теряет свое тело, душу, энергию, становится пассивным объектом манипулирования» [5, с. 74]. Злоупотребление технологиями и современный образ жизни делают нас «бестелесными» [5, с. 75]. «Сегодня люди не плачут, не смеются, они немые, они не танцуют, не поют. Нынешний человек оцифрован, он сведен к одному измерению» [5, с. 75]. В этом же режиссер видит и проблему театра, слишком зациклившегося на мелочных проблемах эпохи технологий. Загнанный темп современной цивилизации не дает концентрироваться на существенных проблемах. Этот вопрос уже давно вызревал в театральном мире и занимал умы многих предшественников и современников режиссера. Гротовский обозначил эту проблему, написав: «Ритм жизни современной цивилизации характеризуется скоростью, напряжением, предчувствием конца, желанием скрыть свои истинные мотивы и спрятаться за множеством жизненных масок и ролей» [6, с. 285].

Отсюда и желание Терзопулоса замедлить ход времени в своих спектаклях. В этом же он видит одну из задач мифа и ритуала. Театральное и мифическое время имеют целью разорвать однородное течение линейного времени. Терзопулос связывает это с религиозной практикой, упорядочиванием времени религиозными календарями с их праздниками, дающими возможность приостановить течение светского времени. Время, по убеждению режиссера, получает внутреннюю организацию только посредством манипуляций человека, отсюда его противопоставление космического времени времени человека, незначительному в сравнении с масштабом Вселенной. Жизнь человека лишь крошечная часть течения времени Вселенной, в то время как в нашей личной оценке опыт «здесь и сейчас» – это всё, что имеет значение. Терзопулос ищет «скрытое время» в каждом инсценируемом тексте. Следуя античной традиции, он приравнивает это время к «приостановке времени». «Замедление» времени в собственном теле и внимание к тишине являются важными практиками в его театре. Терзопулос перенял этот медленный темп от своих учителей в Греции, а те в свою очередь «привезли его с Востока» [7, р. 94], это был ритм работы, а искусство и работа в истоках всегда шли вместе.

Кроме того, одну из важных проблем эпохи Терзопулос видит в том, что сегодня из нашей жизни исчез Бог. Его место заняли «банк и биржа, которые нам угрожают» [5, с. 75]. Вслед за окружающей нас действительностью и в реалистической драме «нет выхода в божественное измерение, а действие ограничивается отношениями между людьми» [8]. Терзопулос же изначально создавал свой метод для интерпретации античной трагедии, в которой всегда есть присутствие Бога. Работая с актерами, Терзопулос зачастую не конкретизирует, что именно он подразумевает под данным понятием: христианского бога, Диониса (по убеждению режиссера, трагедия была и есть «служение Дионису» [4, с. 34]) или же некую абстрактную незримую силу, то, что мы называем роком. Но именно наличие этой силы является определяющим в его

театральной эстетике. Именно присутствием незримой власти над человеком, от которой он мечтает освободиться, объясняется и специфика существования, и специфика движения во многих спектаклях Терзопулоса. Он говорит: «Актер, исполняющий трагедию, в какой-то мере должен чувствовать себя персонажем театра марионеток: как будто помимо его собственной воли им движут какие-то другие властные силы» [4, с. 34–35]. Все движения должны исполняться актерами так, будто их тело контролирует некто или нечто иное, а они в свою очередь хотят вернуть контроль и вырваться из-под этой власти.

Во многих его спектаклях все персонажи произносят реплики только фронтально, напрямую к Богу, яркий пример тому спектакли «Эдип-Царь» (2006) и «Маузер» (2020) Александрийского театра. Это обстоятельство в таких случаях становится главным для актеров. Они не просто обращаются к Богу, а бросают ему вызов в последнее мгновение перед смертью, стремятся высвободиться из-под власти рока, зная, что они обречены на поражение, пытаются оспорить свою участь, зная, что она неизбежна. Трагедия сама по себе, говорит режиссер, «это культурное выражение дуэли с богами» [4, с. 20], но при этом «она, по его мнению, не оставляет человеку альтернативы в своей предопределенности» [4, с. 20].

Однако для сознания современного человека, по мнению Терзопулоса, такое мышление утрачено, ибо «возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца?» [9, с. 737]. Сегодня мы «со своими машинами, автомобилями, самолетами, с паром, газом, электричеством <...> со всем укладом научного мировоззрения, не допускающего никаких чудес и видящего везде только одну трезвую действительность, мы в значительной степени утратили способность чему-нибудь удивляться. Ко многим вещам мы потеряли чувствительность» [10, с. 18]. А потеря чувствительности влечет за собой и гибель театра. Его спасение Терзопулос видит в возвращении к мышлению античного человека. Древний грек, оставленный один на один с природой, видит в ветре живых существ. Звездное небо для него целый мир – «звездная книга», это мир зверей, богов и героев. Современный же человек, «который привык ходить по городу при электрическом освещении, на небе видит в большинстве случаев только черную пелену, ничего не выражающую, для него эта «звездная книга» оказывается закрытой» [10, с. 23].

Ключ к такому мышлению Терзопулос ищет в специфическом состоянии тела. Разум должен уступить место телесному ощущению, так как в нашем теле уже содержится генетическая память и опыт всех предыдущих поколений. В его театре тело является главным инструментом актера, оно же становится и главным инструментом режиссера для воплощения всего, что заложено в пьесе. С этой точки зрения Терзопулос продолжает традицию «бедного театра» Ежи Гротовского. В подавляющем большинстве своих спектаклей он отказывается от сложного технического оснащения и сводит к минимуму сценическое оформление, вплоть до почти полного отказа от него, в отдельных случаях (как это было во время показа спектакля «Троянки» в театральном центре Тадаши Судзуки в Тоге в 2019 г.), и выводит на первый

план актера. Пустота его пространств – это лучшая декорация для масштаба человека. Геометрия его спектаклей не является просто стерильной формой, Терзопулос «строит микрокосмос сцены, который аналогичен построению Вселенной» [11, р. 45], это отображение связи микрокосма человека с силами макрокосмоса, архетипический способ интерпретации времени и пространства. Кроме того, театр, «ограниченный в выразительных средствах, ставит проблему совершенной чистоты, когда для существования спектакля-действия нужны лишь две главные составляющие: актер и зритель. Актер становится сосредоточением всех возможностей воздействия на зрителя» [12, с. 6]. В случае театра Терзопулоса средоточием всех возможностей такого воздействия становится именно тело актера.

МЕТОД

Однако не всякое тело пригодно для того, чтобы стать сценическим материалом. Сначала его нужно «воспитать», сделать бытовое тело «вакхическим». Исследователь театра Терзопулоса Фредди Декреус описывает дифференциацию тела режиссером на четыре пласта: «культурное» тело, «висцеральное» тело и два «дионисийских», или «вакхических», тела. Первые два являются составляющими нашего тела в повседневной жизни и присутствуют с нами от рождения. Вторые два – должны развиваться в процессе подготовки актера к его сценической деятельности: одно в результате тренинга, второе – в момент выхода на сцену.

Понятие «культурного» тела, как это ни парадоксально, связано, скорее, с категорией разума, нежели с телом. Это совокупность стереотипов поведения, накладываемых на человека культурой, к которой он принадлежит, национальным менталитетом, его социальным слоем и семейным воспитанием. Таким образом, мы, как «западные субъекты», изначально уже являемся привязанными к «белой культуре, белому континенту, белому мышлению и белой мифологии» [7, р. 132], и наше тело ведет себя согласно нормам, установленным данной средой. Современный европейский человек является продуктом многовековой истории отрицания тела, от «платоновской антитезы *soma / sema* («мое тело – моя тюрьма»)» до христианского «обесценивания этой “плотской обертки”» [7, р. 133], что естественным образом сказывается и на эмоциональной составляющей человека. Терзопулос утверждает, что театр, который мы именуем психологическим, или просто реалистическим, имеет дело с эмоцией именно на этом уровне тела. Эмоции, которые согласно законам мимесиса пытается воспроизводить реалистический театр, контролируются разумом, со всеми его нормами поведения, табу и психологическими клише. Стыд, страсть, похоть, агрессия в их телесных проявлениях рассматриваются исключительно с позиции моральных запретов, переступание которых несет негативный характер. Кроме того, использование актером эмоций только на уровне разума ведет к неизбежной автобиографичности образа, тогда как актер

на сцене у Терзопулоса – это всегда не он сам и, более того, не человек в глобальном смысле (подробнее об этом чуть позже).

«Висцеральным» телом Декреус называет совокупность процессов, протекающих во внутренних органах и тканях организма. Такие процессы, как пишет Декреус, происходят в основном в «фоновом режиме» для организма, в повседневной жизни мы не отслеживаем их и не задумываемся о них. С контроля именно этого пласта тела начинается путь к «вакхическому» телу. Тренинг для актеров, разработанный Терзопулосом, направлен на сознательное отслеживание таких автоматических процессов, как дыхание, сокращение мышц, а также циркуляция крови и энергии, ощущение времени и контроль некоторых из них.

Суть тренинга на начальном этапе – вывести тело и разум из бытового повседневного состояния. «Отправной точкой Терзопулоса стало описание древнего метода врачевания, практиковавшегося в святилище Амфиараия в Беотии. Ритуал предписывал пациентам, ожидавшим операции, на закате обнаженными ходить по кругу по влажной земле. К рассвету пациенты впадали в экстатическое состояние и, таким образом, были подготовлены к утренней операции» [13]. Терзопулос перенимает у древних значимость чрезмерного изнеможения. Его долгие (иногда 24-часовые) и изнуряющие тренировки, а также представления в суровых погодных условиях, по мнению исследовательницы Пинелопи Хадзидимитриу, были призваны разрушить «общепринятую модель функционирования человеческого организма (днем – активность, вечером – отдых)» [13]. Режиссер углубляется в исследование исступления, возникающего при вакханалиях, изучает дионисийские ритуалы, в частности хождение босиком по раскаленным углям или камням, и анастенарию, до сих пор практикуемую в северной Греции. Также, как упоминает Хадзидимитриу, его вдохновил период греческой истории после Гражданской войны (1950–1960-е), «когда простые люди устраивали ритуальные празднества, чтобы освободиться от страдания, боли и отчаяния» [13]. Исследуя подобные практики прошлого, Терзопулос и задается целью перенести результаты своих экспериментов в театральную практику и «превратить сценическое тело в вакхическое» [13].

Собственно тренинг состоит из порядка 45 упражнений, представляющих собой соединение различных физических действий с упорядоченным дыханием. С течением времени тренинг видоизменяется и совершенствуется, возникают новые упражнения, уже существующие обогащаются новыми вариациями. Тренинг проводится перед каждым спектаклем, поэтому его конфигурация и состав упражнений могут варьироваться в зависимости от задач спектакля. Так, тренинг, описанный в книге «Геометрия трагедии. Александринский “Эдип-царь” Теодороса Терзопулоса» [4], представляющей собой записи репетиций режиссера в Александринском театре, несколько отличается от тренинга, описанного в русскоязычной версии книги самого Терзопулоса «Возвращение Диониса» [5], выпущенной к премьере спектакля «Вакханки» в «Электротеатре Станиславский». Неизменной остается структура: постепенная активизация всего тела, начиная от головы и заканчивая стопами, а также постоянное диафрагмальное дыхание.

Актеры выстраивают круг, который сохраняют на протяжении всего тренинга, находясь лицами в центр. Их стопы соединены, колени расслаблены и слегка согнуты, взгляд направлен чуть выше горизонта. Все начинается с синхронизации дыхания, перед каждым упражнением актеры берут глубокий вдох. Всегда есть лидер, ведущий тренинг, задача которого сохранить единый ритм и энергию группы, он контролирует количество повторений и дает команды для перехода к следующему упражнению.

Завершение тренинга также вариативно. Он может переходить в групповую работу над голосовым аппаратом с использованием диафрагмы или в работу в парах. Тренинг имеет несколько задач: во-первых, это элементарный разогрев тела перед работой, во-вторых, синхронизация движения с дыханием, на чем будет строиться вся дальнейшая работа, и в-третьих, синхронизация всех актеров группы, потому что во всех спектаклях Терзопулоса очень важна работа в ансамбле. Кроме того, физическая нагрузка и концентрация на движении должны постепенно освободить разум от потока повседневных мыслей.

Каждодневное погружение в тренинг в дальнейшем должно сформировать привычку концентрироваться главным образом на телесном ощущении движения, а не на анализе произносимого текста. Терзопулос всегда сразу оговаривает, что театр, которым он занимается, не имеет ничего общего с реалистическим психологическим театром, а стало быть, и поведение тела актера в его спектаклях не имеет ничего общего с его бытовым поведением. Актерам нужно привыкнуть к тому, что их жесты и движения не будут соответствовать произносимому ими тексту, а сам текст не будет подвластен привычной бытовой логике. Элени Варопулу, анализируя «Медею» в постановке Терзопулоса, отмечает, что в его театре движения тела, «вместо того, чтобы служить непосредственно смыслу текста, составляют автономную ритмическую систему телесных и голосовых реакций, дополняющих его смысл» [14, р. 11–12]. Тренинг, кроме того, постепенно снимает ограничения в движении, вызванные привычками и образом жизни современного человека, и служит мостиком к преодолению уже «культурного» тела.

Когда в процессе тренинга найдена нужная концентрация на движении, обретен контроль над ощущением времени, отброшен поток мыслей, привычки и телесные стереотипы и таким образом преодолены «культурное» и «висцеральное» тела, начинается работа над первым «дионисийским» телом. Для этого существуют упражнения деконструкции и неиссякаемой импровизации. Упражнение деконструкции, как и большинство составляющих тренинга, строится на общем ритме движения. Оно начинается с шагов по кругу, переходящих в бег. «Значение контакта стопы с полом очень велико. Стопа представляет собой совершенное изображение всего человеческого организма в миниатюре. <...> С каждым шагом происходит массаж определенных точек стопы, что рефлекторно отзывается раздражением в соответствующих частях и органах тела» [5, с. 31]. Кроме того, при каждом шаге стопа под тяжестью тела начинает функционировать как «губка, сжимающаяся и выталкивающая кровь вверх» [5, с. 32], таким образом достигается определенный уровень

кровообращения. В предельной точке ускорения актеры в идеале начинают слегка терять ощущение пространства, затем они очень аккуратно падают навзничь, на спину и некоторое время автоматически сохраняют учащенное дыхание, что создает мелкие вибрации в области таза и нижнем отделе позвоночника. Задача актера отследить эти вибрации и постепенно сделать область таза их источником. Таз «становится из приемника излучателем» [5, с. 33], он совершает короткие отрывистые движения вперед-назад, которые затем передаются всему телу, освобождая его. Когда актеры осваиваются в этом состоянии, они медленно начинают менять положения тела, не прекращая движения таза, а затем также постепенно возвращаются в вертикальное положение.

Неиссякаемая импровизация является естественным продолжением упражнения деконструкции. Когда тело актера привыкло к состоянию постоянной вибрации посредством движений таза, следует концентрация этих вибраций в конкретной точке тела и последующее перемещение этой точки по всему телу для исследования его возможностей. Бесконечной импровизация называется потому, что не имеет целью какую-либо конкретную форму, важен сам процесс до полного исчерпания потенциала каждой конкретной точки и мышечного освобождения тела. Позже, когда актеры полностью усвоят принципы данных упражнений, деконструкция и неиссякаемая импровизация становятся завершающей частью тренинга, вытекающая из него естественным образом без пауз. Заканчивая последнее упражнение, группа сразу переходит к так называемой вибрации диафрагмы – резким и частым вдохам и выдохам с помощью сокращения и расслабления диафрагмы, затем колебания подхватывает таз, а за ним и весь позвоночник. Завершением неиссякаемой импровизации является возвращение колебаний в область таза, а затем возвращение к вибрации диафрагмы.

Возникшее в результате правильного овладения тренингом состояние тела, освобожденного от стереотипов поведения и повседневных привычек и ставшего источником и проводником бесконечной энергии, именуется первым «дионисийским» телом. Последним этапом станет выход такого тела на сцену, в этот момент возникнет второе «дионисийское» тело. Это тело и будет главным в спектакле. Терзопулос в силу педагогической составляющей тяготеет к лабораторности, заставляя зрителей и критиков задаваться вопросом: «Что зритель видит в большей степени: спектакль, основанный на сюжете, который надо все-таки понять и осмыслить, или независимую от сюжета демонстрацию состояний артистов? <...> Иногда кажется, что для Терзопулоса важнее показать не действие, а состояние актеров в тренинге» [15, с. 113].

ТЕХНИКА

Важное место в системе режиссера занимает дыхание, а именно его контроль. Дыханию уделяется особое внимание в физиологическом и философском аспектах, потому что именно через этот процесс осуществляется

поиск нужной концентрации и энергии, а также путем специфического диафрагмального дыхания достигается определенный уровень кровообращения и кардионагрузки. Именно дыхание, согласно Терзопулосу, является физическим выражением практики погружения вглубь собственного тела, ведь через него достигается единение тела и сознания, а также устанавливается сознательный контроль над течением времени в процессе действия, производимого актером, и контроль над энергией, необходимой для распределения действия на определенный отрезок времени. Кроме того, контроль над глубиной и последовательностью вдохов и выдохов также позволяет перенести фокус с потока повседневных мыслей на ощущение собственного тела. Актер концентрируется на ритме и интенсивности дыхания, которые создают нужную вибрацию и пульсацию тела для вхождения в экстатическое состояние. Таким образом, в процессе тренинга и подготовки дыхание является одним из ключевых инструментов для перехода к «дионисийскому» телу.

На дыхание и ритм опирается и работа с текстом, то есть перевод его в термины телесности и полное осознание через тело на физическом уровне. «Отсутствие выхода в трагедии в переводе на язык тела означает отсутствие воздуха, и это, конечно, касается голоса. Это влияет на манеру говорить. Даже без воздуха можно произносить гласные звуки», – говорит Терзопулос [16, р. 162]. Текст более не являлся главным носителем и передатчиком информации, главенствующая роль теперь отводится энергии, которая высвобождается через ритм. Таким образом, Терзопулос концентрируется именно на ритме, заложенном в самом тексте, а не на его семантике и семиотике. Для режиссера выражение «ритм текста» – это не метафора его живости и динамики функционирования, текст, как уже было сказано, буквально понимается Терзопулосом как «чередa ритмов», образуемых короткими или длинными предложениями, разделенными паузами, и, что важно, каждое предложение самоценно и может существовать само по себе, поэтому не может быть одного общего ритма всего текста. Работая над текстами, Терзопулос призывает не анализировать их с точки зрения психологии и биографии персонажа. Для Терзопулоса важна энергия, с которой текст произносится.

Одним из главных передатчиков энергии в системе режиссера является упомянутая ранее вибрация диафрагмы (резкие и частые вдохи и выдохи с помощью сокращения и расслабления диафрагмы), которая воспитывается в тренинге. Она же представляет собой и основу телесного существования уже на сцене. Даже в статичном состоянии актеры непрерывно работают диафрагмой, иногда по необходимости переходя на равномерные синхронные глубокие вдохи и выдохи. Такое непрерывное колебание диафрагмы рождает образ тела в агонии, ведь «действие многих его спектаклей можно определить как “сопротивление тела на пороге смерти”» [17]. На это накладывается и произносимый текст, что заставляет его быть ритмически неровным и дрожащим. Кроме того, вибрация диафрагмы служит своеобразным физическим маркером состояния персонажа. Терзопулос часто создает обстоятельства, в которых персонажи должны быть носителями одной эмоции, растянутой во времени,

иногда даже на протяжении всего спектакля, как в «Маузере» – версии Александринского театра, который критика назвала «длящаяся час двадцать агония разума» [3]. Еще одним маркером состояния является так называемая маска ужаса, также используемая Терзопулосом в большинстве постановок (актеры могут использовать и улыбку, и смех, однако маска ужаса является базовой). Это застывшее выражение на лице сродни маске трагедии в античном театре – широко раскрытые глаза и открытый рот (фото 1).

Технически сохраняя такое выражение лица и постоянно работая диафрагмой, актер по схеме, известной нам как «от внешнего к внутреннему», может сохранять состояние, необходимое для персонажа. Характерным является то, что эмоция возникает не в процессе действия, актеры появляются на сцене уже с определенной эмоцией и зачастую сохраняют ее на протяжении всего спектакля. Режиссеру неважно, что происходило с персонажами до момента их появления на сцене, каковы их взгляды, характер и привычки, важно лишь ощущение их состояния в данный момент времени. Подобно Гротовскому, Терзопулос ставит целью «максимально обобщить образы сценического действия, его сюжет» [12, с. 83]. «Каждый персонаж становится символом, формулой некой философской идеи» [12, с. 83]. Зачастую ему не важна и драматургия. Евгений Авраменко писал об «Иокасте» в исполнении Софии Хилл: «Сюжет не важен. Важно состояние. Ощущение длящегося момента. Здесь нет линейного развития истории, как, впрочем, и полагается в измерении мифа.



Фото 1. «Маска ужаса». «Маузер». Александринский театр. 2020 (актеры: М. Яковлев, Н. Белин, Т. Акшенцев). Фото В. Постнова / "Mask of horror". "Mauser". Alexandrinsky Theatre. 2020 (actors: M. Yakovlev, N. Belin, T. Aksbentsev). Photo by V. Postnov

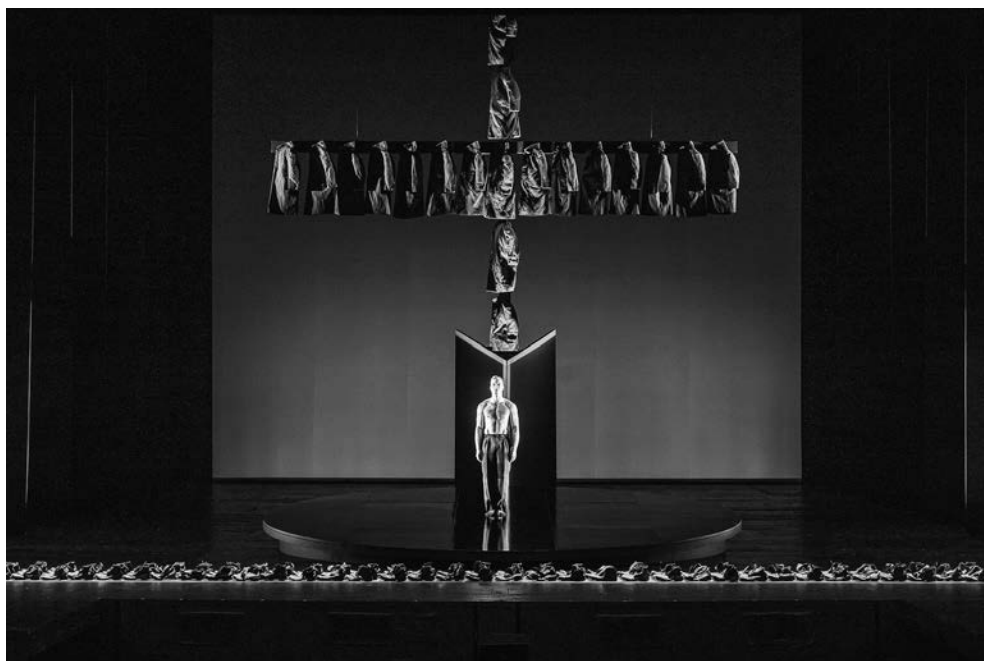


Фото 2. Актер Н. Белин во время входа зрителей. «Маузер». Александринский театр. 2020.
 Фото В. Постнова / Actor N. Belin at the entrance of the audience. "Mauser". Alexandrinsky Theatre. 2020.
 Photo by V. Postnov

Поэтому остановленные во времени моменты содержательнее, чем «связи между» – между точками действия, словами, движениями» [18]. Терзопулос вообще тяготеет к статике, его театр, по его же словам, «это внешняя статика, подкрепленная внутренним взрывом» [19]. Наглядно этот принцип воплощает актер Николай Белин в спектакле «Маузер» Александринского театра, находясь на сцене во время входа зрителей в полностью статичном положении и произнося текст, используя лишь вибрацию диафрагмы (фото 2).

Объясняя свой подход, Терзопулос говорит актерам, что невозможно и нецелесообразно пытаться играть психологически, потому что человек не способен в действительности испытывать одну эмоцию на протяжении часа, и у него не хватит ресурсов, чтобы удерживать одно состояние в течение такого долгого времени. Поэтому необходимо физическое выражение этого состояния. Им и становится вибрация диафрагмы.

«ДРУГОЙ»

Конечной целью актера, по Терзопулосу, должно стать полное стирание собственной человеческой идентичности в психологическом смысле. Это означает, что актер на сцене не просто становится другой личностью с новым психологическим портретом, а вовсе стирает любые отличительные

психологические черты. Он «временно становится кем-то другим, больше не диверсифицированным по сексуальным, социальным или политическим осям» [7, р. 163].

Актеры Александринского театра, игравшие в спектаклях Терзопулоса, сходятся в одном: в определенный момент пребывания на сцене они понимали, что это уже не они. Валентин Захаров, участник трех спектаклей Терзопулоса, начиная с его первой постановки «Эдипа-царя», говорит: «Есть определенный момент, когда ты себя не узнаешь. В моем случае это не была чистая техника. Безусловно, все мы работали над вибрацией диафрагмы, все тексты накладывались на эту вибрацию, однако она давала ключ и к состоянию. В спектакле «Эдип-царь» помимо участия в хоре у меня был монолог Глашатая, объемный фрагмент минут на пять пребывания на сцене. Вибрация диафрагмы и тело в конвульсиях стали тем, на что можно было опереться. Текст становился не просто криком “на связках”, он шел откуда-то из глубины тела, мы почувствовали, как наши голоса опустились. Само тело, находясь в конвульсиях от вибрации диафрагмы, транслировало нужное состояние, так что его не нужно было “играть” в плохом смысле, вымучивать» [20]. Нечто подобное говорит и Николай Белин, участник двух спектаклей Терзопулоса и исполнитель одной из главных ролей в спектакле «Маузер»: «Иногда, когда меня не подводит мое тело, удается достичь ощущения, что я это уже не я, и более того, я становлюсь “больше, чем я”». «Когда тренинг на должном уровне, бывает, что мое тело и голос настолько отпущены, что, слушая себя со стороны, я удивляюсь собственной мощи и думаю: вот это и есть голос героя, поверженного роком, хотя в этот момент я не пытаюсь отождествлять себя с ним, не пытаюсь проживать его жизнь. Вообще психологическая подробность меня порой зажимает, ставит в рамки, а здесь я могу почувствовать некую свободу. Сложно объяснить это состояние, это то, что называется “понимание телом”, когда мысль не существует отдельно, она превращается в телесное ощущение, сливается с ним. Нет никаких посторонних мыслей, только концентрация, я не могу назвать это самовнушением, напротив, это абсолютный контроль, тогда и рождается не конкретный человек, а гигантский “герой”, в котором борются стихии. В этой системе мне нравится и то, что у меня есть конкретный путь к нужному состоянию – тренинг, это инструмент, с помощью которого я понимаю, как работать» [21]. Валентин Захаров и Николай Белин репетировали у Терзопулоса в разные периоды, однако сходятся в том, что его основные принципы остаются неизменными вне зависимости от материала, который он ставит. Его главная задача – увести актера от самого себя, но главное – увести его от человека, чтобы сделать символом человеческого или сверхчеловеческого вообще.

Мотив некоего «другого» в человеке является одним из ведущих в творчестве Терзопулоса, это отмечают как исследователи его театра, так и сам режиссер. Появление этого «другого» обусловлено несколькими причинами. Во-первых, это совокупность тайных страхов и неудовлетворенных желаний, формирующих теневого двойника личности. Терзопулос утверждает,

что навязчивые идеи расщепляют личность человека на «я» и «другого», где «другой» – это «я» в третьем лице. Марианн Макдональд усматривает этот мотив в его «Медее»: «Через повторяющиеся жесты или движения персонажей – часто, казалось бы, не имеющие смысла или отношения к какому-либо тексту, кроме какого-то внутреннего неразборчивого – человек предстает жертвой своих навязчивых идей» [22, р. 158].

Стоит отметить, что практику мышления о себе в третьем лице он усвоил еще в детстве, будучи выходцем из семьи, принадлежавшей к проигравшей стороне по итогам Гражданской войны. По его словам, он как «побежденный» должен был соблюдать психологическую дистанцию по отношению к использованию первого лица: «Мы не говорили: “Я сделаю это” или “Я хочу то”. Мы всегда говорили в третьем лице. Если вы говорили о себе, вы говорили: “Он сказал...”». <...> Моя личность выросла с личностью “он”, а не “я”» [16, р. 139]. Во-вторых, высвобождению «другого» способствуют инстинкты, которые так «яростно царят в этом театре» [7, р. 5], потому что именно инстинкты вступают в силу, когда рациональное сознание теряет власть. Все спектакли Терзопулоса будто бы о балансе человека и животного начала внутри него. Мы напрасно склонны думать, будто человека и животное разделяет слишком большая пропасть – уверен режиссер. Первым воплощением этого внутреннего зверя был хор в «Вакханках» (1986). К этому же отсылают змеиные движения обеих королев в «Аларме» (2010), об этом же свидетельствует собачий вой в «Аморе» (2013), а вывод всех его постановок о Геракле – «Гидра в нас, гидра – это мы» [7, р. 7].

Таким образом, актер Терзопулоса представляет на сцене не человеческий характер, а некий сложный сгусток инстинктов, страхов и чистой энергии. Эта субстанция уже не привязана ни к какой конкретной личности и не привязана к нашему привычному миру вообще (во всяком случае именно таким образом он работает с актерами «Аттиса» и именно этого пытается добиться от актеров, с которыми работает по всему миру, за редкими исключениями, когда идет на компромиссы с театральной традицией страны, в которой ставит спектакли). Терзопулос, если угодно, ищет воплощения юнговского архетипа вслед за Арто и Гротовским. В том же «Маузере» «стоящие на подмостках лишены индивидуальности, архетипичны» [17] (фото 3).

Режиссер здесь ближе к позиции Арто, который «полагал, что естество “сжигаемого” само родит архетипический иероглиф» [23, с. 17]. В этом и есть смысл его «вакхического» тела. Тело, доведенное тренингом до нужного состояния, начинает само рождать смыслы и знаки. Однако у Терзопулоса знаком является не само движение или жест, а именно состояние тела. Он ищет движение, которое не будет являться знаком само по себе, но будет провоцировать тело актера на нужное состояние. Затем от спектакля к спектаклю движение может быть даже заменено на другое, дающее то же состояние. В некоторых моментах актеру дается право на импровизацию, как это сделано в «Маузере» версии Александринского театра в конце общего монолога обвиняемых «Я дрался на фронтах Гражданской...», когда строго выстроенная



Фото 3. Обвиняемые. «Маузер». Александринский театр. 2020. Фото В. Постнова / *The Accused*.
“Mauser”. Alexandrinsky Theatre. 2020. Photo by V. Postnov

партитура движений приводит актеров в финале к произвольным жестам, рожденным в результате их состояния в данный момент; или аналогичная ситуация складывается на тексте «Стол без опор – земля для грядущих...», когда, напротив, хаотичные спонтанные удары по грудной клетке и резкие рассечения воздуха ладонью постепенно складываются в жесткую партитуру следующего пластического фрагмента. При этом сам актер может для себя не идентифицировать это состояние определенным образом, однако оно считывается и трактуется зрителем.

Очевидно, что достичь вышеперечисленных эффектов, по мнению режиссера, возможно лишь посредством отказа от доминирования разума. В такой концепции Терзопулос перестает связывать разум с эмоцией и соединяет с ней энергию, меняя таким образом оппозицию «разум – тело» на оппозицию «разум – энергия». Эмоция начинает принадлежать телу и перестает описываться в категориях психологии. Крик, смех или слезы теперь вызываются не в результате рациональной реакции сознания на обстоятельства или поведение других людей, а исключительно состоянием тела. Выстраивая партитуру спектакля, режиссер в процессе репетиций добивается того, что нужное состояние актера вызывается на уровне рефлекса определенным движением или позицией тела. «Тело актера лепится в каждом эмоциональном состоянии и формирует свою кодировку. Развитие партитуры телесных действий постепенно преобразует тело актера в карту различных эмоциональных полей. Вопрос отождествления или неотождествления с ролью и ежедневного вступления в одни и те же душевные сферы перестает занимать актера.

Его эмоциональные состояния впечатываются в тело и вызываются тогда, когда тело актера оказывается в соответствующем положении» [5, с. 53].

ЭМОЦИЯ

Вопрос соотношения роли эмоции и рационального сознания в процессе сценического существования актера был одним из центральных во многих режиссерских системах прошлого века, однако все они несколько разнятся в итоговой оценке данного соотношения. Гордон Крэг одним из первых высказал идею, что эмоция не может являться доминантой поведения актера на сцене, с той оговоркой, что речь идет о живой человеческой эмоции. «Нет никаких оснований утверждать, что эмоция – это вдохновение божье и что именно к выражению эмоции актер и стремится» [24, с. 214], – пишет Крэг. Английский режиссер-символист критиковал современных ему актеров за отсутствие должного контроля собственного тела и мимики под властью эмоциональных порывов. «Тело актера снова и снова отказывается повиноваться его сознанию, как только воспаляются его чувства <...>. С его выражением лица происходит то же, что и с движениями тела. Сознание изо всех сил старается заставить глаза или мускулы лица двигаться так, как оно прикажет, и на короткое время ему это удастся. Но вот власть сознания, которое на несколько мгновений полностью подчинило себе мимику лица, вдруг оказывается сметенной порывом чувства, разгоряченного работой сознания <...> и вот он уже весь отдается во власть эмоции, как бы восклицая: “Делай со мной что хочешь!”» [24, с. 213–214]. То же самое говорит Крэг и в отношении голоса актера. Голос, «искаженный эмоцией, придает ему вид человека, находящегося во власти противоречивых чувств» [24, с. 214]. Проблему Крэг видит в том, что, «поскольку сознание становится рабом чувства, это влечет за собой все новые и новые случайности», а, по его мнению, «никакая случайная эмоция, никакое случайно возникшее чувство не могут быть полезными» [24, с. 214]. Более того, искусство, утверждает режиссер, «не терпит случайного», а следовательно, «то, что предлагает нам актер, не является произведением искусства; это серия случайных исповедей» [24, с. 214]. Концепция «сверхмарионетки» Крэга подразумевала полное подчинение тела актера контролю разума и исключение любой случайности.

Подобные тенденции видны и в конструктивизме и биомеханике Мейерхольда: «Случайность движения актера исключалась, конструкция немедленно обнаруживала любую неуклюжесть, подчеркивала пластическую безграмотность, но зато и выпукло выявляла содержательность и красоту осмысленного и отточенного движения» [25, с. 207]. Следует, однако, заметить, что эта отточенность движения и приверженность строгой схеме была вызвана желанием воплотить «мир, построенный по автономным законам искусства» [23, с. 15]. Речь идет о стремлении «не изображать жизнь, не добиваться с помощью подчас изощренного мастерства ее подобия, а истинно

жить, но по законам сценического времени в сценическом пространстве» [25, с. 207]. Именно эту «реальность» происходящего на сцене разовьют впоследствии Арто в крютотическом театре и Гротовский в бедном театре.

И концепция «сверхмарионетки» Крэга, и биомеханика Мейерхольда, и «чувственный атлетизм» Арто, и театр Гротовского «ставят задачу рождения на сцене сверхчеловека с помощью творческой воли» [23, с. 15]. Эту же задачу ставит перед театром и Терзопулос, что вполне естественно, потому что перечисленные системы так или иначе послужили исторической почвой, на которой вырос его метод. Однако, переняв многие декларативные постулаты данных систем, он ищет их воплощения несколько иными путями.

Если Крэг, говоря об эмоции, утверждает, что она способна взять под контроль поведение всего тела, что актер «попадает в полное ее распоряжение, движется словно в горячем сне или в припадке безумия, бросаясь из стороны в сторону, его голова, руки, ноги, если даже они не перестали еще его слушаться, настолько слабы перед напором его страстей, что готовы в любой момент выйти у него из повиновения» [24, с. 213–214], то Терзопулос убежден, что ничто не может полностью управлять телом, кроме самого тела. Если Крэг ищет спасение в полном подчинении тела разуму, то Терзопулос утверждает, что именно разум и закрепощает тело. Более того, именно рациональное сознание заставляет актера мыслить категориями подражания и воспроизведения определенных эмоций. Причем актер в данном случае воспроизводит скорее его представление об эмоции, а вместе с тем его тело неизбежно воспроизводит клише, связанные с таким представлением. Эти клише в свою очередь формируются под влиянием норм поведения общества, а также массовой культуры. Таким образом, тело не «живет». Как бы актеру ни казалось, что в данную секунду его тело свободно и действует согласно внутренним импульсам, родившимся здесь и сейчас под властью эмоции, на самом деле его диапазон ограничен стереотипами времени или социального слоя. Иными словами, актер ходит, кричит, плачет и смеется так, как это регламентировано современными ему представлениями общества о данных действиях и эмоциях и как их принято изображать в массмедиа.

В отличие от конструктивистов, Терзопулосу в конце концов перестают быть нужными «сложные станки» на сцене для того, чтобы продемонстрировать возможности актера. Напротив, ничто не должно отвлекать ни зрителя от актера, ни актера от его «священнодействия». Терзопулосу не нужна динамика, создаваемая вариациями взаимодействия актера с пространством, он, как уже говорилось, стремится к статике. В этом плане режиссер близок к концепции «статичного театра» Мориса Метерлинка: «...отказ от внешнего действия способствует раскрытию крайне напряженного действия внутреннего, объектом внимания оказываются не внешние факты, а событийный ряд глубинного трагического конфликта» [23, с. 19].

Терзопулос, как и Е. Гротовский, «призывает вырваться из телесных рамок “я”, преодолев индивидуальное начало» [23, с. 21]. Однако Гротовский на последнем этапе своей практики достигал этого преодоления через изживание

(термин позаимствован у П. М. Степановой) всего личного. Это изживание представляет собой «кропотливый поиск в своей психологии и физиологии черт идеальной категории, изображаемой им [актером] на сцене. Когда все страхи, комплексы, приспособления, все, что связано с обыденной психологией, “изжито”, вытолкнуто из организма, начинается работа над созданием абстрактного сверхличностного пласта, направленного к бессознательному актера» [12, с. 148]. Терзопулос в этом отношении менее, а вместе с тем и более амбициозен: он бросает актера в сферу сверхличностного в обход всего индивидуального. Ему не требуется никакого изживания. К бессознательному актера он пробивается через его тело. Терзопулос ближе к Гротовскому второго периода его творчества, когда он направлял всю работу актера «на сознательное управление телом, технически усложняя партитуру движений до предела» [12, с. 146]. Однако, если Гротовский пытался таким образом добиться абсолютной внутренней пустоты исполнителя, то Терзопулос ищет внутреннего взрыва, напряжения, колоссального объема энергии, не связанного тем не менее с психологией.

Любая система восходит корнями к опыту прошлого и имеет свои предпосылки. Метод Теодороса Терзопулоса, возникнув на стыке систем Арто, Гротовского, Мюллера, восточных телесных и религиозных практик, на сегодняшний день представляет собой самостоятельную актерскую школу. Теодорос Терзопулос выработал собственную узнаваемую эстетику и обзавелся внушительным количеством последователей по всему миру. Можно принимать или не принимать его взгляд на театр и искусство актера, однако нельзя отрицать, что его спектакли выдержали испытание временем, а созданный им театр «Атгис» до сих пор успешно существует. Несмотря на всю непривычность и в некоторой степени чуждость данного метода для русского актера, он является достаточно эффективной тренировкой сценического темперамента с целью расширения эмоционального диапазона. С его помощью актер может научиться создавать то, что называется масштабом эмоции. Ритуальность его театра учит актера обращаться с надбытовой эстетикой, а глубокое изучение человеческого тела, его бессознательного поведения и инстинктов позволяет убедительно существовать в максимально обостренных и экстремальных сценических обстоятельствах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Якунина О. Теодор Терзопулос: «Разум должен помогать телу, а не порабощать его» // *Psychologies*. URL: <https://www.psychologies.ru/standpoint/teodor-terzopulos-razum-doljen-pomogat-telu-a-neporaboschat-ego/> (Дата обращения: 12 июля 2022).
2. Купцова О. Теодорос Терзопулос: «Идея театра больше, чем театр» // *Экран и сцена*. 2016. №7. С.11.
3. Комок О. Агония как арт-объект. «Маузер» Теодороса Терзопулоса в Александринском театре // *Деловой Петербург*. 2020. 27 марта. URL: https://www.dp.ru/a/2020/03/26/Agonija_kak_artobekt (Дата обращения: 20 февраля 2022).
4. Геометрия трагедии: Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса / Вступ. ст., сост. и науч. ред. А. Чепурова. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – 272 с.

5. Терзопулос Т. Возвращение Диониса / Пер. А. Гришина [и др.]; ред. К. Климова. М.: Изд-во «Электротheater Станиславский», 2014. – 168 с.
6. Гротовский Е. К бедному театру / Сост. Э. Барба, предисл. П. Брука. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 298 с.
7. Decreus F. The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos. London: Routledge, 2019. – 232 p.
8. Авраменко Е. Теодорос Терзопулос: Я ехал в ГДР за Брехтом, а обрел друга и учителя Хайнера Мюллера // Сеанс. 2020. 30 марта. URL: <https://seance.ru/articles/terzopoulos-mauser/> (Дата обращения: 25 мая 2022).
9. Маркс К., Энгельс Ф. Полн. собр. соч.: В 39 т. Т. 12. М.: Издательство политической литературы, 1958. – 880 с.
10. Радциг С. И. Античная мифология: Очерк античных мифов в освещении современной науки. М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1939. – 188 с.
11. Tsatsoulis D. The Circle and the Square // Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos / Ed: Raddatz Frank M. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2006. P. 42–54.
12. Степанова П. М. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. СПб.: Гиперион, 2008. – 175 с.
13. Хадзидимитриу П. Ваххическое тело в театре Теодороса Терзопулоса: Пример интеркультурализма / Пер.: Т. Сула, В. Дядькина // Электротheater Станиславский. Livejournal. 2015. 20 января. URL: <https://electrotheatre.livejournal.com/6994.html> (Дата обращения: 29 марта 2022).
14. Varopoulou E. Prologue // Terzopoulos T. Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments. Athens: Agra, 2000. – 320 p.
15. Трубочкин Д. Режиссер Терзопулос в Электротheater // Вопросы театра. Proscenium. 2015. № 1–2. С. 111–115.
16. The metaphysics of the body: Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz // Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos / Ed: Raddatz Frank M. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2006. P. 136–171.
17. Авраменко Е. Плач, палач // Петербургский театальный журнал. 2020. 25 марта. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/plach-palach/> (Дата обращения: 9 июня 2022).
18. Авраменко Е. Что Иокаста мне? // ПТЖ. 2012. 22 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/chto-iokasta-mne/> (Дата обращения: 9 июня 2022).
19. Материалы из личного архива автора. Интервью с Т. Терзопулосом. 10.11.2021.
20. Из личного архива автора. Интервью с В. Захаровым. 19.04.2022.
21. Из личного архива автора. Интервью с Н. Белиным. 13.04.2022.
22. McDonald M. Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage. New York, Columbia UP, 1992. – 239 p.
23. Максимов В. Теория актера в системе Арто и ее воплощение в «антропологическом» театре // Вокруг Гротовского: Коллективная монография. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. С. 9–37.
24. Крэг Г. Актер и сверхмарionетка // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред.: А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн, пер. с англ. В. В. Воронина [и др.]. М.: Искусство, 1988. С. 212–233.
25. Титова Г. В. Творческий театр и театальный конструктивизм. СПб.: СПбГАТИ, 1995. – 255 с.

REFERENCES

1. Yakunina O. Teodor Terzopoulos: “Razum dolzhen pomagat’ telu, a ne porabosh’at’ ego” [Theodoros Terzopoulos: “The mind should help the body, not enslave it”]. Available from: Psychologies. <https://www.psychologies.ru/standpoint/teodor-terzopoulos-razum-doljen-pomogat-telu-a-ne-poraboschat-ego/>.
2. Kupsova O. Teodoros Terzopoulos: “Ideya teatra bol’she chem teatr” [Theodoros Terzopoulos: “The idea of a theatre is more than a theatre”]. In: Ekran i scena [Screen and stage]. 2016, no. 7, p. 11.

3. Komok O. Agoniya kak art-ob'ekt. "Mauzer" Teodorosa Terzopulosa v Alexandrinskom teatre [Agony as an art object. "Mauser" by Theodoros Terzopoulos at the Alexandrinsky Theatre]. *Delovoy Peterburg*. 2020. 27 March. https://www.dp.ru/a/2020/03/26/Agoniya_kak_artobekt.
4. Geometriya tragedii: Alexandrinskij "Edip-tsar" v postanovke Teodorosa Terzopulosa [The Geometry of Tragedy: Alexandrinsky's "Oedipus Rex" staged by Theodoros Terzopoulos] / vstup. St., sost.i nauch. red. A. A. Chepurov. Saint Petersburg: Baltiyskie sezony, 2009. 272 p.
5. Terzopulos T. Vozvrashchenie Dionisa [The return of Dionysus] / per. Grishin A. [i dr.]; red. Klimova K. Moscow: Izd-vo Elektroteatra STANISLAVSKIJ, 2014. 168 p.
6. Grotowski J. K bednomu teatru [Towards a Poor Theatre]. Moscow: Artist. Rezhissjor. Teatr, 2009. 298 p.
7. Decreus F. The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos. London: Routledge, 2019. 232 p.
8. Avramenko E. Teodoros Terzopulos: Ya echal v GDR za Brechtom, a obr'jol druga I uchiťel'ja Hajnera M'ullera [Theodoros Terzopoulos: I went to the GDR for Brecht, but I found a friend and teacher Heiner Muller]. Available from: *Seans*. 2020. 30 March. <https://seance.ru/articles/terzopulos-mauzer/>.
9. Marx K., Engels F. Sochineniya [Essays]. *Sobranije sochinenij: v 39 t. T. 12* [Collected works in 39 vols. Vol. 12]. Moscow: Izdatelstvo politicheskoy literaturi, 1958. 880 p.
10. Radcig S. I. Antichnaja mifologija: Ocherk antichnych mifov v osvshchenii sovremennoj nauki [Ancient Mythology: An Essay on Ancient Myths in the coverage of modern science]. Moscow; Leningrad: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1939. 188 p.
11. Tsatsoulis D. The Circle and the Square. In: *Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos* / Ed: Raddatz Frank M. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2006, pp. 42–54.
12. Stepanova P. M. *Teatr bez kulis: Teatral'nyje opyty Jezhi Grotovskogo* [Theatre without wings: Theatrical experiences of Jerzy Grotowski]. Saint Petersburg: Giperion, 2008. 175 p.
13. Chadzidimitriou P. Vakhicheskoye telo v teatre Teodorosa Terzopulosa: Primer interkul'turalizma [The Bacchanalian Body in the Theatre of Theodoros Terzopoulos: An example of Interculturalism] / per. T. Susla, V. Dyad'kina. Available from: *E'lektroteatr Stanislavsky. Livejournal*. 2015. 20 January. Available from: <https://electrotheatre.livejournal.com/6994.html>.
14. Varopoulou E. Prologue. In: *Terzopoulos T. Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments*. Athens: Agra, 2000. 320 p.
15. Trubochkin D. *Rezhiss'or Terzopulos v Electroteatre* [Director Terzopoulos at the Electrotheatre]. *Voprosy teatra. Prosaenium*. 2015, no. 1–2, pp. 111–115.
16. The metaphysics of the body: Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz // *Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos* / Ed: Raddatz Frank M. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2006, pp. 136–171.
17. Avramenko E. *Plach, palach* [Crying, the executioner]. *Peterburgskiy teatralnyi jurnal*. 2020. 25 March. <https://ptj.spb.ru/blog/plach-palach/>.
18. Avramenko E. *Chto Iokasta mne?* [What is Jocasta to me?]. Available from: *Peterburgskij teatralnyi zhurnal*. 2012. 22 May. <https://ptj.spb.ru/blog/chto-iokasta-mne/> [Accessed 9th June 2022].
19. *Material yiz lichnogo arkhiva avtora. Interv'us T. Terzopulosom*. 10.11.2021. [Materials from the personal archive of the author. Interview with T. Terzopoulos 11/10/2021].
20. *Material yiz lichnogo arkhiva avtora. Interv'us V. Zakharovym* 19.04.2022. [From the personal archive of the author. Interview with V. Zakharov 19.04.2022].
21. *Material yiz lichnogo arkhiva avtora. Interv'us N. Belinym* 13.04.2022 [From the personal archive of the author. Interview with N. Belin 04/13/2022].
22. McDonald M. *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*. New York, Columbia UP, 1992. 239 p.
23. Maksimov V. *Teorija akt'ora v sisteme Arto I ejo voploshchenie v "Antropologicheskhom" teatre* [The theory of the actor in the Artaud system and its implementation in the "Anthropological" theatre]. In: *Vokrug Grotovskogo* [Around Grotowski]. Saint Petersburg: SPbGATI, 2009, pp. 9–37.
24. Craig G. *Akt'or i sverkhmarionetka* [Actor and super-puppet]. In: *Kreg E. G. Vospominaniya, stat'i, pis'ma* [Craig G. Memoirs, articles, letters]. Moscow: Iskusstvo, 1988, pp. 212–233.
25. Titova G. V. *Tvorcheskij teatr I teatral'nyj konstruktivizm* [Creative theatre and theatrical constructivism]. Saint Petersburg: SPbGATI, 1995. 255 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Акшенцев Тимур Фуркатович – аспирант кафедры пластического воспитания Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: akshentsev.tima@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4324-2088

Научный руководитель: Кузовлева Татьяна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой пластического воспитания Российского государственного института сценических искусств.

ABOUT THE AUTHOR

Timur F. Akshentsev – postgraduate student of the Plastic Education Department, Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: akshentsev.tima@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4324-2088

Scientific supervisor: Kuzovleva Tatyana Evgenievna, Cand. Sc in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Plastic Education, Russian State Institute of Performing Arts.

Статья поступила в редакцию: 02.10.2022

Отредактирована: 11.11.2022

Принята к публикации: 13.11.2022

Received: 02.10.2022

Revised: 11.11.2022

Accepted: 13.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Акшенцев Т. Ф. Метод Теодороса Терзопулоса как самостоятельная актерская школа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 169–189.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-169-189

FOR CITATION

Akshentsev T. F. Theodoros Terzopoulos' method as an independent acting school. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4, pp. 169–189.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-169-189

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-190-196
УДК 7.091.4:792

А. В. Бартошевич
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-6254-997X

Имени Чехова. К тридцатилетию Международного театрального фестиваля

АННОТАЦИЯ

В 2022 году Международный театральный фестиваль имени А. П. Чехова отметил свое 30-летие. Впервые он состоялся осенью 1992 г. и очень скоро стал одним из грандиознейших событий мировой театральной культуры.

В главных городах страны публика увидела постановки легендарных зарубежных театров. За годы существования фестиваля было показано 600 спектаклей из 54 стран. Зрители России получили возможность встретиться с элитой мировой сцены, с лучшим, что было создано в последние десятилетия жизни театра Европы, Азии, Африки, обеих Америк. И, что особенно важно, увидеть наш собственный театр в контексте процессов, происходящих в мировом сценическом искусстве.

С первых шагов своей истории Чеховский фестиваль стал организатором гастролей российских театров по всему миру. Спустя несколько лет после начала фестиваль ввел в обиход международные копродукции, создававшиеся совместно российскими и зарубежными театрами. В их числе «Орестея» Петера Штайна, «Борис Годунов», «Двенадцатая ночь» и «Буря» Деклана Доннеллана.

У Международного фестиваля имени Чехова фантастически богатое прошлое, и его ждет не менее плодотворное будущее. Природа современного театра – в его субстанциональной всемирности, всечеловечности, способности объединять людей, что составляет высшую цель сценического искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Международный театральный фестиваль имени А. П. Чехова, К. Ю. Лавров, О. Н. Ефремов, В. И. Шадрин, Всемирная театральная Олимпиада.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-190-196
УДК 7.091.4:792

Alexey V. Bartoshevich
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-6254-997X

Named after Chekhov. For the thirtieth anniversary of the International Theatre Festival

ABSTRACT

The Anton Chekhov International Theatre Festival celebrated its 30th anniversary. The festival was first held in the fall of 1992, and soon became one of world theatre culture's greatest events.

Its audience could see performances by legendary foreign theatres in the country's main cities. Over the years of the festival's existence, the spectators have seen over 600 performances from 54 countries. Viewers in Russia had the opportunity to witness the elite of the world stage engaged in the best performances created from recent decades in theatres of Europe, Asia, Africa, and both Americas. And it has been most significant to see that Russian theatre exists within the context of the processes happening in the world's performing arts.

From the first steps of its history, the Chekhov Festival has been organizing the tours of Russian theatre groups around the world. A few years after the Chekhov Festival started, international co-productions, created by Russian and foreign theatres, became a usual venue. Among them there were *Oresteia* by Peter Stein, *Boris Godunov*, *Twelfth Night* and *The Tempest* by Declan Donnellan.

The Chekhov International Festival has an incredibly rich past, with an equally bountiful future awaiting. The basis of modern theatre is in its universality and capacity to unify people, which is the highest goal of theatre art.

KEYWORDS

International A. P. Chekhov Theater Festival, K. Lavrov, O. Efremov, V. Shadrin, Theatre Olympics.

В жизни каждого поколения рано или поздно наступает звездный час, пик судьбы, открывающий людям смысл их существования, собирающий в одну яркую точку все главные линии, указывающий пути дальнейшего развития. Таким часом, такой точкой в жизни моего поколения стала вторая половина 1980-х гг., время горбачевской перестройки. Затхлый мир застойных лет был взорван головокружительно свежим дыханием новой эпохи, эпохи стремительных перемен и ослепительных надежд. Страна словно очнулась от долгой тягостной спячки, на своих губах ощутив пьянящий вкус политической свободы. Атмосфера общественной жизни менялась ото дня к дню. Вместе с ней неузнаваемо менялся воздух жизни искусства. Художники, начинавшие в 1960-е гг., поколение отважных искателей и экспериментаторов, теперь занимали ключевые позиции в живописи, музыке, театре. Они верили, что пришло их время. Цензурных тягот более не было. Театр, искусство общественное по самой своей природе, начал переживать настоящий расцвет. Отечественная сцена, освободившаяся от многолетней политической изоляции, стала видеть в себе органическую часть мирового театрального пространства. Никто не собирался отбросить прочь всё, дотоле достигнутое, презреть театральные традиции прошлых десятилетий. Но мир стремительно менялся, он требовал от современного театра эстетической новизны и социальной значимости, и в жизни наших театров наступила эпоха исканий. Мировая сцена, творившие на ней режиссеры, актеры, сценографы – и, конечно, зрители, немедленно и горячо отозвались на перемены, происходившие на российских, грузинских, литовских, украинских подмостках. Я не могу вспомнить другое время, когда публика всех стран мира с такою пылкостью любила бы наш театр, битком забивая театральные залы на гастролях и фестивалях. Впрочем, тогда весь мир любил всё, что прибывало из «страны Горбачёва». Одновременно наша собственная публика с прекрасной жадностью и чуткостью людей, изголодавшихся по современному искусству, рвалась на спектакли зарубежных театров. Никогда прежде города всего Союза не принимали у себя стольких гастролеров.

Фестиваль имени Чехова вышел из недр Союза театральных деятелей СССР (СТД СССР), созданного в дни перестройки, новаторского по духу, целям и организационным формам. С самых первых шагов жизни СТД СССР делал все, чтобы наш театр был включен в систему театральной всемирности.

Для меня лично это были дни, полные настоящего счастья. Мне выпала честь войти в секретариат новорожденного Союза и отвечать за его международные связи. Не обладая сколько-нибудь очевидными организационными талантами, я тем не менее согласился, так как считал, что международными театральными связями, этой сверхважной стороной работы новорожденного СТД должен заниматься не кто-то вроде министерского чиновника, а специалист по зарубежному театру. Не могу забыть многочасовые яркие споры на собраниях секретариата, где обсуждались принципы построения фестивальной политики, а главное – острейшие проблемы современного театра, нашего и зарубежного.

Таковы «предлагаемые обстоятельства», давшие жизнь Чеховскому фестивалю, которому было суждено очень скоро стать одним из лучших, грандиознейших событий мировой театральной культуры.

Идея устройства всемирного театрального фестиваля начала звучать, как только новый Союз, позже преобразованный в Международную конфедерацию театральных союзов, был создан. Нельзя забывать, что сам замысел был беспрецедентен. Ничего подобного в нашей стране прежде не было. Все мы принимали участие в подготовке фестиваля, в разработке его творческой концепции и организационных основ: Марк Захаров, Михаил Шатров, Александр Рубинштейн, Гига Лордкипанидзе, Михаил Швыдкой, Анатолий Смелянский и многие другие. Но прежде всего идею разрабатывали, преодолевая всевозможные препятствия, три замечательных человека: Кирилл Лавров, Олег Ефремов и Валерий Шадрин. Кирилл Юрьевич Лавров, личность редкостного благородства и душевной щедрости, без устали «пробивал» идею в верхах. Олег Николаевич Ефремов, для которого имя Чехова всегда было святым, придавал особое значение тому, как называется фестиваль. Он был убежден, что, в какие бы авангардные дали ни заходили театральные искатели, наследие Чехова и Станиславского – главного автора Художественного театра и его создателя – лежит в основе всех путей современного театра. Это при том, что он был неизменно открыт любым формам театрального новаторства. Как писал Анатолий Смелянский, «он полагал, что идея художественного театра нуждается в решительном обновлении, был убежден, что это обновление спасет театр и оставит его среди важнейших инструментов современной культуры» [1, с. 248].

Душой Чеховского фестиваля – от его первых до наших дней, был Валерий Иванович Шадрин. Благодаря его ясному и смелому уму, твердой воле, неутомимой энергии и прекрасной человечности, юмору, а главное – редкостному дару организатора, в города страны хлынул устроенный СТД небывало обильный поток знаменитых спектаклей мировых подмостков. Наша публика могла теперь увидеть постановки легендарных театров Германии, Франции, США, Италии, Литвы, Японии – всех не перечислить. Вот красноречивые цифры, свидетельствующие о громадном размахе творческих программ Чеховского фестиваля: за годы его существования наша публика увидела 600 спектаклей из 54 стран. Дело, конечно, не в самих по себе цифрах. Зрители России встретились с элитой мировой сцены, с лучшим, что было создано в последние десятилетия жизни театра Европы, Азии, обеих Америк. И, что особенно важно, увидеть наш собственный театр, с его триумфами и провалами, в контексте процессов, происходящих в мировом сценическом искусстве.

Чеховский фестиваль очень быстро стал одним из главных театральных фестивалей мира. Не стану перечислять названия театров и имена режиссеров – российских и зарубежных, украшавших афишу фестиваля имени Чехова на протяжении его теперь уже долгой истории. Тридцать лет – не шутка. Москва, а позже и другие города и веси увидели едва ли не все лучшее, интереснейшее, что происходило на сценах десятков стран мира.

Характер афиши постоянно менялся – в согласии с меняющейся жизнью мировой культуры. Все началось, что естественно, с Европы. Мы увидели спектакли знаменитого берлинского «Шаубюне ам Ленинер плац». Петер Штайн привез в Москву свою постановку «Трёх сестёр», и наша публика поразила, каким живым и современным предстал Чехов, сыгранный немецкими актерами, но более всего – тем, насколько важны для них оказались уроки школы Станиславского. А потом, год за годом – Москва, Санкт-Петербург, другие города страны смогли открыть для себя искусство Люка Бонди, Патриса Шеро: кто из видевших забудет тяжелозвонкое скаканье стремительного, как вихрь, Гамлета-отца на могучем коне. А позже – страстные и одновременно геометрически четко выстроенные пластические композиции Пины Бауш. Все показанные на фестивале шедевры сценического искусства невозможно перечислить. Но невозможно и не назвать имена великих режиссеров, для кого участие в Чеховском фестивале было настоящей честью и наградой, – Иво ван Хове, Маттиас Экк, Франк Касторф, Ариана Мнушкин, Кристиан Люпа, Робер Лепаж, наконец, гениальный Джорджо Стрелер, чьи «Остров рабов», «Великую магию» и, разумеется, «Арлекина – слугу двух господ» мы имели счастье в разные годы видеть на Чеховском фестивале и специальных фестивалях, посвященных театру отдельных стран – они были организованы той же талантливой командой Валерия Шадрин. Список замечательных режиссерских имен, которые открыл нам Чеховский фестиваль, можно длить и длить. Для театра в России эти спектакли несли с собой важные уроки новых направлений театрального искусства, и эти уроки с готовностью усваивались, соединяясь с основами нашей собственной театральной традиции.

В программу Чеховских фестивалей неизменно входили избранные спектакли отечественных театров. Гости фестиваля, театральные деятели разных стран, считавшие своим долгом приехать к нам, могли оценить лучшее, что создано на сценах Москвы, Петербурга, многих других городов страны.

С первых шагов своей истории Чеховский фестиваль стал строителем гастролей российских театров по всему миру. Постановки Юрия Любимова, Марка Захарова, Льва Додина, Роберта Стуруа, Эймунтаса Някрошюса (он ведь много лет оставался нашим соотечественником) гремели по всему свету. Не прошло и нескольких лет после начала, как Чеховский фестиваль ввел в обиход международные копродукции, создававшиеся совместно российскими и зарубежными театрами. Первой акцией этого рода стала «Орестея» Петера Штайна, в которой роль Ореста играл юный Евгений Миронов. А затем – целая цепь совместных постановок, включая «Бориса Годунова», «Двенадцатую ночь» и «Бурю» британца Деклана Доннеллана, прочно сроднившегося с Чеховским фестивалем.

Одно из прекраснейших воспоминаний всей моей театральной жизни – Чеховский фестиваль 2001 г., объединенный с Всемирной театральной Олимпиадой. Невозможно забыть это грандиозное театральное празднество, открывавшееся стрелеровским «Арлекином», воплотившим вечную суть

театрального творчества, саму идею театра. Большие и малые, традиционные и экспериментальные спектакли театров, прибывших со всех концов мира, чередовались с невиданно пышными фейерверками, уличными празднествами, карнавалами, на которые хлынули ликующие толпы ряженных москвичей. Когда по Тверской проходила пестрая вереница красочного парада комедиантов разных стран, которые везли за собой высоченные декорации и театральные машины, московским властям пришлось на один день снять с улицы все троллейбусные провода. Москва тогда жила трудной жизнью, и фестиваль дал городу не просто душевную разрядку, а, можно сказать, настоящий катарсис.

Итак, все началось с Европы. Но постепенно круг фестивальной географии расширялся, выходя за пределы европейского континента – при этом крупнейшие явления европейской и американской сцены в афише неизменно сохранялись. Однако теперь мы узнавали театральное искусство Востока, Африки или Латинской Америки. Невозможно забыть, с каким вниманием, скажу больше – с каким благоговением московская публика воспринимала ритуальную пластику древнего Кабуки, в то же время восхищаясь дерзкими экспериментами Тадаши Сузуки, соединившего традиции театра Но с приемами западного авангарда, уроки древней «Легенды о цветке» с мистическими экстазами Антонена Арто.

Фестиваль шаг за шагом становился действительно мировым. И это отвечало самой природе современной культуры, самой сути современного театра, его субстанциальной всемирности, всечеловечности, способности объединять людей Земли – всему, что составляет высшую цель сценического искусства.

Об этой объединительной миссии театра всегда говорил и стремился ее исполнить на протяжении всей своей долгой жизни недавно покинувший нас великий Питер Брук, давний и преданный друг Чеховского фестиваля: «До тех пор, пока люди не потеряли желание приходить в театр, чтобы вступить в непосредственный контакт с невидимым, мы обязаны вновь и вновь искать средства, с помощью которых этого контакта можно достигнуть» [2, с. 83].

В дни, когда люди театра праздновали 30-летие Чеховского фестиваля, всех нас постигло неожиданное и непоправимое горе. Ушел из жизни человек, которому фестиваль во многом обязан своей всемирной славой, – Валерий Иванович Шадрин. Благодаря его подвижническому труду и яркому таланту, фестиваль стал тем, чем он стал – художественным событием поистине планетарного размаха.

У Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова фантастически богатое прошлое. Будем верить, что, вопреки многочисленным финансовым, политическим и прочим сложностям, его ждет не менее плодотворное будущее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Буклет III Всемирной театральной Олимпиады в Москве и IV Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова. М.: [Б. и.], 2001. – 280 с.
2. Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. – 239 с.

REFERENCES

1. *Buklet III Vsemirnoy teatral'noy Olimpiady v Moskve i IV Mezhdunarodnogo teatral'nogo festivalya im. A. P. Chekhova* [Booklet of the III Theatre Olympics in Moscow and the IV International Chekhov Theatre Festival]. Moscow, 2001. 280 p.
2. Brook P. *Pustoye prostranstvo* [Empty space]. Moscow: Progress, 1976. 239 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бартошевич Алексей Вадимович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежного театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: teatroved@gitis.net

ORCID: 0000-0001-6254-997X

ABOUT THE AUTHOR

Alexey V. Bartoshevich – Dr. Sc. in Art Studies, Professor, head of Department of Foreign Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: teatroved@gitis.net

ORCID: 0000-0001-6254-997X

Статья поступила в редакцию: 11.10.2022

Отредактирована: 12.11.2022

Принята к публикации: 17.11.2022

Received: 11.10.2022

Revised: 12.11.2022

Accepted: 17.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Бартошевич А. В. Имени Чехова. К тридцатилетию Международного театрального фестиваля // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 190–196.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-190-196

FOR CITATION

Bartoshevich A. V. Named after Chekhov. For the thirtieth anniversary of the International Theatre Festival. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4, pp. 190–196.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-190-196

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-197-208
УДК 792.072

Н. А. Шалимова
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-2295-9768

Просвещенное театроведение Бориса Любимова

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются труды профессора Б. Любимова, опубликованные в трех томах под общим названием «Век нынешний – минувшие века». Очерчиваются основы его научного мировоззрения, прочно связанные с религиозно-философской традицией русской мысли. В наследии Любимова выделяются следующие главные направления деятельности: историко-теоретические работы, театральная и литературная критика, публицистика. Автором раскрывается методология его исследований, основанная на сближении науки о театре с откровениями русских религиозных мыслителей и исканиями отечественной филологии. Выявляется научная проблематика его трудов: соотношение культа и культуры, отношения Церкви и театра в исторической ретроспективе, сценичность прозы Ф. М. Достоевского, структурообразующее значение триады «литература – актер – режиссер» в искусстве театра, научный инструментарий современного театроведения. Анализируется широкий гуманитарный подход ученого к явлениям театральной истории и современности, к ключевым проблемам русской жизни, культуры и духа. Характеризуются особенности научной аналитики и критической рефлексии Любимова: принцип историзма, метод контекстуального анализа, точность фактографии и фактологии, аргументированная взвешенность суждений. Отмечается жанровое и тематическое разнообразие его критики, круг проблем и основные стиливые особенности его публицистики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Б. Н. Любимов, русская культура, русский театр, театроведение, религиозная философия, православное богословие.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-197-208
УДК 792.072

Nina A. Shalimova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-2295-9768

Enlightened Theatre Studies of Boris Lyubimov

ABSTRACT

The article focuses on the works of Professor Boris Lyubimov, published in three volumes under the title *Present Century – Past Centuries*. The author outlines Lyubimov's scholar worldview foundations, which are firmly connected with the religious and philosophical tradition of Russian thought. The analysis focuses on three main aspects of his legacy: historical and theoretical works, theatre and literary criticism, and journalism. The author reveals his scholar methodology, based on a convergence of theatre science with revelations of Russian religious philosophers and probes of Russian philology. The scientific problems of his works are outlined: the relationship between cult and culture, between the Church and the theatre in a historical retrospective, the scenic nature of Fyodor Dostoevsky's prosaic texts, the structure-forming significance of the triad "literature – actor – director" in the art of theatre, the scientific tools of modern theatre studies. The author analyses the broad humanitarian approach of the scientist to the phenomena of theatrical history and modernity, along with the key problems of Russian life, culture and spirit. The specific features of Lyubimov's scientific analytics and critical reflection are highlighted: historicism, the method of contextual analysis, the accuracy of factual account and factual knowledge, the reasoned balance of judgments. The author considers the genre and thematic diversity of Lyubimov's criticism, the range of problems he analyses and the main stylistic features of his journalistic works.

KEYWORDS

Lyubimov, Russian culture, Russian theatre, theatre studies, religious philosophy, Orthodox theology.

Борис Николаевич Любимов – фигура, не слишком характерная для нашей театральной среды. Социальной активности на просторах Интернета не проявляет. В стычках по поводу сенсационных премьер и закулисных скандалов участия не принимает. Там, где многие громогласно беспокоятся, сохраняет внутреннюю уравновешенность и голоса не повышает. Не солидаризируется ни с прогрессистами, ни с охранителями и вообще не имеет склонности всецело отдаваться общественной «злобе дня». Свое личное время и свое внимание он с раннего детства делит между храмом, книгой и театром. Течение лет отсчитывает от Рождества Христова и на знаменитый вопрос поэта: «Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?» – отвечает со спокойной уверенностью: «Начало третьего тысячелетия христианской эры». Он настолько свободно и органично чувствует себя в пространстве смыслов и ценностей православного христианства, что, можно сказать, живет в нем.

Это чувство и понимание времени Любимов унаследовал от отца – Николая Михайловича Любимова, глубоко верующего человека, «русского европейца» по воспитанию и образованию, тонкого ценителя русского литературного слова и превосходного переводчика европейской классики. По традиции, принятой в семьях дворянской интеллигенции, Любимов-старший не только ввел своих детей в мир театра и приохотил к чтению хороших книг, но и приобщил к опыту церковной жизни. Любимов-младший по сей день хранит в памяти ощущение праздника от своего личного «введения во храм»: «Детский восторг: перед красотой богослужения, стройным хором Троице-Сергиевой лавры и совершенством ее пропорций, линий и красок. Радость первого запомнившегося причастия... Счастье прикосновения руки священника к детской голове... Гордость, когда знакомый архидиакон разрешает помочь во время всенощной» [3, с. 325]. Отчий дом и дом Церкви – отсюда берет начало его просвещенное театроведение, основанное на любви к русской словесности, на чувстве родства с отечественной историей и культурой.

Как мало кто другой в театральном мире, он знает Библию и библейскую экзегетику, установления Вселенских соборов и святоотеческие писания, богослужебную литературу и историю Церкви. Ему ведомы пути и «беспутья» русского богословия, философские откровения русских религиозных мыслителей, тенденции развития современного филологического знания. Смысл своих ученых занятий он находит в последовательном сближении науки о театре с исканиями русской гуманитарной мысли. С его точки зрения, театроведение представляет собой специализированную филологию, а филология, в свою очередь, является своеобразным преломлением богословия и религиозной философии. На этом мировоззренческом основании зиждется вся научная аналитика и критическая рефлексия профессора Любимова.

Три тома его избранных трудов объединены примечательным названием: «Век нынешний – минувшие века». Первая часть этой поэтической формулы для автора непредставима вне второй: в его восприятии «минувшее» всегда незримо присутствует в «нынешнем», «прошлом» – в «настоящем».

(К слову, его учитель Павел Александрович Марков опубликовал свой итоговый четырехтомник «О театре» примерно в том же возрасте, что ученик.) Вглядываясь в даль русской истории, Любимов ясно различает ее историософскую перспективу – от легендарной мифопоэтической Святой Руси до реальной сегодняшней России. Чуткий к «ритмам и рифмам» истории, он легко находит их отзвуки в современности: усматривает подобия, проводит параллели, соотносит аналогии, определяет зоны притяжений и отталкиваний [3, с. 99–104]. Для него «история еще не кончилась» [2, с. 418], и потому он предпочитает вести речь не об одном-единственном *русском пути*, но о множестве русских путей, не об умозрительной *русской идее*, но о разнообразии русских идей, не о единой *традиции национальной культуры*, но о ее многообразных традициях, возникавших в разные времена и сроки [2, с. 387–392]. Личным ощущением времени как реки времен, втекающей в вечность, определяется основной предмет его научного интереса – русская гуманитарная культура в ее прошлом и настоящем.

Потомственный интеллигент, воспитанный в уважении к минувшему, Борис Любимов дорожит «памятью культуры». Главным условием ее развития считает «духовно-нравственное преемство» поколений, а в театре видит особый «способ передачи во времени духовных ценностей прошлого» [1, с. 23]. Его не смущает мучившая многих антитеза религиозного культа и светской культуры. Ему чужда точка зрения на культ как на некую обособленную часть человеческой жизни, усеченную до традиционной обрядности и заключенную в церковную ограду. Знаток наследия о. Павла Флоренского, он вслед за ним считает христианский культ «завязью» и «бутоном» христианской культуры – тем евангельским «зерном истинной человечности», из которого произрастает вся культура православного христианства, в том числе и театральная [5, с. 58].

Исследование о соотношении храмового *действия* и сценического *действия* Любимов проводит в твердой опоре на богословско-философскую традицию русской мысли. Символику и образность священнодействия анализирует, умело используя театроведческий научный инструментарий. Рассматривая храм как театр и театр как храм, он умно и обоснованно находит эстетические точки сопряжения между ними, а вместе с тем не забывает об их принципиальных различиях, генетических и онтологических [2, с. 76–94].

Значительная часть его историко-теоретических работ посвящена очень непростым отношениям Церкви и театра. Он не уравнивает значение этих несхожих социальных институтов в жизни человека. Но и не разводит их по разным ценностным полюсам, не заявляет об их несовместимости, а рассматривает в историческом движении, в сложных конфигурациях развития, от тотального отрицания театра раннехристианскими апологетами до его оправдания позднейшими христианскими мыслителями [2, с. 29–75].

Свои концептуальные построения Любимов поверяет «живой жизнью» (он любит это выражение Л. Толстого). Оправдание театра он видит не только в философских обоснованиях «смысла творчества», но и в тех русских актерах,

чья «жизнь в искусстве» основывалась на серьезном, религиозно-трепетном отношении к сцене. По его убеждению, подлинные биографии Л. Никулиной-Косицкой, А. Мартынова, М. Савиной, К. Варламова, О. Садовской, М. Савицкой, Н. Бутовой, В. Комиссаржевской, М. Чехова не могут быть написаны без осмысления их религиозности, особым светом освещавшей их лучшие сценические создания [2, с. 64–66]. На протяжении столетий русская жизнь текла по церковному годовому кругу: двенадцатые праздники, венчания, крещения, именины, отпевания, родительские субботы входили в бытовую обиход каждого семейства, и актерские семьи не были исключением. Любимов помнит об этом и под этим углом зрения повествует о мятежном и горестном лиризме творений П. Мочалова («Мочалов и таинство театра»), о духовной одаренности М. Ермоловой («Душеполезное чтение»), о неустанных исканиях К. Станиславского («Кто вы, Константин Сергеевич?», «Грамматика Станиславского», «Верю!»), об упорном и упрямом подвижничестве Вл. Немировича-Данченко («Явление русской культуры», «Из прошлого – в будущее»), о героически напряженном служении Е. Вахтангова («Театральная судьба Евгения Вахтангова»).

Ф. Достоевского Любимов называет «самым пасхальным» из русских писателей. Изучению его творчества посвящает свой первый крупный научный труд – диссертацию «Проблемы сценичности произведений Достоевского». О взаимосвязи «книги» и «сцены» он пишет с неподдельным увлечением, основываясь не только на ученых трудах по теме исследования, но и на зрительском опыте восприятия постановок Г. Товстоногова («Идиот», 1957), Ю. Завадского («Петербургские сновидения», 1969), А. Эфроса («Брат Алёша», 1972), В. Фокина («И пойду! И пойду!», 1976), Ю. Любимова («Преступление и наказание», 1979). Выявляя соотношение литературы и театра, с исключительной точностью вычленяет элементы театральности из прозы любимого писателя: энергия развития интриги, внезапные развороты сюжета, публичный характер событий с привкусом скандальности, мощные кульминации, катастрофические развязки, трагическая (или трагикомическая) сгущенность атмосферы времени и места действия, объемно выписанные персонажи с их вызывающими «надрывами» и «вывертами», словно специально предназначенные классиком для сценического воплощения.

Театральные основы произведений Достоевского автор вскрывает, используя методологию М. Бахтина, находя опору для анализа в трудах Аристотеля и Э. Ауэрбаха, О. Фрейденберг и Б. Ярхо, Б. Томашевского и В. Жирмунского, Д. Лихачёва и Ю. Лотмана, В. Топорова и С. Бочарова. Переходя к раскрытию сценичности жанра «романа-трагедии», ссылается на тех мыслителей, кто интерпретировал этот удивительный по точности термин Вяч. Иванова в христианском духе и смысле: Б. Вышеславцева, Н. Лосского, о. С. Булгакова, Н. Бердяева, Д. Мережковского, И. Лапшина, К. Мочульского. При этом Любимов обходится без обязательных ссылок на основоположников марксизма-ленинизма – в круг его мысленных собеседников они не входят.

(Стоит отметить, что дебютировал Любимов-ученый в 1976-м, а опубликовал результаты своего труда в 1981 году, правда, тиражом всего в тысячу экземпляров [4]. Дата издания – весомое подтверждение того, что и в несокрушимые советские времена добросовестному гуманитарии можно было избежать официальной идеологической риторики, по ретроспективному определению автора, «лживой и, что самое важное, недобровольной» [2, с. 314].)

Упоминание в тексте диссертации имен религиозных философов, вычеркнутых из истории русской мысли, не было «литературной фрондой» молодого ученого. Ссылаться на предшественников, труды которых составили теоретическую основу исследования, – норма академической этики. Начиная свой путь в науке, Любимов поступил так, как он должен был поступить. (Здесь не лишним будет напомнить, что выбор той или иной методологии – это не только вопрос мировоззренческих убеждений или творческих интуиций ученого. Это прежде всего научный выбор, позволяющий сформулировать исходную исследовательскую предпосылку и очертить традицию изучения, в русле которой проводится исследование.) Доскональное знание прозы Достоевского, широкий гуманитарный подход к проблемам сценичности, четкое понимание основ театрального искусства – вот *три источника и три составные части* научного дебюта Любимова.

В молодости он по-настоящему увлекался семиотикой, лингвистикой, принципами структурной поэтики, методикой формальной школы и ее тартуских продолжателей. Он был захвачен идеей внедрения в театроведение открытий сопредельных гуманитарных наук. Использованию методов новейшей филологии в науке о театре посвящена его работа «Театроведение и современная наука» [2, с. 177–191]. Кроме М. Бахтина и Д. Лихачёва, в ней представлены теоретические концепции Р. Якобсона, Ю. Тынянова, Ю. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, В. Топорова, Б. Успенского, М. Гаспарова. Здесь впервые сформулирован тезис об использовании их «стимулирующих идей» для разработки такой поэтики театра, которая соответствовала бы уровню современного гуманитарного знания.

Спустя годы Любимов вернулся к этой мысли в статье «Создание русского театра. Заметки на полях» [3, с. 249–263]. Написана она уже «не столько в контексте Лотмана – Иванова, сколько Шмемана – Мейендорфа» [2, с. 315]. Эти слова сказаны автором в другой работе, но они с большой точностью характеризуют тот переход, который осуществлен в «заметках на полях». Здесь союз театроведения с филологией дополняется и восполняется его сближением с философией, методы театроведческого анализа обогащаются религиозно-философским подходом к ключевым проблемам русской жизни, культуры и духа.

Размышляя о «праистории» отечественного театра, Любимов-историк сосредоточивает внимание на значении религиозного фактора в его зарождении и становлении. Он справедливо указывает на необходимость расширения круга источников, отразивших начальный период его развития. Изучение

ранних форм театральности он считает «совершенно бессмысленным» без знания Библии (источника драматических сюжетов), без понимания процессов истории церкви (особенно – острейших проблем русской церковной жизни в XVII и XVIII веках), без овладения церковнославянским, древнерусским, европейскими языками (в первую очередь, немецким). Лютеранского пастора Иоганна Грегори, монаха униатского монастыря и выученика иезуитов Симеона Полоцкого, св. митрополита Димитрия Ростовского, латинствующего просветителя Феофана Прокоповича автор рассматривает как инициаторов диалога русской и европейской культур, а первый русский театр – как место встречи России с Европой. Жгучие противоречия между православными, католиками, протестантами и униатами, не находившие примирения во взбудораженной реформами церковной жизни, на театральном поприще оказались сняты, и это обстоятельство сыграло решающую роль в формировании национального театра. (Заметим в скобках, что споры «грекофилов» с «латинниками» об основах русского духовного образования и просвещения со временем трансформировались в содержательную полемику «славянофилов» с «западниками» об исторической судьбе России и в конечном итоге обогатили русскую мысль.)

Есть и еще кое-что, важное для понимания хода размышлений автора, а именно внимание к практической стороне дела, к театральной конкретике. Известно, что первое «действие» русского театра длилось около десяти часов, но как тогда замеряли время и на каких часах, где располагались стоявшие бояре и как выстаивали длительные представления? Очевидно, что научный инструментарий Любимова включает в себя не только работу с источниками, но и театроведческое воображение, необходимое историку театра.

Если труды Любимова-ученого впечатляют методологической оснащенностью, то работы Любимова-критика – информационной насыщенностью. У него фантастическая память на цифры и даты (не только общеизвестные), имена и фамилии (не только знаменитые), факты и события (не только значительные). Когда он пишет о премьере такой-то пьесы в таком-то театре, поставленной таким-то режиссером с такими-то актерами, то опирается не только на ее сценическую историю и творчество ее автора, но и на исторический путь конкретного театра, на предшествующие режиссерские работы постановщика, на ранее сыгранные роли актеров, занятых в спектакле.

В восприятии Любимова театральный «факт» неотделим от театрального «фона», и он считает невозможным писать о нем как о чем-то изолированном, анализировать его вне контекста истории и современности. В премьерных постановках он слышит эхо былых театральных времен, улавливает переклички с соседствующими сценическими веяниями, темами и мотивами. Опираясь на этот массив информации, Любимов «встраивает» рецензируемый спектакль в текущий театральный процесс и не ошибается относительно его значения в судьбе театра, драматурга, режиссера, актера. Точная фактография и здравомыслящая фактология – это и прочный остов его критических суждений, и авторский способ «охлаждения» опрометчивых

восторгов или неправомерных унижений, и вместе с тем этическая основа его театральной критики.

Кроме впечатляющей эрудиции Любимов обладает цепкой, подвижной эмоциональной памятью. Образы сцены, воспринятые полно и объемно, словно впечатываются в его сознание. За сценической деталью он умеет разглядеть целостную образность спектакля, за спектаклем – судьбу режиссера, за сыгранной ролью – личность актера. Критическая аналитика Любимова, воспитанного в школе Маркова, держится на триаде «литература – актер – режиссер», в которой актер выступает магнетическим центром и живым олицетворением «синтеза искусств» на драматической сцене. Его восхищает блеск актерской игры, азарт свободного лицедейства, и он отдает им должное в своих статьях. Но в большей мере ценит тех актеров, чьи роли отмечены не только общей природной талантливостью, но и неповторимой индивидуальностью исполнения. В режиссере же самым важным Любимов считает не фантазийную изобретательность приемов, а «чувство автора» и дорожит режиссерским умением направлять актера в глубину содержания, «венчать» актерское искусство с мастерством драматурга.

На страницах любимовского трехтомника встречаются едва ли не все жанры театральной критики (в этом он тоже схож со своим учителем): обзоры сезона, ныне практически вымершие («В пути», «После аплодисментов», «Духовная реформа»); газетные и журнальные рецензии («Волшебство “Ростовского действия”», «Кроткая», «Русский свет», «Старомодная вечность»); проблемные статьи («Промежуток или накопление сил?», «Попробуем дожить», «Промежуток продолжается»); эссе и заметки («Гибель надежды», «Праздник поражения», «Магия дат») и, разумеется, театральные портреты – актерские («Мудрость простоты», «Под крылом чайки», «Николай единственный», «Одинокий вахтанговец»), режиссерские («Герой постсоциалистического труда», «Трудные задачи», «Право на нежность», «Поэт и толпа», «Ничье время?»), а также портреты театра, ставшие редкостью в нынешней прессе («Вы снова здесь, изменчивые тени», «Мастер и... актеры»). Разножанровые тексты Любимова-критика настолько насыщены сценическими сопоставлениями и параллелями, что по ходу дела отдельный актерский портрет превращается в обзорную панораму целого поколения актеров («Судьба и эпоха»), а рецензия на премьеру («Есть обновления завет») или отклик на театральное издание («О том, что близко») – в проблемную статью.

Поводом для множества критических статей Любимова явились либо юбилейные даты («Философ преображенного эроса», «Тайна добра», «Служение оправдания», «Пастырь»), либо выход в свет книжных изданий, чем-то зацепивших его («О Законе и Благодати», «Православный протестант?», «Уравновешивающие идеи частного мыслителя», «О “белых пятнах” и ложке дегтя»). Среди героев его публикаций – богословы и священнослужители, философы и филологи, историки и театроведы, драматурги, прозаики и поэты. Он не только знает в подробностях их биографии, но отчетливо представляет, какими были они сами, из чего состояли и чем были

наполнены их «труды и дни», знает их самих и круг их человеческого общения. Даже о тех, с кем не был знаком лично, он повествует как о хорошо знакомых людях и легко переходит от анализа авторского текста к обрисовке личности автора.

Наделенный живой восприимчивостью, Любимов с равной силой «проживает» и судьбы идей, и судьбы людей. Ему одинаково важно: и *что* сказано, и кем сказано. Вдумчиво и проникновенно он пишет об обновленной филологии В. Топорова («Воцерковление филологии»), об уникальной лингвистической одаренности А. Зализняка («Поэзия грамматики»), об одухотворенном театроведении Е. Поляковой и И. Соловьёвой («Славные имена»), о ветхозаветной и новозаветной лирике И. Бунина («Бога легкое дыханье»), о скорбно-радостной мемуарной прозе И. Шмелёва («Душа Родины»), о постоянном духовном возрастании И. Друцэ («Зерна нашей доброты»).

Любимовскую критику интересно читать не только в силу насыщенной информативности и лаконичной точности формулировок. Увлекает лирическая окрашенность текста, личностное отношение автора к тому, о чем и о ком он ведет речь. В этом плане показательны циклы его статей: об о. Сергии Булгакове – философствующем богослове, непонятом соотечественниками и носившем в глубине души «трагедию философа» [2, с. 156–176; 3, с. 365–368]; об Александре Солженицыне – писателе-провидце, «предсказывающем историю» [2, с. 367–417; 3, с. 455–471]; о Павле Маркове, понимавшем, как никто другой, в чем именно состоит «правда театра» [2, с. 177–283].

В те баснословные времена, когда театр вместе со всей страной переходил «от зрелого тоталитаризма к недоразвитому капитализму», критическая рефлексия Любимова распространилась на темы и проблемы нашего социума. Он не стремился добавить словесного яда в тогдашнюю «нервную, озлобленную радиоактивную поверхность общественной жизни» [2, с. 46]. В его публицистике мы не найдем саркастических фельетонов и острых памфлетов, широковещательных посланий и жарких воззваний к общественности. Ближе всего ему оказался жанр комментария к текущим событиям.

Суждения Любимова о насущных проблемах современности лишены гневных инвектив, сдержанны по интонации, высказаны спокойным ровным тоном. Даже болезненная тема раздела МХАТа в «Новелле без назидания» освещается без излишней горячности. Вопреки распространенному мнению, что выйти из кризиса возможно лишь ценой избавления от актерского «балласта», автор доказывает, что в творческом застое театра актеры повинны менее всего. Убежденности сторонников разделения он противопоставляет весомость аргументов, основанных на точных цифровых выкладках и фактических обстоятельствах дела. При всей едкости зачина «новеллы» автор нигде не переходит на личности: он выступает против ложного мнения о необходимости «ампутации труппы», а не против тех, кто его высказывает.

Это принципиальная позиция Любимова-публициста: не атаковать своих оппонентов, а защищать то, что ему дорого в театре, в культуре, в жизни. Он не громит инициаторов более чем сомнительной театральной реформы,

а не дает в обиду социально униженных актеров. Не нападает на идеологов «вторичного авангарда», а отстаивает искусство классического реализма. Не разносит в пух и прах обожателей эффектных сценических «картинок», а вступает за театр слова и смысла. Во времена безответственных постмодернистских игрищ с идеями и ценностями он, по существу, выступает апологетом театрального логоса.

В серии статей, посвященных трудным религиозным вопросам, апология театра уступает место апологии Церкви. (Характерно название одной из них: «Мой дом – моя Церковь».) Здесь опять возникают содержательные стыки современной церковной жизни с давнопрошедшими и сравнительно недавними временами. И вновь анонимному непросвещенному «мнению» автор противопоставляет личностное просвещенное «знание» сути дела. Не обращая внимания на враждебный тон тех полубразованных невежд, кто своими высказываниями мажет грязью врата Церкви, он опровергает их соображения аргументами, основанными на документальных фактах и «аксиомах религиозного опыта». Обращаясь же к тем, кто растерянно бродит «около церковных стен», он стремится развеять их предубеждения и заблуждения относительно процессов, происходящих в среде современных христиан.

О сложных предметах Любимов пишет просто, но без упрощения смыслов. Его письменной речи, обращенной к читателям, свойственна почти разговорная интонация собеседования с теми, кто его, может быть, услышит. Иногда в его высказываниях проскальзывают ноты горечи, досады, озабоченности общим состоянием дел, но унылой наставительности в них не встретишь. Душевная бодрость, здравость ума, взвешенность суждений, внутренняя культура и готовность поделиться знаниями с читателем – отличительные черты его текстов.

Род занятий профессора Любимова включает в себя множество ответственных должностей: заместитель художественного руководителя Малого театра, ректор Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина, заведующий кафедрой истории театра России, руководитель критического семинара на театроведческом факультете ГИТИСа. Однако занимаемые высокие должности не наложили на его облик официозного отпечатка. В живом общении он столь же прост и естественен, как в письменных трудах. Высокоумная профессорская самоуверенность – не в его стиле и духе. По долгу службы ему приходится вступать в диалоги с разными людьми и мера его вежливой внимательности одинакова к каждому из собеседников, будь то известный артист или безвестный студент, скромный театральный служащий или именитый режиссер, коллега по преподавательской работе или руководитель высшего ранга. В науке о театре, в критике и публицистике, на посту руководителя и в педагогической деятельности, в письменном и устном общении Любимов остается равен самому себе.

Он обладает счастливым свойством души – не сетовать на жизненные неурядицы и горести, а радоваться тому, что в текущей повседневности огорчительного встречается гораздо меньше, чем могло быть «по нашим-то грехам».

Он умеет быть благодарным жизни за каждое даруемое благо, в том числе и за вполне земные радости. Ханжества в нем нет ни в каком виде, а чувства юмора предостаточно. «Односторонняя серьезность» – не в его характере. В одной из бесед со студентами он вскользь заметил о театроведении – «наша веселая наука». (Зная Бориса Николаевича не одно десятилетие, дружески общаясь с ним и продолжая учиться у него, я почти уверена, что это неожиданное определение – результат интуитивного смыслового сцепления «душевного веселия» с «веселием Руси».) Студентов театроведческого факультета Любимов считает не учениками, обязанными послушно внимать учителю, а участниками свободно длящегося диалога между старшим и младшим поколениями. Протягивая нить из прошлого в настоящее, он продлевает историческое бытие русской классики, веря и надеясь, что у нее есть будущее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Любимов Б. Н. «Век нынешний – минувшие века»: Избранное: В 3 т. Т. 1 / Сост., ред. Е. Е. Сизенко. М.: ГИТИС, 2016.
2. Любимов Б. Н. «Век нынешний – минувшие века»: Избранное: В 3 т. Т. 2 / Сост., ред. Е. Е. Сизенко. М.: ГИТИС, 2017.
3. Любимов Б. Н. «Век нынешний – минувшие века»: Избранное: В 3 т. Т. 3 / Сост., ред. Е. Е. Сизенко. М.: ГИТИС, 2020.
4. Любимов Б. Н. О сценичности произведений Достоевского. М.: ГИТИС, 1981.
5. Флоренский П. А., священник. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антроподицеи) / Сост., ред. игумен Андроник (Трубачев). М.: Мысль, 2004.

REFERENCES

1. Lyubimov B. N. "Vek nyneshny – minuvshiye veka": Izbrannoe: V 3 t. T. 1 ["Present Century – Past Centuries": Selected Works. In 3 Vols. Vol. 1] / Comp., ed. E. E. Sizenko. Moscow: GITIS, 2016.
2. Lyubimov B. N. "Vek nyneshny – minuvshiye veka": Izbrannoe: V 3 t. T. 2 ["Present Century – Past Centuries": Selected Works. In 3 Vols. Vol. 2] / Comp., ed. E. E. Sizenko. Moscow: GITIS, 2017.
3. Lyubimov B. N. "Vek nyneshny – minuvshiye veka": Izbrannoe: V 3 t. T. 3 ["Present Century – Past Centuries": Selected Works. In 3 Vols. Vol. 3] / Comp., ed. E. E. Sizenko. Moscow: GITIS, 2020.
4. Lyubimov B. N. O ssenichnosti proizvedeniy Dostoyevskogo [On Scenic Nature of Dostoyevsky's Works]. Moscow: GITIS, 1981.
5. Florensky P. A., priest. Sobraniye sochineniy. Filosofiya kulta (Opyt pravoslavnoy antropoditseii) [Collected Works. Philosophy of the Cult (Experience of Orthodox Anthropodicy)] / Comp., ed. Igumen Andronik (Trubachev). Moscow: Mysl, 2004.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шалимова Нина Алексеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: nislanova@rambler.ru

ORCID: 0000-0003-2295-9768

ABOUT THE AUTHOR

Nina A. Shalimova – Dr. Sc. in Art Studies, Professor of Russian Theatre Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: nislana@rambler.ru

ORCID: 0000-0003-2295-9768

Статья поступила в редакцию: 05.10.2022

Отредактирована: 09.11.2022

Принята к публикации: 12.11.2022

Received: 05.10.2022

Revised: 09.11.2022

Accepted: 12.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шалимова Н. А. Просвещенное театроведение Бориса Любимова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 197–208.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-197-208

FOR CITATION

Shalimova N. A. Enlightened Theatre Studies of Boris Lyubimov. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4, pp. 197–208.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-197-208

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-209-219
УДК 792.8(092)

Л. Г. Рубанова
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-0736-9623

Душа танца. К юбилею О. Г. Тарасовой

АННОТАЦИЯ

В статье представлена творческая биография выдающегося хореографа, балетмейстера, артистки балета, профессора ГИТИСа Ольги Георгиевны Тарасовой, отметившей в 2022 г. 95-летний юбилей.

Ольга Георгиевна окончила Московское хореографическое училище (ныне – Московская государственная академия хореографии, МГАХ) в 1946 г., после чего начала профессиональный путь в балетной труппе Большого театра, а в 1957 г. получила второе образование в ГИТИСе как балетмейстер.

20 лет О. Тарасова служила танцовщицей и солисткой балета в Большом, танцевала в многочисленных классических постановках – «Раймонда», «Дон Кихот», «Тропую грома», «Евгений Онегин», «Князь Игорь», «Руслан и Людмила», «Русалка» и др.

Множество спектаклей было выпущено Ольгой Георгиевной как хореографом на сцене Большого театра, во многих городах России и за рубежом. На ее счету работы в Японии (с труппой «Токио-балет»), Турции (Театр оперы и балета в Анкаре), Германии (Ганноверский театр оперы и балета), Болгарии (балетная труппа «Арабеск»), Казахстане (Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая), в Татарском государственном театре оперы и балета имени М. Джалиля, в Одесском академическом театре оперы и балета, в Московском детском музыкальном театре, в Челябинском театре оперы и балета имени М. И. Глинки и др.

Начиная с 1968 г. по настоящее время О. Тарасова обучает студентов-хореографов. Работая в русле методики кафедры, О. Тарасова продолжает развивать четкую, чистую линию классического танца, характерную для балета Большого театра.

Диапазон деятельности О. Тарасовой необычайно широк. Она защитила кандидатскую диссертацию «Хореографическое воплощение симфонической музыки» (1977), написала ряд научных и методических работ.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Ольга Тарасова, советский балет, Большой театр, ГИТИС, искусство балетмейстера.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-209-219
УДК 792.8(092)

Larisa G. Rubanova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-0736-9623

Soul of the dance. To the anniversary of Olga Tarasova

ABSTRACT

The article is devoted to the creative biography of the outstanding choreographer, ballet dancer and professor of GITIS Olga Tarasova, who celebrated her 95th birthday in 2022. Olga Georgievna graduated from the Moscow Choreography School (nowadays – Moscow State Choreography Academy) in 1946. Then she began her professional career in the ballet troupe of the Bolshoi Theatre, and in 1957 received second education at GITIS as a choreographer.

During twenty years at the Bolshoi Theatre, Olga Tarasova gained a reliable experience as a dancer and ballet soloist in numerous classical productions *Raymonda*, *Don Quixote*, *Thunder Path*, *Eugene Onegin*, *Prince Igor*, *Ruslan and Lyudmila*, *Mermaid* and many others. Many performances were released by Olga Georgievna as a choreographer at the Bolshoi Theatre. Olga Tarasova has also staged performances in many cities of Russia and abroad. She has worked in Japan with Tokyo Ballet troupe; in Turkey with Ankara Opera Theatre; in Germany – with Hannover Opera Theatre; in Bulgaria – with the Arabesque ballet troupe; in Kazakhstan – at the Alma-Ata Opera and Ballet Theatre named after Abai; in Kazan Opera and Ballet Theatre; in Odessa Opera and Ballet Theatre, in Moscow Children's Musical Theatre; in Chelyabinsk Opera and Ballet Theatre, etc.

From 1968 to the present day Olga Tarasova has been teaching students- choreographers. Working according to the methodology of the department, Olga Tarasova continues to develop a clear line of classical dance which is the main feature of the Bolshoi Ballet.

The range of Olga Tarasova activities is unusually wide. She is the author of a Cand. Sc. thesis *Choreographic embodiment of symphonic music* (1977), a number of scientific and methodological works.

KEYWORDS

Olga Tarasova, Soviet ballet, Bolshoi Theatre, GITIS, the art of the choreographer.

17 ноября 2022 г. в ГИТИСе отметили юбилей Ольги Георгиевны Тарасовой. Она родилась в 1927 г. в Киеве. В 1930 году с родителями (мама – научный работник, биолог, папа – военный врач), братом и бабушкой переехала в Москву.

Когда Ольге было 7 лет, бабушка предложила отдать ее в ритмический кружок. Руководительница кружка, замечательный педагог, поставила для Ольги танцевальную миниатюру «Козлёнок, играющий с лучом солнца» на музыку Ф. Мендельсона из цикла «Песни без слов». Исполнительница оказалась настолько выразительной, искренней, сценичной, что ее стали приглашать на концерты (в том числе в Концертный зал имени П. И. Чайковского), на конкурсы, где она занимала первые места. Так продолжалось довольно долго. И домашний совет принял решение о поступлении Ольги в Хореографическое училище Государственного академического Большого театра. В 1939 году она была зачислена в третий класс. Конечно, ей пришлось наверстывать пропущенные два года.

С началом Великой Отечественной войны семья Тарасовых эвакуировалась в Свердловск. Большой театр СССР, который также должен был приехать в этот город, остановился в Куйбышеве. Ольга вместе с мамой осталась в Свердловске. Здесь же оказалась Майя Плисецкая, которую привезла Суламифь Мессерер. Девочки частным образом получали уроки танца у одного из ведущих танцоров Свердловского театра оперы и балета.

Вернувшись в 1942 г. в Москву, Тарасова продолжила обучение в Хореографическом училище при ГАБТ, которое в 1946 г. окончила с красным дипломом, подписанным народной артисткой РСФСР Е. В. Гельцер. Сомнений, куда идти работать, не было. Она одновременно получила предложения на работу в Государственный академический Большой театр России и Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева. Посоветовалась со своей тетей – народной артисткой СССР А. К. Тарасовой. Совет близкого человека был принят, и Ольга начала профессиональную деятельность в балетной труппе Большого театра, в котором проработала до 1966 г.

Стремясь получить высшее образование, она, танцуя в Большом театре, поступила в 1951 г. на открывшееся в ГИТИСе балетмейстерское отделение и в 1957 г. окончила его с красным дипломом. Годом позже, уже в качестве хореографа, поставила в Татарском государственном театре оперы и балета имени М. Джалиля спектакль «Кисекбаш» на музыку Р. Г. Губайдуллина.

Главным балетмейстером Большого театра в эти годы был народный артист СССР Л. М. Лавровский. Он ценил стремление артистов театра получить высшее образование, давая при этом возможность раскрыться на сцене театра. Двум выпускникам-хореографам ГИТИСа – О. Г. Тарасовой и А. А. Лапаури в 1961 г. он поручил постановку на сцене Большого театра «Лесной песни» на музыку Г. Л. Жуковского. Следующая совместная работа этих хореографов появилась на афише Большого театра в 1963 г. – спектакль «Подпоручик Киж» на симфоническую сюиту С. С. Прокофьева по одноименной остросюжетной



Фото 1. О. Г. Тарасова в балетной труппе ГАБТ. 1949. Из личного архива О. Г. Тарасовой / O. G. Tarasova in the ballet troupe of the Bolshoi Theatre. 1949. From the private archive of O. G. Tarasova

чала материалы ЦГАЛИ, учитывала замечания С. С. Прокофьева, оставленные на страницах рукописи. В результате спектакль был принят зрителями и профессионалами с интересом и благодарностью. А через несколько лет, уже в 1977 г., состоялся показ спектакля Большого театра «Подпоручик Киж» на сцене открывшегося на территории Кремля Дворца съездов.

О. Г. Тарасова, продолжая свою деятельность в качестве балетмейстера, в 1965 г. выпустила на сцене Большого театра спектакль «Цветик-семицветик» на музыку Е. П. Крылатова. В основном составе балетного спектакля был старший класс МАХУ педагога Е. П. Валукина – впоследствии заслуженного артиста РСФСР, доктора искусствоведения, профессора ГИТИСа. В этом спектакле начинали творческий путь студент училища В. М. Гордеев (в роли Мороженщика) – в будущем народный артист СССР, профессор ГИТИСа, а роль Сириного лепесточка исполнила М. К. Леонова – в настоящее время ректор Московской государственной академии хореографии, народная артистка России, кандидат искусствоведения, профессор. Спектакль прошел с успехом.

повести Ю. Н. Тынянова. По замыслу и исполнению это был интереснейший спектакль, скрупулезно описанный Ольгой Георгиевной в ее учебном пособии «Музыка и хореография»: «Музыка Прокофьева, ее симфоническое развитие и современное мышление открывали перед нами неограниченные возможности для поиска и эксперимента» [1, с. 94].

Оценивая постановку этого одноактного балета, понимаешь, насколько значима профессиональная работа хореографов по написанию либретто. Ключевое внимание в процессе создания спектакля было уделено использованию и частичному введению музыкального материала С. С. Прокофьева из других источников, появлению новых действующих лиц, а также подробной работе со всем составом постановочной группы. О. Г. Тарасова со свойственной ей деликатностью консультировалась с женой композитора М. А. Мендельсон-Прокофьевой, дирижером Большого театра А. М. Жюрайтисом, литературоведом И. Л. Андронниковым, изу-

Всю жизнь настойчиво познавая образцы прошлого классического балета и изучая его современные тенденции, О. Тарасова, как и ее соратники по цеху (Н. И. Авалиани, А. А. Варламов и др.), приобщала исполнителей и зрителей к культуре классического балета. Будучи еще молодым хореографом, она перенесла на сцену «Токио-театра» спектакль Большого «Жизель» А. Адана в редакции Л. М. Лавровского. Кстати, эта редакция признана лучшей в мире именно благодаря самому точному и бережному отношению к творчеству старых мастеров. А. Адан был влюблен в свое творение. В письме к великому танцору, хореографу, основателю и директору Института при Гранд-опера (Париж) С. Лифарю он писал: «Вы мне простите, что я озабочен только собой и, откровенно говоря, выражением моей сущности под именем «Жизель»» [2, с. 228]. О. Тарасова с высшей степенью ответственности отнеслась к порученному творческому заданию. Спектакль полностью сохранил дух и хореографию балета Большого театра. Зрительный зал был покорен. Как заметила народная артистка СССР О. В. Лепешинская, «в этом балете особой похвалы заслуживает женский кордебалет. Отлично справились артистки с одним из самых трудных в мировой классике актом “виллис”» [3, с. 14–15].

Новым этапом в творчестве хореографа О. Тарасовой стало продолжение ее работы в Японии с балетной труппой «Токио-балет» над одноактным сочинением на симфоническую музыку С. С. Прокофьева «Скифская сюита». Интерес хореографа был вызван не только славянской темой как таковой – скифы, но и вопросом – смогут ли понять и верно выразить славянский танцевальный сюжет восточные актеры? О. Тарасова умеет преодолевать сомнения и трудности в работе. Она начала упорный поиск материала для написания либретто и остановилась на записях античного «отца истории» Геродота. Именно Геродот – первый историк, описавший жизнь и быт народов Скифии, Причерноморья. Он обнаружил женский мифический



Фото 2. О. Г. Тарасова в роли Уличной танцовщицы. «Медный всадник» Р. Глиэра. ГАБТ. 1953. Из личного архива О. Г. Тарасовой / O. G. Tarasova playing Street dancer. "The Bronze Horseman" by R. Glier. SABT. 1953. From the private archive of O. G. Tarasova

эпос об амазонках, эти персонажи вошли в созданный О. Тарасовой сюжет как действующие лица. Постепенно складывалась драматургия спектакля. Одновременно изучались возможности труппы. Исполнительницы примеряли на себя образы мифических героинь. Общее трудолюбие, азарт молодой и талантливой труппы решили успех дела. Прокофьевские ритмы, оригинальный хореографический язык способствовали раскрытию основного содержания спектакля – пробуждение в человеке духовного начала. Спектакль удался. Японцы не только поняли музыку, но и выразительно претворили ее в танце. Название одноактному балету было дано по именам главных действующих лиц – Ала и Лоллий.

Когда в 1966 г. труппа «Токио-балет» гастролеровала в Москве со спектаклем «Ала и Лоллий», О. В. Лепешинская по достоинству оценила профессионализм этой труппы, сказав, что музыка С. С. Прокофьева оказалась по силам японским артистам.

Обращение О. Тарасовой к симфонической музыке и работа над постановкой одноактных балетов были неслучайны. В 1960-е годы была распространена тенденция постановок балетных спектаклей малых форм, на 35–40 мин.



Фото 3. О. Г. Тарасова. Танец с колокольчиками. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. ГАБТ. 1954. Из личного архива О. Г. Тарасовой / O. G. Tarasova. Dance with bells. "The Fountain of Bakhchisaray" B. A. Asafiev. SABT. 1954. From the private archive of O. G. Tarasova

Не многие композиторы создавали музыку специально для балета. Отсюда желание хореографов заполнить вакуум обращением к симфоническим партитурам. Таким образом, к 1970-м гг. балетная практика накопила серьезный опыт прочтения симфонических партитур в балетном театре, сформировала симфоническое мышление.

За 20 лет службы в Большом театре О. Тарасова получила солидный опыт работы в качестве танцовщицы и солистки балета в многочисленных классических постановках – «Раймонда», «Дон Кихот», «Тропюю грома», «Евгений Онегин», «Князь Игорь», «Руслан и Людмила», «Русалка» и многих других. Тарасова заявила о себе как истинная артистка-танцовщица, в ее танцах отмечали одухотворенность, осмысленность, музыкальность, мягкость, пластическую манеру исполнения. Она увлекала зрителей благодаря музыке своего тела. Успех ее был обусловлен

не только природным даром, но и школой определенной направленности, которая сформировала ее художественную культуру. Именно в стилистике ее исполнения проявлялись особенности этой танцевальной культуры.

Начиная с 1968 г. и до нынешнего времени О. Тарасова обучает студентов-хореографов. Пришло ее время делиться богатейшим опытом, знаниями, ценными советами с молодым поколением.

Основатель кафедры хореографии ГИТИСа народный артист СССР, педагог, автор книг, профессор Р. В. Захаров, наставник, учитель и друг пригласил О. Тарасову на должность педагога кафедры. Предложение было принято с благодарностью. Она пришла работать туда, где сохранились традиции русской балетной школы, где культивируют живое, искреннее чувство, высокую технологию.

На кафедре сложилась собственная методика преподавания. Заведующий кафедрой составил первый учебный документ вуза – «Искусство балетмейстера» [4]. Со временем появилось новое учебное пособие по курсу «Искусство балетмейстера» – «Музыка и хореография» [5], написанное кандидатом искусствоведения, профессором О. Г. Тарасовой. Учебный материал пополнился также методическими разработками педагогов кафедры, составленными по разной специализации.

Работая в русле методики кафедры, О. Тарасова старается найти свой способ творческого общения со студентами. Она продолжает развивать четкую, чистую линию классического танца, характерную для балета Большого театра. Ее методика звучит как путь, направленность студента на самостоятельное решение задачи, на творчество в любом стиле. Тарасова, начиная с первого курса, не навязывает ученикам своего видения образа в спектакле, не разрушает их замысел, если с ним не согласна, никогда не пытается дать студенту готовый материал. Она изучает возможности молодых танцовщиков, предлагает использовать ту пластику, которая бы соответствовала их характеру, свойствам их танцевальной личности, напоминает, что быть балетмейстером – это особый труд. Иногда с мудростью педагога замечает, что не всегда хороший танцовщик может стать хорошим балетмейстером. В этом случае вспоминает совет известного хореографа М. М. Фокина, который позволил себе выразить свое мнение не менее известному танцовщику В. Ф. Нижинскому о том, что ему следует танцевать «своими ногами, но его головой».

В беседе с Ольгой Георгиевной понимаешь, как старательно, продуманно она готовится к занятиям, размышляя о необходимости привлечь внимание и волю студентов, учесть индивидуальные возможности каждого, потому что один схватывает движения на ходу, а другому надо помогать искать подходы к еще неразбуженной фантазии.

Главное, на что нацеливает Тарасова своих студентов при сочинении танцевального номера или спектакля, – вкладывать в них смысл, содержание. Движения танцора должны быть пронизаны смыслом. Танцующий актер лишен дара речи, но он пластикой тела, движением рук передает человеческие страдания, любовь, радость, ненависть. Он ведет безмолвный диалог

со зрителем. «Только при условии осмысленности, содержательности балет наряду с другими видами искусств становится как бы “эсперанто”, говорящим на понятном всем народам мира языке» [6, с. 158], – писал ее учитель и коллега по кафедре профессор Р. В. Захаров.

О. Тарасова в учебном процессе обращает внимание студентов на метод физических действий, разработанный К. С. Станиславским. В балете этот метод является главным и единственным средством выражения, он помогает актеру балета, как и оперному певцу, концептуально насыщать создаваемый образ.

О. Тарасова образована музыкально. Она любит, понимает и знает музыку, старается доходчиво объяснять студентам обязательность расшифровки балетной партитуры. Композитор и хореограф, каждый своими средствами, создают единую ткань спектакля. Самый сложный музыкальный жанр – симфония, к нему часто прибегают хореографы, но пока он недостаточно освоен на сцене.

Ольга Георгиевна поддерживает мнение выдающегося балетмейстера Ф. В. Лопухова о том, что танец способен выражать симфоническую музыку. Для этого нужно прочувствовать хореографию музыкального произведения, усилить выразительность движений, поз танцовщиков, в которых будут переданы нюансы интонации, образности и содержательности музыки. Танец должен вдохновлять, убеждать своей эмоциональностью, раскрывая симфонизм хореографии.

Занимаясь любимой педагогической деятельностью, О. Тарасова продолжает работу как режиссер-балетмейстер. В 1968 году совместно с А. А. Лапури они были приглашены на постановку одноактного балета в Одесском академическом театре оперы и балета. Поиски сюжета для Одесской оперы привели хореографов к литературному материалу поэта Поля Элюара, к его стихотворению «Свобода». Каждая часть стиха в нем подкрепляется рефреном «Я имя твое пишу» с последующим многоточием. В конце на месте многоточия дописано слово «свобода»: «Я имя твое пишу – свобода».

Обратившись к концерту Франсиса Пуленка для органа, литавр и струнного оркестра (1938), хореографы почувствовали соответствие музыкального материала литературному и приняли за постановку балетного спектакля под названием «Я имя твое пишу». Был найден драматургический образ, танец, который двигал драму и определял развитие характера. Музыка, хореография, исполнение спектакля «Я имя твое пишу» получили достойную оценку зрителей и критики. Насколько он был успешен и актуален, свидетельствует его появление в следующем 1969 г. уже на афише Московского государственного музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, но под другим названием – «Жаклин». А через два года после премьеры, в 1970 г., спектакль был экранизирован, фильм назывался «Имя твое...».

О. Тарасова все эти годы много ставит в городах России и за рубежом. Болгария – с балетной труппой «Арабеск» спектакль «Поэма экстаза» на музыку А. Н. Скрябина и «Мечты во сне» на музыку П. Владигерова (1969); Московский детский музыкальный театр – спектакль «Негритенок и обезьяна» на музыку Л. А. Половинкина (1973); Казахский государственный

академический театр оперы и балета имени Абая – спектакль «Щелкунчик» на музыку П. И. Чайковского (1978); Челябинский театр оперы и балета имени М. И. Глинки – спектакль «Диалоги» на музыку Д. Д. Шостаковича (1979), театр оперы и балета Анкары, Турция – спектакль «Щелкунчик» на музыку П. И. Чайковского (1980), Ганноверский театр оперы и балета, ФРГ – спектакль «Лебединое озеро» на музыку П. И. Чайковского (1986 г., перенос спектакля Большого театра в редакции Л. М. Лавровского).

Диапазон деятельности О. Г. Тарасовой необычайно широк. Она постоянно не только совершенствует профессиональное мастерство, но и занимается научной деятельностью. Под руководством Р. В. Захарова она написала диссертацию «Хореографическое воплощение симфонической музыки» [7] и в 1977 г. защитила ее, получив степень кандидата искусствоведения. Ею написаны научные статьи: «О некоторых методах работы балетмейстера с симфонической музыкой» (1980) [8], «От симфонии партитуры к балету» (1982) [9], «Если проанализировать тенденции» (1987) [10]. Своих лучших студентов она тоже рекомендует в магистратуру, аспирантуру, и они успешно выполняют научные работы. Коллеги по кафедре заслуженно выдвинули О. Тарасову на руководство творческой мастерской хореографов. Педагогика стала для Ольги Георгиевны смыслом жизни. За 55 лет работы в вузе она выпустила 13 дипломных курсов. Прежде, чем приступить к созданию дипломных работ, студенты готовят и представляют курсовые работы в форме одноактных балетов. Например, были показаны «Буратино» на музыку А. Л. Рыбникова, «Барышня-служанка» А. К. Глазунова, «Блудный сын» С. С. Прокофьева, «Любовь-волшебница» М. де Фалья и др.

Учеба завершается созданием балетных дипломных спектаклей малых форм с выпускной квалификационной работой. В качестве примеров можно назвать еще некоторые работы ее выпускников: «Портреты» С. В. Рахманинова по мотивам пьесы А. П. Чехова «Три сестры», сюита Э. Грига на музыку к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт», «Дафнис и Хлоя» М. Равеля. Это уже были не студенческие показы, а самодостаточные работы профессионалов.

Студенты О. Тарасовой и их сверстники из других мастерских факультета активно участвуют в ежегодном Международном конкурсе молодых хореографов имени Р. В. Захарова «Мария», проходящем в Учебном театре ГИТИСа. Ученики О. Тарасовой уверенно заявляют свое право на места лучших среди лучших. Они отличаются техничностью – высоким прыжком и скоростью движения. Не было года, чтобы большинство учеников О. Тарасовой не получили благодарностей, премий, не стали лауреатами.

Выпускники прежних лет разъехались в разные географические точки России, СНГ и за рубеж. О. Г. Тарасова внимательно отслеживает их работы, наблюдает за карьерой, поддерживает связь, с гордостью рассказывает о спектаклях своих выпускников. В ее памяти хранятся эти имена: Боряна Сечалова – художественный руководитель-хореограф балетной труппы «Арабеск», Республика Болгария; Айварс Лейманис – художественный руководитель Латвийского национального балета, народный артист Республики

Латвия; Евгений Панфилов (рано ушедший из жизни), создавший в Перми театр современного танца, в настоящее время театр носит его имя – «Балет Евгения Панфилова» и сохраняет в репертуаре его постановки; Ирина Корнеева – ведущий балетмейстер Московского академического театра оперетты, заслуженный работник культуры Российской Федерации; заслуженный артист Российской Федерации Константин Уральский, возглавивший балетную труппу Астраханского государственного театра оперы и балета; Михаил Кисляров – руководитель режиссерской группы Большого театра, работал главным режиссером Московского Камерного музыкального театра имени Б. А. Покровского; Анжелика Холина – основатель «Театра танца Анжелики Холиной» в Литве, сотрудничает с Государственным академическим театром имени Е. Б. Вахтангова, Большим театром и многие другие.

Работа балетмейстера требует всестороннего развития. Для Тарасовой посещение музеев, выставок, театров, концертов, конкурсов – постоянная естественная потребность. Тем более что рядом с ней в жизни всегда был муж, соратник, собеседник, друг – заслуженный артист России А. М. Адоскин, служивший в Государственном академическом театре имени Моссовета.

Ольге Георгиевне исполнилось 95 лет. Она жила и живет в среде блистательного поколения артистов Большого театра и ГИТИСа. Рядом с ней работали Р. В. Захаров, Л. М. Лавровский, А. А. Лапаури, М. Э. Лиела, О. В. Лепешинская, Р. С. Стручкова, М. Т. Семёнова, В. В. Васильев, Е. С. Максимова, Я. Д. Сех и другие великие актеры. Каждое из этих имен – яркая страница в летописи хореографии.

Деятельность Ольги Георгиевны высоко оценена коллегами по театру, по ГИТИСу и государством – ей присвоена ученая степень кандидата искусствоведения, почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, вручен орден Почета.

«Душа танца» – так называли ее на одном из конкурсов по профессии, и это самое точное определение ее личности и творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тарасова О. Г. Музыка и хореография: Учебное пособие по курсу «Искусство балетмейстера». М.: ГИТИС, 2016. – 149 с.
2. Лифарь С. Танец. Основные течения академического танца. М.: ГИТИС, 2014. – 232 с.
3. Лепешинская О. В. Гастроли «Токио-балет» // Театральная жизнь. 1966. № 22. С. 11–15.
4. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. – 427 с.
5. Тарасова О. Г. Музыка и хореография. М., 1977. – 57 с.
6. Захаров Р. В. Слово о танце. М.: Молодая гвардия, 1979. – 159 с.
7. Тарасова О. Г. Хореографическое воплощение симфонической музыки. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1977. – 173 с.
8. Тарасова О. Г. О некоторых методах работы балетмейстера с симфонической музыкой // Вопросы воспитания балетмейстера в театральном вузе: Сб. науч. трудов. М.: ГИТИС, 1980. С. 33–47.
9. Тарасова О. Г. От симфонической партитуры к балету (С. Прокофьев, «Поручик Киж») // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. М.: Музыка, 1982. С. 158–183.
10. Тарасова О. Г. «Если проанализировать тенденции» // Советский балет. 1987. № 1. С. 14–16.

REFERENCES

1. Tarasova O. G. *Muzyka i khoreografiya. Uchebnoye posobiye po kursu "Iskusstvo baletmeystera"* [Music and choreography. Textbook for the course "Art of the choreographer"]. Moscow: GITIS, 2016. 149 p.
2. Lifar S. *Tanets. Osnovnyye techeniya akademicheskogo tantsa* [Dance. The main currents of academic dance]. Moscow: GITIS, 2014. 232 p.
3. Lepeshinskaya O. V. *Gastrol'i "Tokio-balet"* [Tour "Tokyo Ballet"]. *Teatral'naya zhizn* [Theatre Life]. 1966, no. 22, pp. 11–15.
4. Zakharov R. V. *Iskusstvo baletmeystera*. [Art of the choreographer]. Moscow: Iskustvo, 1954. 427 p.
5. Tarasova O. G. *Muzyka i khoreografiya* [Music and choreography]. Moscow, 1977. 57 p.
6. Zakharov R. V. *Slovo o tantse*. [A word about dance]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1979. 159 p.
7. Tarasova O. G. *Khoreograficheskoye voploshcheniye simfonicheskoy muzyki. Dis. ... kand. iskustvovedeniya* [Choreographic embodiment of symphonic music. Cand. Sc. Thesis]. Moscow, 1977. 173 p.
8. Tarasova O. G. *O nekotorykh metodakh raboty baletmeystera s simfonicheskoy muzykoy* [On some methods of work of a choreographer with symphonic music]. In: *Voprosy vospitaniya baletmeystera v teatral'nom vuzе* [Issues of education of a choreographer in a theatre university]. Moscow: GITIS, 1980, pp. 33–47.
9. Tarasova O. G. *Ot simfonicheskoy partitury k baletu (S. Prokof'yev, "Poruchik Kizhe")* [From symphonic score to ballet (S. Prokofiev, Lieutenant Kizhe)]. In: *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta. Vyp. 4*. [Music and choreography of contemporary ballet. Issue 4]. Moscow: Muzyka, 1982, pp. 158–183.
10. Tarasova O. G. *"Yesli proanalizirovat' tendentsii"* ["If we analyze the trends"]. *Sovetskiy balet* [Soviet Ballet]. 1987, no. 1, pp. 14–16.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рубанова Лариса Григорьевна – научный руководитель библиотеки Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: Rati-biblioteka@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0736-9623

ABOUT THE AUTHOR

Larisa G. Rubanova – scientific director of the library of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: Rati-biblioteka@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0736-9623

Статья поступила в редакцию: 21.10.2022

Отредактирована: 11.11.2022

Принята к публикации: 13.11.2022

Received: 21.10.2022

Revised: 11.11.2022

Accepted: 13.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Рубанова Л. Г. Душа танца. К юбилею О. Г. Тарасовой // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 209–219.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-209-219

FOR CITATION

Rubanova L. G. Soul of the dance. To the anniversary of Olga Tarasova. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 209–219.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-209-219

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Руководитель издательства ГИТИС *Н. Разевиг*

Литературный редактор *А. Наумко*

Редактор перевода *В. Федорова*

Корректор *С. Выгузова*

Оригинал-макет *Е. Бородина*

Верстка *Б. Зипунов*

Дизайн обложки *А. Зекеева*

Адрес редакции и издателя

Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,

Издательство ГИТИС

Тел.: +7 (495) 137–69–31 (доб. 132, 169),

e-mail: kniga2@gitis.net

Адрес распространителя

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238

Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)

www.palt.ru

Издательский дом «Экономическая газета»

124319, Москва, ул. Черняховского, д. 16

Тел.: (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 29.11.2022. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 12,5. Тираж 250 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Фотоэксперт»

109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

