

1/2022

ТЕАТР

THEATRE

ЖИВОПИСЬ

FINE ARTS

КИНО

CINEMA

МУЗЫКА

MUSIC

ГИТИС
РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА**

THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC

1/2022

Ежеквартальный журнал
Издается с 2008 года

УЧРЕДИТЕЛЬ
**РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА**
ГИТИС

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: «Театральное искусство», «Музыкальное
искусство», «Кино-, теле- и другие экранные искусства»,
«Изобразительное и декоративно-прикладное искусство
и архитектура», «Хореографическое искусство»,
«Теория и история искусства».

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

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА
1/2022**

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, старший научный
сотрудник Государственного института
искусствознания, 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

Quarterly review
Established in 2008

FOUNDER
**RUSSIAN INSTITUTE
OF THEATRE ARTS**
GITIS

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:
"Theatre art", "Music art", "Cinema, television and other
screen arts", "Fine and decorative arts, architecture",
"Choreographic art", "Theory and history of art".

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

**THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC
1/2022**

EDITOR-IN-CHIEF

Artem N. Zorin

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

EDITORIAL

Maria S. Berlova

PhD in Theatre Studies, Senior Researcher,
State Institute for Art Studies, 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

4 ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Г. А. Заславский, кандидат филологических наук, доцент, 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

Т.Н. Ветрова, доктор искусствоведения, профессор, ВГИК им. С.А. Герасимова, Москва, 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

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. Сильонас, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

В.Н. Ткачёв, доктор архитектуры, профессор, Московский государственный академический институт им. В.И. Сурикова,

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

EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

Grigoriy A. Zaslavskiy, PhD in Philology,
Associate 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

Tatyana N. Vetrova, D. Sc. in Art Studies,
Professor, Russian State University
of Cinematography named after S. Gerasimov,
Moscow, 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

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 Institute
n.a. V. I. Surikov, 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

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

МИР — ТЕАТР

И. А. Некрасова

- 10 **ТЕАТР В ТВОРЧЕСТВЕ И В ЖИЗНИ
МАРГАРИТЫ НАВАРРСКОЙ**

А. Б. МД Зиаул Хок Буйян

- 27 **ДЖАТРА: ПРОЦЕСС ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРА БАНГЛАДЕШ**

А. М. Ранчин

- 50 **«ВОЗВРАТ ЧАЦКОГО В МОСКВУ...» Е. П. РОСТОПЧИНОЙ
И «ГОРЕ ОТ УМА» А. С. ГРИБОЕДОВА:
ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ ТЕКСТА**

М. Г. Литаврина

- 62 **ВЛАДИМИР СОКОЛОВ: АМЕРИКАНСКИЕ ГОДЫ**

А. А. Степанова

- 79 **СЕМЬЯ, ДЕТСТВО, РАННЯЯ ЮНОСТЬ.
МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ А. В. ЭФРОСА**

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

Ю. Б. Абдоков

- 91 **«МУЗЫКА ДЛЯ СТРУННЫХ»
РЕВОЛЯ БУНИНА: СТИЛЬ, ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА,
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

КИНОАРХИВ

С. Н. Дединский

- 109 **«КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ» КАК НОВЫЙ ТИП
ПОСЛЕСТАЛИНСКОЙ КОМЕДИИ**

ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

- М. В. Строганов
131 **МУЛЬТИПЛИКАЦИОННАЯ ИСТОРИЯ КОЛОБКА.
1936–2020 ГОДЫ**
- О. В. Иванов, А. В. Чурбанов
156 **ЭФФЕКТИВНОСТЬ ЦИФРОВЫХ ПЛАТФОРМЕННЫХ
ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ ПРОДЮСИРОВАНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО КОНТЕНТА**

ШКОЛА СЦЕНЫ

- А. Е. Ганелин
177 **ТИПОЛОГИЯ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ
РЕЖИССЕРСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.**
- А. В. Дубровский
194 **ПОИСК ПУТЕЙ РАЗВИТИЯ ФАНТАЗИИ СОВРЕМЕННОГО
СТУДЕНТА АКТЕРСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ТЕАТРАЛЬНОГО
ИНСТИТУТА**

350 ЛЕТ РУССКОМУ ТЕАТРУ

- М. С. Берлова
204 **ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР КАК ФАКТ ЕВРОПЕИЗАЦИИ РОССИИ
В ЭПОХУ ПРАВЛЕНИЯ ЦАРЯ АЛЕКСЕЯ МИХАЙЛОВИЧА**

CONTENTS

WORLD IS A STAGE

Inna A. Nekrasova

- 11 **THEATRE IN LIFE AND WORKS
OF MARGUERITE OF NAVARRE**

Abul Basher MD Ziaul Haque Bhuyan

- 28 **JATRA: THE PROCESS OF TRANSFORMATION
OF THE TRADITIONAL THEATRE GENRE OF BANGLADESH**

Andrey M. Ranchin

- 51 **“CHATSKY’S RETURN TO MOSCOW...”
BY EVDOKIYA ROSTOPCHINA
AND “WOE FROM WIT” BY ALEKSANDR GRIBOEDOV:
PECULIARITIES OF THE TEXT STRUCTURE**

Marina Litavrina

- 63 **VLADIMIR SOKOLOV: THE AMERICAN YEARS**

Anna A. Stepanova

- 80 **FAMILY, CHILDHOOD, EARLY YOUTH. MATERIALS
FOR THE BIOGRAPHY OF A. V. EFROS**

ART. MOTION IN TIME

Yuri B. Abdokov

- 92 **“MUSIC FOR STRINGS”
BY REVOL BUNIN: STYLE, TIMBRAL POETICS
AND INTERPRETATION**

THE FILM ARCHIVE

Stanislav N. Dedinskiy

- 110 **CARNIVAL NIGHT AS A NEW TYPE
OF POST-STALINIST COMEDY**

OPEN SPACE

- Mikhail V. Stroganov
132 **ANIMATED STORY OF KOLOBOK.
1936–2020**
- Oleg V. Ivanov, Andrei V. Churbanov
157 **THE EFFECTIVENESS OF DIGITAL PLATFORM TECHNOLOGIES
FOR PRODUCING MUSIC CONTENT**

THE STAGE SCHOOL

- Aleksandr E. Ganelin
178 **THE TYPOLOGY OF ACTOR'S CREATIVITY IN RUSSIAN
DIRECTOR'S CONCEPTS OF THE FIRST HALF OF THE 20TH
CENTURY**
- Alexey V. Dubrovsky
195 **THE SEARCH FOR WAYS TO DEVELOP THE IMAGINATION
OF A MODERN STUDENT-ACTOR**

350 YEARS OF RUSSIAN THEATRE

- Maria S. Berlova
205 **COURT THEATRE AS A PROVEN SOURCE
OF THE EUROPEANIZATION OF RUSSIA DURING
TSAR ALEXEI MIKHAILOVICH'S REIGN**

И. А. Некрасова
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0002-4324-4617

Театр в творчестве и в жизни Маргариты Наваррской

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творчеству знаменитой писательницы эпохи Ренессанса Маргариты Наваррской. Ее драматические сочинения до сих пор не переводились на русский язык и крайне мало известны в российском театроведении. Они не имеют аналогов в театре первой половины XVI в., в них своеобразно сочетаются тенденции позднесредневекового и ренессансного искусства. На основе редких документов и текстов пьес «Комедия о пустыни», «Инквизитор» и «Комедия Мон-де-Марсана» рассматриваются проблемы их сценической интерпретации.

Маргарита Наваррская сочиняла пьесы именно для постановки, а не для чтения, искала еще никем до нее не разработанные выразительные возможности. По многим причинам известность ее опытов не вышла за пределы ее двора и приближенных. Спектакли были однократными, устраивались в разных местах, где протекала жизнь автора, с разными исполнителями, так что никакой мало-мальски устойчивой традиции в этом кругу создано не было. Поэтому реконструировать «театр Маргариты Наваррской» как художественное целое едва ли возможно. Вместе с тем своеобразие и даже уникальность этого материала позволяют изучить малоизвестные аспекты истории французского театра на пути от Средневековья к Ренессансу.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Маргарита Наваррская, французский театр XVI в., «библейские комедии», «Комедия о пустыни», «Инквизитор», «Комедия Мон-де-Марсана».

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-10-26
УДК 821.133.1.0-2"15"

Inna A. Nekrasova
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0002-4324-4617

Theatre in life and works of Marguerite of Navarre

ABSTRACT

The article is devoted to the works of the famous writer of the Renaissance epoch – Marguerite of Navarre. Her dramatic works have not yet been translated into Russian and there is extremely little information about them in Russian theatre studies. They have no analogues in the theatre of the first half of the 16th century. Their peculiarity is a combination of the tendencies of late medieval and Renaissance art. On the basis of rare documents and texts of the plays "The Comedy of the Desert", "The Inquisitor" and "The Comedy of Mont-de-Marsan" the problems of their stage interpretation are considered.

Marguerite of Navarre composed her plays specifically for staging, not for reading. She was looking for expressive possibilities that had not yet been used by anyone before her. For many reasons, her experiments were not famous beyond her court. The performances were single, staged in different places where she lived, with different performers, so that no more or less stable tradition was created in this circle. Therefore, it is impossible to reconstruct the "theatre of Marguerite of Navarre" as an artistic unit. At the same time, the originality and even the uniqueness of this material makes it possible to study little-known aspects of the history of French theatre in the period of the Middle Ages and the Renaissance.

KEYWORDS

Marguerite of Navarre, French theatre of the 16th century, "Biblical Comedies", "The Comedy of the Desert", "The Inquisitor", "The Comedy of Mont-de-Marsan".

Маргарита Ангулемская из династии Валуа, королева Наварры (1492 – 1549), прославленная писательница французского Ренессанса, гораздо меньше известна как драматург и деятель ренессансного театра, по крайней мере в нашей науке. Старшая сестра короля Франциска I была редкостно одаренной и образованной женщиной, содействовала развитию искусств и словесности во Франции, принимала участие в государственных делах¹. Она сыграла значительную роль в истории французской Реформации, покровительствовала писателям и ученым – приверженцам новой веры, защищала их от репрессий и сама проявляла интерес к евангелической доктрине. Истинно ренессансная личность, Маргарита Наваррская увлекалась театром и стремилась выразить в драматической форме собственные идеи – опережая время, поскольку не располагала возможностями дать им адекватное воплощение на сцене. В 1530–1540-е годы, когда она создавала пьесы, во Франции только зарождались предпосылки национальной драмы и театра.

Маргарита Наваррская появлялась на сцене и в качестве героини. При жизни ее вывели в образе злобной фурии-еретички в скандальном фарсе, который представили в 1533 г. антипротестантски настроенные школяры Наваррской коллегии в Париже [см. 2, р. 146]. В совсем другую эпоху Э. Скриб и Э. Легуве посвятили ей комедию «Рассказы королевы Наваррской, или Реванш за Павию» (“Les Contes de la reine de Navarre, ou la Revanche de Pavie”, 1850 г.)², фантазию на биографические темы – о главной дипломатической миссии в жизни Маргариты, ее поездке в 1526 г. в Мадрид к императору Карлу V с целью вызволения Франциска I из плена после битвы при Павии. Эти театральные образы, при всей их несопоставимости, дают понять, насколько Маргарита Наваррская интриговала современников и потомков поступками и самой своей лично-

стью, не укладывавшейся в рамки ни сословных, ни гендерных моделей поведения. “Corps féminin, cœur d’homme et tête d’ange” («Тело женщины, сердце мужа и голова ангела») – сказал о ней поэт Клеман Маро, один из ее протеже.

Ее труды для театра, не завоевавшие известности ни при жизни, ни после смерти королевы, интригуют ничуть не меньше. В них нашли отражение не столько магистральные тенденции искусства ее времени, сколько индивидуальный творческий и духовный поиск, традиционное и авторское соединены в них в высшей степени оригинально. Пьесы королевы Маргариты невозможно отнести к одной литературной или театральной традиции первой половины XVI в., напротив, их ценность в сопряжении разнородных, далеких друг от друга художественных и религиозных тенденций позднего Средневековья и раннего Ренессанса.

Сохранились 11 ее пьес в стихах, которые обычно делят на две группы.

1 Ее биографии посвящено много исследовательских трудов, см., в частности, новейший [1].

2 Эта пьеса известна в нашей стране под разными заглавиями: «Королева Наваррская» (пер. К. С. Дьяконова, 1859 г.), «Новеллы королевы Наваррской» (постановка 1946 г. в Малом театре, режиссеры Б. В. Бибиков и О. И. Пыжова, сценограф А. Г. Тышлер; запрещена по причине «безыдейности»), в конце XX – начале XXI в. ставилась как «Реванш королевы, или Новеллы Маргариты Наваррской» и как «Тайны Мадридского двора».

Четыре написаны на евангельские темы: «Комедия о Рождестве Иисуса Христа» (“*Comédie de la Nativité de Jésus Christ*”), «Комедия о поклонении волхвов Иисусу Христу» (“*Comédie de l’Adoration des trois roys à Jésus Christ*”), «Комедия о Невинноубиенных» (“*Comédie des Innocents*”), «Комедия о пустыни» (“*Comédie du Desert*”). Они однотипны и складываются в цикл – подобный, но отнюдь не идентичный средневековым рождественским мистериям. За ними закрепилось название «библейские комедии». Современные ученые относят их ко времени между 1530 и 1540 г. [см. 3, р. 7 – 8]. Они были опубликованы в авторском собрании сочинений 1547 г. [4, р. 148 – 380] и не раз переиздавались.

Остальные пьесы отмечены разнообразием художественных приемов, присутствием сатиры и аллегоризма и близостью к жанру моралите: «Инквизитор» (“*L’Inquisiteur*”, ок. 1535 г.), «Больной» (“*Le Malade*”, ок. 1536 г.), «Фарс про Слишком, Много, Мало, Меньше» (“*Farce de Trop Prou Peu Moins*”), «Две девицы, две замужние, старуха, старик и четыре кавалера»³ (“*Deux Filles, deux Mariées, la Vieille, le Vieillard et les quatre Hommes*”, ок. 1542 г.), «Комедия о кончине короля» (“*Comédie sur le Trépas du Roy*”, после 1547 г.), «Комедия Мон-де-Марсана» (“*Comédie de Mont-de-Marsan*”, 1548 г.), «Комедия о совершенных влюбленных» (“*Comédie des Parfaits amants*”, ок. 1549 г.). Почти все датируются благодаря отражению в них политических и биографических фактов. При жизни королевы в собрании 1547 г. были напечатаны «Две девицы...» и «Слишком, Много, Мало, Меньше», остальные сохранились в рукописи и вышли в свет только в конце XIX в. [6, р. 14 – 161]. В середине XX века, когда началось их научное изучение, за этой группой пьес закрепилось определение «светские» (“*Théâtre profane*” [см. 7]), однако в наши дни их чаще рассматривают в контексте религиозной полемики, в которой Маргарита Наваррская принимала участие, и, следовательно, в контексте религиозного театра эпохи.

На Западе существует серьезная научная литература о драматургии Маргариты Наваррской, комментированные издания [3; 7 – 9]. Не будем углубляться в анализ текстов (они еще ждут перевода на русский язык и специального исследования), а сосредоточимся на том, что известно – фактически или гипотетически – о воплощении некоторых пьес на сцене, то есть на театральной деятельности Маргариты.

Единственное упоминание о театральных делах в личной переписке королевы относится к позднему периоду (январь 1543 г.): «Мы проводим время, устраивая маскарады [*tommeries*] и фарсы» [10, р. 381]. Известны слова Брантома из его «Жизнеописаний знаменитых женщин»: «Она часто сочиняла комедии и моралите, каковые в то время именовались пасторалями, и по ее желанию их играли и представляли придворные дамы» [цит. по: 6, р. 1]⁴. Из них следует, что спектакли, устраивавшиеся при дворе в Беарне и в Наварре, были любительскими и специфически «женскими». Еще одно, позднейшее свидетельство – из враждебной «Истории ереси» 1610 г.:

3 Эта пьеса известна также под заглавием «Комедия о четырёх женщинах». Она рассматривалась западными исследователями в разных ракурсах, в том числе с позиций современного феминизма [5].

4 Бабушка и мать писателя были приближенными Маргариты.

«Вот за что она [Маргарита] принялась с особенным удовольствием, так это сочинять трагикомическое переложение чуть ли не всего Нового Завета и устраивать из этого представления в зале перед королем, своим супругом⁵, для каковой цели призвала наилучших комедиантов, что имелись в те поры в Италии. А коль скоро шуты дурачатся лишь для того, чтобы доставить приятность и, точно мартышки, приятно подражать нравам и желаниям своих господ, то и эти люди, почуяв склонность королевы, примешивали к своим играм множество рондо и вирелэ на духовные темы. И всегда какой-нибудь несчастный монах попадал в комедию и в фарс. Похоже, что им нельзя веселиться, не насмехаясь над Господом и служителями его» [6, р. 1–2]. Здесь содержится любопытный, но более ничем не подтвержденный факт о приглашении актеров из Италии. У Маргариты были устойчивые связи с феррарским двором (а Феррара – один из центров ренессансного театра), однако в 1530–1540-е гг. придворные спектакли там еще имели любительский характер. Остается загадкой, кем были эти «наилучшие комедианты» и какие из своих пьес королева им поручала, ведь главное в этих пьесах – слово, поэтическая декламация. Заезжие итальянцы скорее могли исполнять музыкально-танцевальные или пантомимические интермедии, а не спектакли целиком.

В правление Франциска I (1515–1547) во Франции только подготавливалась почва для развития ренессансного театра (первые трагедии и комедии, придворные спектакли в новом духе относятся к 1550-м гг.). Но как раз тогда достигли расцвета позднесредневековые зрелища: мистерии, моралите и фарсы. Они сформировали театральный опыт Маргариты. В отличие от Э. Жоделя и других драматургов круга «Плеяды», исходивших в своих театральных опытах из увлечения античностью, их предшественница опиралась лишь на известную ей средневековую традицию. На итальянскую ренессансную драматургию и теорию, пребывавшую тогда в процессе становления, как и на неолатинскую ученую драму в античном духе ее внимание, похоже, не распространялось. Все исследователи подчеркивают, что термин «комедия» Маргарита использовала в значении «пьеса для игры», без учета жанровой специфики [3, р. 18–19; 11, р. 282], также как и термин «фарс», понимая сценический комизм по-своему.

Нет сведений о том, что королева Маргарита бывала на многодневных городских представлениях мистерий, но мистериальные спектакли в числе проч-

их увеселений устраивались при дворе Франциска I в ее присутствии. Тексты мистерий входили в круг ее чтения: небанальный факт, ибо литераторы Ренессанса – а к ним королеву Наварры причисляют с полным правом – чаще осуждали их как наследие темного Средневековья. Однако Маргарита, руководствуясь личным вкусом, в 1536–1538 гг. заказала роскошную иллюминированную рукопись «Мистерии деяний апостольских» Арну и Симона Гребанов [12, р. 35–38]⁶. Составители новых мистерий посвящали свои опусы Франциску I и его близким. Около

⁵ Имеется в виду Генрих д'Альбре, король Наварры, второй муж Маргариты.

⁶ Именно рукопись, хотя в то время тексты мистерий уже печатались. Из девяти томов сохранилось шесть, два в Национальной библиотеке Франции, остальные в Британском музее.

1529 года поэт Элуа дю Мон, служивший при дворе, преподнес королю свою «Мистерию о воскрешении Иисуса Христа» [13]. Маргарита была самым увлеченным книгочеем в королевской семье, ее знакомство с такими новинками более чем вероятно.

«БИБЛЕЙСКИЕ КОМЕДИИ»

В этом драматургическом цикле Маргариты Наваррской специалисты обнаружили текстуальные переклички с семью мистериями на темы Рождества, не только с популярными, многократно поставленными, – как первая часть «Мистерии Страстей» Арну Гребана (ок. 1452 г.), «классика жанра», но и с теми, что появились в ее время [3, р. 20–22]. Среди таковых анонимная руанская «Мистерия о Непорочном Зачатии» (издания 1517–1525 гг. и 1540 г.), «Мистерия о Рождестве в лицах» авторства Бартеlemi Ано (издана в Лионе в 1539 г.) и др. Кроме того, как предположили еще первые публикаторы и исследователи творчества Маргариты Наваррской, она могла вдохновляться итальянскими «священными представлениями», которые начали распространяться в печатном виде в первой половине XVI в. [6, р. 5; 14, р. 248]. При этом Маргарита не шла привычным для жанра путем компиляции – она сочиняла свои рождественские действия, пронизанные духом ренессансного лиризма и религиозного свободомыслия, используя отдельные элементы мистерияльной драматургии. В ее пьесах нет следа грубого комизма, «дьявольских» сцен, равно как и мистерияльной зрелищности, эффектов, хотя пространство организовано по симультанному принципу, характерному для мистерий. Заимствования у нее носят литературный, а не сценический характер. Мы встречаемся здесь с достаточно редким и малоизученным аспектом влияния мистерияльной традиции на авторскую драматургию.

Сведений о постановках «библейских комедий» не сохранилось. Но очевидно, что они предназначались для исполнения в дворцовом зале, а не на площадных подмостках – как мистерии, не в храме или на паперти – как рождественские литургические драмы: подтверждением этому служит отсутствие в пьесах элементов ритуала, присущих храмовым действиям, и латинских молитв. Будучи сторонницей евангелического учения, Маргарита свободно цитировала Библию по-французски, придавая евангельским темам глубоко личностную интерпретацию. По словам современного ученого, у нее «точные цитаты внедряются в поэтический текст в абсолютно спонтанной манере», порой в ином контексте, нежели библейский. «Постоянно присутствующий библейский интертекст позволяет сакрализовать речи протагонистов... Он гарантирует единство тона всей тетралогии и обеспечивает ей возвышенный характер...» [3, р. 29–30].

В трех пьесах цикла автор последовательно разворачивает историю Рождества и младенчества Иисуса Христа (путешествие в Вифлеем, поклонение волхвов, поклонение пастухов, бесчинства царя Ирода и избивание

младенцев, возвращение Святого семейства в Назарет), дополненную замысловатой символикой и аллегоризмом. Но «Комедия о пустыни» отступает от мистериальной линии. В ней инсценирована средневековая христианская легенда: когда Иосиф и Мария с младенцем спасались от воинов Ирода, они оказались в пустынном месте без пропитания. И пока Иосиф искал в окрестностях какую-либо еду, к Марии и Иисусу спустились ангелы и принесли все, что только могла пожелать душа.

В пьесе Маргариты три картины, события сведены к минимуму и являются только поводом для долгих монологов. К Марии и младенцу, которые составляют центр сценической композиции, нисходят аллегии Созерцания, Памяти и Утешения в облике прекрасных дам, раскрывающие и истолковывающие таинственные книги Природы, Ветхого Завета и Благодати (то есть Евангелие), они же – три уровня мистического познания. Автор дает волю своему символическому воображению, наделяя каждый «материальный» элемент легенды смыслом и связью с евангельской доктриной: пустынь располагается на месте земного рая, первородный грех сделал ее бесплодной, но явление Христа позволило ей породить прекраснейшие цветы и плоды; в то же время «пустынь» символизирует грешную душу, которую может оживить только благодать. . . Цветы и плоды, собранные ангелами, суть христианские добродетели, и название каждой из них в свою очередь подвергается символическому истолкованию. В конце возвращается Иосиф, дивится преобразению пустыни, Мария приобщает его к тому, что постигла сама, и они с новыми силами отправляются в Назарет. Известный ученый Р. Лебег усматривал в «библейских комедиях» Маргариты Наваррской «главный недостаток – затемненность», злоупотребление слишком сложными конструкциями, «абстрактный и рафинированный язык» [2, р. 96], но это все приметы не средневековой, а ренессансной литературной (однако не драматургической) манеры письма. Оригинальность ее поэтических медитаций несомненна, но не выражена через драматическое действие.

Визуальное воплощение «Комедии о пустыни» предполагало, скорее всего, пустую сцену, наполненную только светом. Речитатив женских голосов, перемежающийся пением секстета ангелов (в музыкальном сопровождении, вероятно, звучали светские модные мелодии), чинные схождения небожителей к основной сценической картине, символизирующей пустынь, в центре которой безотлучно пребывала Мария. Вся композиция могла напоминать ренессансный образ мадонны с младенцем, каждый жест нес символическое значение. По всей видимости, Маргарита задумывала «идеальный спектакль», построенный на переливах богословско-поэтической материи, в расчете на серьезное созерцательное восприятие. Но свободные импровизации королевы на богословские темы, изливавшиеся со сцены, при этом могли звучать и остро, и опасно.

Более ясные очертания спектаклей просматриваются в «светских» пьесах Маргариты. Они разыгрывались при ее дворе, вдали от Парижа, но в них отразились актуальные события большой политики и религиозные конфликты. Современные исследователи считают самой ранней пьесу «Инквизитор», видя в ней отклик на события 1534 г., когда резко изменилась политика Франциска I по отношению к гугенотам, начались репрессии. Маргарита покинула королевский двор и в своих владениях в Беарне предоставила приют и защиту ученым и литераторам, на которых пали обвинения в ереси. Незадолго до этого, в 1533 г., сочинение самой Маргариты «Зерцало грешной души» подверглось осуждению Сорбонны и попало в Индекс запрещенных книг.

Фарс об Инквизиторе – самая острая пьеса королевы Наваррской, выражение ею неприятия новых политических решений, а особенно – наделения властью агрессивных и жестоких деятелей ультракатолического лагеря, чью активность Франциск I ранее всячески сдерживал. Эта пьеса близка к жанру полемического моралите [см. 15 и другие статьи этого источника], популярного во всех странах, затронутых Реформацией, хотя типичные для него персонафицированные аллегории в действии не участвуют. Как в полемических моралите, в «Инквизиторе» усматривается множество аллюзий, а также реальные прототипы действующих лиц.

Нет сомнений, что пьеса сочинялась для постановки, осуществленной тогда же – в королевском замке города По перед небольшой аудиторией приближенных-единомышленников. Едва ли устройство спектакля было поручено придворным дамам (это единственная пьеса Маргариты, где нет женских образов, вообще нет женского начала) или «наилучшим итальянским комедиантам». Актуальный, проблемный текст требовал не столько мастерства исполнения, сколько знания подоплеки дел, так что, скорее всего, его сыграли придворные кавалеры из числа тех, о ком он написан. Простота композиции и сценического решения вкупе со сложностью содержания, полного аллюзий и намеков, в полной мере соответствуют типу любительского спектакля «для своих». Публиковать «Инквизитора» королева не стала.

Все, что можно сказать о возможном спектакле, вычитывается из реплик персонажей. Ремарок с описанием места действия и мизансцен у Маргариты Наваррской вообще нет (только обозначение входов и выходов, иногда – пения и танцев). Пространственное решение навеяно мистериальной сценографией.

Итак, зал скромного дворца в По (интерьеры времен Маргариты утрачены), где обустроена простейшая симультанная сцена: с одной стороны, дом Инквизитора в виде «беседки» с окном, через которое герой наблюдает за происходящим, с другой – двор с деревом посередине, где играют «ребята», и пустое пространство между ними – типичное для мистерий «поле», все без каких-либо украшений. (Примерно так же организовано пространство и в пьесе «Больной».) Что касается костюмов, то только заглавный герой

мог быть наряжен во что-то характеризующее его статус, остальным, скорее всего, полагалась повседневная бытовая одежда.

Публикаторы рукописи разделили текст на шесть «сцен». Действующие лица: Инквизитор, его слуга, шестеро «ребят» (в финале выходит еще седьмой, малыш).

Первую «сцену» составляет длинный монолог Инквизитора, показывающегося перед зрителями в своем доме. Ученый муж, доктор Сорбонны, будучи при должности уже четыре года (такой деталью автор акцентирует связь происходящего с реальностью), вынужден признать, что не справляется с возложенными на него новыми обязанностями. (Есть несколько гипотез о прототипе заглавного героя, чаще всего называют теолога Ноэля Беда, осудившего книгу самой Маргариты [15, р. 195 – 196], однако вернее будет считать, что целью автора был собирательный образ идейного антагониста.) Инквизитор разглагольствует о полезности пыток, признает, что готов отправить на костер невиновного, лишь бы не упустить настоящего еретика, допуская между прочим, что на его приговор может повлиять «хорошее подношение». Но суть в том, что ему никак не удастся искоренить «новую науку», то есть евангелическое учение:

Если бы я имел дело с одними невеждами,
Я обратил бы их посредством страха.
Но не могу заставить замолчать ученых,
Кому Священное Писание ближе, чем мне...
[9, р. 47, здесь и далее перевод подстрочный. – И. Н.]

Маргарита вложила в уста персонажа не только саморазоблачительные оценки, но и высказывания на злобу дня, даже упоминания конкретики инквизиционного судопроизводства, именно тогда во Франции разворачивавшегося на полную мощь [см. 7, р. 44 – 45], все в совокупности обеспечило пьесе актуальность памфлета. Длинный монолог Инквизитора заканчивается повелением слуге подать уличные туфли взамен домашних и теплые перчатки, дабы прогуляться солнечным зимним днем. Этот прием неожиданного снижения несет двоякую нагрузку: с одной стороны, автор дает понять, что ее герой – неолицетворенная аллегория, с другой – Инквизитор показан не «при исполнении», а в собственном доме, в бытовой ситуации, когда он меньше всего ожидает встречи с врагами своей веры.

Во второй «сцене» явившийся на зов слуга выглядывает в окно, чтобы узнать, холодно ли снаружи, и видит там безобидную компанию «ребят», играющих на снегу в различные игры, румяных и веселых, несмотря на мороз. За невольную похвалу «ребятам» скорый на расправу Инквизитор награждает слугу колотушками.

Далее действие переносится на вторую площадку, во двор. Инквизитор со слугой из окна наблюдают за играми, которыми увлечены «ребята». (Те же названия игр, как установлено, можно найти в списке развлечений

Гаргантюа [см. 7, р. 44]; это одна из множества переключек сочинений Маргариты и Ф. Рабле.) Отметим, что игры часто встречались в мистериальном театре, причем им придавался самый разный смысл: от заполнения паузы в действии, веселой жанровой сценки, и до выражения самого низкого комизма – когда стражники разыгрывают в кости имущество Распятого.

Предположим, что броски камнем в цель, атака и защита снежной крепости, ловля птиц изображались «ребятами» на сцене условно, но в любом случае третья «сцена» носит подвижный, жизнерадостный характер. Благодаря этому возникает контраст со статичными и довольно мрачными первыми картинками. В системе значений пьесы игры как таковые – внятный символ простоты и радости бытия. А играющие «ребята» суть воплощение евангельского «будьте как дети». Даже бдительный Инквизитор не чувствует в них опасности, в этом-то и кроется объяснение всего дальнейшего.

Ключ к пониманию основного смысла пьесы – в именах играющих. «Жано, Перо, Жако, Тьерро, Клеро и Тьено», по видимости, детские прозвища, но расшифрованы исследователями как принадлежащие тем самым протестантам, которым покровительствовала и спасала от инквизиции королева Наварры [7, р. 38–40]. Клеро – это знаменитый поэт Клеман Маро, в 1534 г. вынужденный бежать из Франции (по протекции Маргариты он нашел приют при феррарском дворе). Под именем Тьено мог скрываться гуманист Этьен Доле, в реальности жертва инквизиции, подвергавшийся неоднократным арестам и сожженный на костре в 1546 г. Есть предположение, что Жано – это сам Жан Кальвин, которого Маргарита укрывала до его эмиграции в Швейцарию (представить сурового идеолога по-детски играющим могла, наверное, только она!). Образы «ребят» в пьесе не индивидуализированы, автору важнее их единодушие и единомыслие.

В четвертой «сцене» Инквизитор через окно обрушивает на «ребят» упреки в безделье, грозит им поркой, если они не бросят развлечения и не возьмутся за ум. А в ответ слышит нечто неожиданное:

Инквизитор

Если я возьму в руки розги,
Я заставлю вас сказать правду.

Тьерро

Мы скажем, если будет нужно,
Вот только вы, господин, не поймете.

Инквизитор

Как, я не понимаю правды?
Да ведь это я ее проповедую!

Клеро

А вы что же, заслужили ее
Или заполучили, как торговец? [9, р. 59]

В дискуссии роли меняются, Инквизитор оказывается жертвой насмешек, «ребята» побивают его знанием евангельских истин. Доктор богословия не в состоянии понять того, что говорят ему о Боге «малые дети». Такой своеобразный комизм определил для автора принадлежность пьесы к жанру фарса.

Пятая «сцена» не похожа на предыдущие. Инквизитор, бесславно закончив спор, не отходит от окна, так как слышит, что во дворе уже не играют, а поют. Строфы псалма, исполняемые «ребятами» в унисон, на французском, а не на латыни, чередуются с репликами слуги Инквизитора – взволнованными откликами на услышанное и благодаря рифмовке составляют единый текст. Стихи принадлежат не Маргарите, а Клеману Маро (который, как известно, в годы изгнания создал замечательный цикл переложений псалмов). Их основой является 3-й псалом (в русском переводе «Господи! как умножились враги мои!»), положенный на популярный при дворе Франциска I светский мотив [9, р. 60]. Такое внедрение музыки в драматический текст современные исследователи считают бесспорно новаторским [см. 11, р. 281].

В заключительной «сцене» происходит то, что можно с большими оговорками назвать перипетией: антагонизм сменяется примирением. Автор раскрывает это не только в словесном, но и в пространственном плане: Инквизитор и его слуга выходят из своего дома и встречаются с «ребятами» на нейтральной территории. Пение затронуло добрые струны в душе Инквизитора и его слуги, опережающего в этом господина. Теперь они оба готовы выслушать постулаты нового учения, которые в предельно простой форме излагают им «ребята». В их словах Инквизитор не слышит никакой ереси, все это ему известно из Библии, но самое главное – только теперь он начинает понимать истинную сущность Писания:

Они не говорят ничего случайного:
Все это я в Библии читал.
И их речь настолько чиста,
Что никогда еще я не видел такого смысла [9, р. 70].

Под воздействием «ребяческой» мудрости Инквизитор и его слуга обращаются в чистую евангельскую веру. В конце все, по предложению Инквизитора взявшись за руки, хором исполняют еще одно евангельское песнопение («Песнь Симеона»⁷ во французском переложении Бонавентюра Деперье, посвященную автором Маргарите). А затем отправляются вкушать совместную трапезу.

Переворот в поведении заглавного героя выражает главную идею пьесы, является ее наглядной иллюстрацией, и именно этот принцип более всего роднит «Инквизитора» с моралите в его полемическом варианте. У исследователей сложились разные трактовки финала, прежде всего его историко-религиозного смысла. В.-Л. Солнье допускал, что до 1536 г. во Франции еще имелся шанс на примирение враждующих религиозных лагерей, и Маргарита проиллюстрировала

7 От Луки. 2: 29 – 32.

своей пьесой позитивную перспективу, выведя евангелистов не опасными бунтовщиками, а невинными «ребятами» [7, р. 40]. По его мнению, «настоящий замысел этого фарса в том, чтобы воспеть некое примирение между преследователями и новой верой. Во всяком случае, в том, чтобы исполнить радостный гимн торжества новой веры, а не песнь отмщения мучеников в печи огненной» [7, р. 37]. В позднейших работах идея автора расценивается, напротив, как глубоко пессимистическая: «Этой развязки <...> достаточно, чтобы показать, что королева видит только одно решение религиозной проблемы во Франции. <...> То, чего требует Маргарита, есть чистое и простое обращение официальной церкви в новую веру» [16, р. 299]. Безоговорочное принятие преследователями (власть предержащими) учения преследуемых возможно разве что в фарсе, но никак не в реальности. В самом тексте, отмечает исследовательница О. А. Дюль, обращение Инквизитора названо «внезапным» и «странным» случаем. «Этот случай ничуть не лучше фарсового надувательства, кажется, подсказывает Маргарита. Вот почему, несмотря на чудесное согласие или, скорее, большую неожиданность, показанную на сцене и заставляющую причислить его к протестантским пьесам примирительной направленности, фарс об Инквизиторе раскрывается нам как одна из самых ядовитых полемических пьес, сочиненных в ту эпоху» [15, р. 200]. Действительно, пугающе убедительная обрисовка Инквизитора, его образа действий и мышления в начале пьесы никак не предполагает его «простого» обращения в веру своих врагов, внезапно проснувшегося в нем дружелюбия и готовности петь в хоре. Такое событие может быть объяснено чудесным действием благодати («Бог обращает волков... в овец», – говорит Перо, один из «ребят»), тем более что боговдохновенная поэзия и музыка – ее внешнее выражение, либо так и останется нелепой выдумкой. Как представляется, эта заданная неоднозначность и вносит частицу драматургического новаторства в пьесу Маргариты, написанную ренессансными стихами, но в целом остающуюся в границах жанра позднесредневекового полемического моралите.

«КОМЕДИЯ МОН-ДЕ-МАРСАНА»

Из других «светских» пьес Маргариты примечательна «Комедия Мон-де-Марсана», так как в авторской рукописи зафиксирован факт ее исполнения и время – «жирный вторник» карнавала 1548 г. (по нашему летоисчислению, в оригинале указан 1547 г.). Это одно из последних сочинений автора. Крепость Мон-де-Марсан, расположенная в Ландах, входила во владения королей Наварры. Королева, занятая в то время переговорами о бракосочетании своей дочери Жанны д'Альбре⁸, провела в Мон-де-Марсане зиму 1547–1548 гг. Спектакль был однократно показан узкому кругу ее родных и приближенных.

⁸ В ее союзе с Антуаном де Бурбоном родился будущий король Франции Генрих IV.

Эта комедия – исключительно «женская», и исполнять ее могли придворные дамы. Характеристик пространства в тексте нет, перемещений, кроме входов и выходов, героиням не предписано. Можно вообразить празднично декорированный, но едва ли большой дворцовый зал с местами для зрителей и выделенной игровой площадкой, а также предположительно с местом для музыкантов. Для игры должны были специально подготовить костюмы, ибо каждая дама заметно отличается от других внешним видом.

Первая из героинь, выходящая к публике, именуется *La Mondaine* (Светская дама или Мирянка, перевод имен представляет некоторые трудности). За ней появляется *La Superstitieuse* (Суеверная или даже Ханжа). Они вступают в спор, в который затем вмешивается третья дама – *La Sage* (Благоразумная). Последней выходит *La Ravie* (Воодушевленная или Восторженная), она же Пастушка. Образ отсылает не столько к светской пасторальной лирике, сколько к пастушеской теме в Евангелиях и к значимой для творчества Маргариты Наваррской символике «простоты».

Маргарита Наваррская не писала развлекательных пьес, и эта «Комедия», имеющая вид праздничного дивертисмента, насыщена важными для нее морально-религиозными проблемами и отнюдь не проста для интерпретации. Четыре героини воплощают собой разные женские типы, разное отношение к миру и, что всегда было для Маргариты значимо, – разное понимание веры. Кроме того, текст содержит высказывания, направленные против Кальвина, точнее, контркритику в его адрес. Таким образом, в этой изящной пьесе также просматривается близость к жанру полемического моралите.

Действия как такового в «Комедии» нет, она состоит из монологов, дополненных пением, и диалогов, в которые иногда включены реплики в сторону. Текст отличается ритмическим богатством, Маргарита весьма изощренно сочетает поэтические метры, добываясь интонационного разнообразия и организуя таким образом акценты на особо значимых строфах. Переходы от декламации к вокалу и обратно также являются смыслодержателями. Песни принадлежат самой королеве (в отличие от «Инквизитора»), некоторые из них были опубликованы ею в составе цикла «Духовные песни». Почти наверняка дамы не стояли на месте, а двигались по площадке, речь и пение сопровождалось танцевальными па и жестикуляцией, и благодаря этому ритмический рисунок спектакля был еще богаче. Из реплик вычитываются тонкие детали, характеризующие поведение героинь на сцене, то есть выразительные средства здесь не только вербальные.

Несмотря на отсутствие указания, спектакль скорее всего открывался музыкальным вступлением праздничного характера. Выходила и становилась в центре площадки, чтобы ею могли любоваться все присутствующие, молодая, красивая, разряженная Светская дама. Вполне возможно, что в убранстве зала имелось зеркало, в которое она себя рассматривала, либо ручное зеркало было частью ее наряда (зеркало – атрибут аллегорий моралите, таких как Себялюбие, однако Светская дама у Маргариты не символизирует порок). Она начинала монолог о себе:

Я люблю мое тело, спросите меня – почему:
 Потому что вижу, как оно красиво и приятно!
 А вот души моей, что скрыта в нем,
 Я не могу коснуться ни взглядом, ни перстом [9, р. 191].

Эта речь, как и последующие, похожа на самохарактеристики персонажей моралите, но Маргарита придала ему лиризм и утонченность. Героиня ценит свое тело, поскольку ощущает его, но не может так же заботиться о своей душе, ибо та невидима и неосязаема. Она знает, что телесная краса уязвима, поэтому боится болезней и «меланхолии». «Гимн телу» состоит из двух частей – краткой повествовательной (в 10-сложном размере) и более пространной быстрой (5-сложной), почти танцевальной, допускающей, как видится, движения, иллюстрирующие сказанное. По мысли исследовательницы Э. Бассо, в первой части героиня выражает свое жизненное кредо, а во второй – рассказывает про свою обычную жизнь [17, р. 38]. Вот переход между ними:

Mon corps est corps, je le sens vivement.
 S'il a du mal, j'en suis toute fâchée,
 S'il a du bien, j'en ai contentement.
 Je le pare et dore,
 Accoutre et décore
 De tous ornements... [9, р. 191].

«Мое тело телесно, я его живо чувствую. / Если ему больно, я очень этим огорчаюсь. / Если ему хорошо, я довольна. / Я его наряжаю, золочу, / Одеваю и украшаю / Всякими уборами...»

Затем должна зазвучать музыка, предваряющая выход второй дамы, Суеверной. Она начинает с песенной строфы, переходящей в монолог, – также из двух частей в 10-сложном и 5-сложном размере, как у первой. Как вытекает из имени, набожность дамы показная, речь ее пересыпана упоминаниями Христа, Богородицы и святых. «Видите эти девять свечей?» – обращается она к зрителям и поясняет, что, если их зажечь, пламя будет ровным, а значит, ее молитвы достигнут небес. (Свечи, наряду с зеркалом, могли быть элементом оформления спектакля.) Она перечисляет свои труды и заслуги:

Всем святым молитвы
 Есть у меня на каждое время года,
 Чтоб сохранить и исцелить
 От всех опасностей и болезней,
 Забот и трудов... [9, р. 192].

Костюм второй героини должен быть нарочито строгим, допустим также, что исполнительница могла быть заметно старше первой. Маргарита

попыталась организовать некое подобие драматической сценки: после выхода Суеверной обе дамы не сразу замечают друг дружку, потом идут оценки «в сторону», а уже потом – общение, переходящее в спор. Выстраивается не только вербальный, но и пластический контраст, так как движения Светской дамы должны быть легки, изящны, она излучает здоровье и довольство собой, а Суеверная жалуется на утомление после тяжелого паломничества к святыням, у нее «отяжелели ноги», спина согнута. «Она, мне кажется, устала и слаба», – говорит в сторону Светская дама. Обе дамы подмечают несходство меж собой: первая удивлена, что видит «голову, опущенную низко», а вторая – что собеседница держится «столь прямо» [9, р. 193]. Но сам спор идет на внеличностном уровне: Суеверная рассуждает о страхе смерти и бренности плоти, обвиняя собеседницу в пристрастии к мирскому, а Светская дама отстаивает право радоваться своей молодости и демонстрировать «честное тело», ведь оно так красиво. Она заявляет, что коль скоро старость и смерть неизбежны, она «побежит» ловить:

Все удовольствия, спать, есть и пить,
И буду так я время проводить,
Чтоб получить совершенное наслаждение,
Прежде чем настанет черный день
[*la dame tant noire* – букв. «черная дама»] [9, р. 194]).

Героини не в состоянии достичь согласия. Они прекращают спорить с появлением третьей дамы, Благоразумной, и решают обратиться к ней как к арбитру. В сценическом облике Благоразумной нет ничего чрезмерного и броского, и именно этим она должна безусловно отличаться от Суеверной, выставляющей благочестие напоказ. Благоразумная воплощает собой гармонию внешнего и внутреннего, благородную простоту. В ее речах раскрывается ренессансная идея единства телесного и духовного, прославляется Разум как величайший божий дар, преобладают наставительные сентенции. Атрибут Благоразумной – книга (Библия), которую в завершение диалога она вручает своим собеседницам, призывая к чтению и познанию «нового и древнего закона». Сближение всех трех дам над книгой символизирует достигнутое ими согласие и примирение на разумной основе, но действие на этом не заканчивается.

Выходит четвертая героиня – Восхищенная, она же Пастушка. Обликом она могла напоминать Светскую даму – молодостью, женственностью, грациозностью, однако по смыслу противопоставлена ей, ибо воплощает собой не мирскую, а духовную красоту. Неслучайно Маргарита поручает этой героине несколько развернутых вокальных номеров (у Светской дамы всего две песенные строки, у Суеверной – пять, Благоразумная вовсе не поет). По тонкому замечанию Э. Бассо, дополнительный смысл использования песен в роли Пастушки «проистекает из самой их природы, они не предназначены априори для коммуникации» [17, р. 44]. Пастушка изъясняется принципиально иначе,

чем три дамы, ее духовные песни предполагают общение на другом, недоступном уровне.

Таким образом, новая прекрасная собеседница вносит разлад в сложившиеся на сцене отношения, заставляет трех дам почувствовать свое несовершенство. Поговорив с Пастушкой, они признают, что не в состоянии ее понять, ибо сущность Пастушки – мистическая любовь к Богу, непостижимая и необъяснимая. «Вы говорите о ней, а я ее чувствую», – заявляет Пастушка, под-разумевая самый высокий смысл любви. Огорченные, три дамы уходят, оставляя Пастушку в одиночестве предаваться мистическому экстазу. Светская дама замечает:

Вот состояние Пастушки,
Которая, устремившись за любовью,
Ни о чем другом не беспокоится [9, p. 238].

Таким образом, финал «Комедии» двойственен: в сценическом плане героини расстались, утратив едва найденное взаимопонимание, тогда как в духовном плане заключительные стансы Пастушки прославляют наивысшую ценность любви, достижимую лишь в прямом общении души с Богом. Очевидно, что такая пьеса не могла предназначаться для широкой, непритязательной аудитории, ибо требовала интеллектуального восприятия.

И все же Маргарита Наваррская сочиняла свои пьесы именно для постановки, а не для чтения, искала еще никем до нее не разработанные выразительные возможности. По многим причинам известность ее опытов не вышла за пределы ее двора и приближенных. Спектакли были однократными, устраивались в разных местах, где протекала жизнь автора, с разными исполнителями, так что никакой мало-мальски устойчивой традиции в этом кругу создано не было. Поэтому реконструировать «театр Маргариты Наваррской» как художественное целое едва ли возможно. Вместе с тем своеобразие и даже уникальность этого материала позволяют изучить малоизвестные аспекты истории французского театра на пути от Средневековья к Ренессансу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Eichel-Lojkine P. *Marguerite de Navarre*. Paris: Perrin, 2021. 350 p.
2. Lebègue R. *La tragédie religieuse en France: Les débuts (1514–1573)*. Paris: Champion, 1929. 558 p.
3. *Marguerite de Navarre. Les comédies bibliques* / Ed. critique par B. Marczuk. Genève: Droz, 2000. 353 p.
4. *Marguerite de Navarre. Les Marguerites de la Marguerite des princesses*. Lyon: J. de Tournes, 1547. 541 p.
5. Brouardelle N., Onandia B. *La Comédie des quatre femmes de Marguerite de Navarre ou les parfums féministes navarriens*. Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales. 2019, no. 6, pp. 23–35.
6. *Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre. Les Farces*. In: *Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre L'Heptaméron des nouvelles* / Publié par M. Le Roux de Lincy et A. de Montaiglon: in 4 t. Paris: A. Eudes, 1880, t. 4, pp. 1–161.
7. *Marguerite de Navarre. Théâtre profane* / Ed. par V.-L. Saulnier. 2-e ed. Paris: Droz, 1965. XXVI, 358 p.

8. *Marguerite de Navarre*. Œuvres complètes: in 10 t. Paris: Champion, 2002. T. IV. Théâtre / Ed. critique par G. Hasenohr et O. Millet sous la dir. de N. Cazauran. 674 p.
9. Théâtre de femmes de l’Ancien Régime: in 4 t. Paris: Classiques Garnier, 2014. T. 1. XVIe siècle. 516 p.
10. *Marguerite d’Angoulême*. Lettres / Publ. par F. Génin. Paris: J. Renouard, 1841. XVI. 485 p.
11. Millet O. Staging the Spiritual: The Biblical and Non-Biblical Plays // A Companion to Marguerite de Navarre / Ed. by G. Ferguson and M. B. McKinley. Leyden; Boston: Brill, 2013, pp. 281–322.
12. Lebègue R. Le Mystère des Actes des Apotres: Contribution à l’étude de l’humanisme et du protestantisme français au XVIe siècle. Paris: Champion, 1929. 274 p.
13. *Eloy du Mont, dit Costentin*. La Resurrection de Jesus Christ par personnages. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059418j/f2.image>.
14. Garosci C. Margherita di Navarra. Torino: S. Lattes, 1908. 361 p.
15. Duhl O. A. La polémique religieuse dans le théâtre de Marguerite de Navarre // Le théâtre polémique français 1450–1550. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 189–210.
16. *Atance F. R.* Les comédies profanes de Marguerite de Navarre: aspects de la satire religieuse en France au XVIe siècle // Revue d’histoire et de philosophie religieuses. 1976, no. 3, pp. 289–313.
17. Basso H. La structure de la Comédie de Mont-de-Marsan // Bulletin de l’Association d’étude sur l’humanisme, la Réforme et la Renaissance. 1999, no. 49, pp. 37–54.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Некрасова Инна Анатольевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: nekrassova-inna@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4324-4617

ABOUT THE AUTHOR

Inna A. Nekrasova – D. Sc. in Art Studies, professor of the Department of Foreign Art in Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: nekrassova-inna@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4324-4617

Статья поступила в редакцию: 30.11.2021

Отредактирована: 04.02.2022

Принята к публикации: 11.02.2022

Received: 30.11.2021

Revised: 04.02.2022

Accepted: 11.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Некрасова И. А. Театр в творчестве и в жизни Маргариты Наваррской // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-10-26

FOR CITATION

Nekrasova I. A. Theatre in life and works of Marguerite of Navarre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-10-26

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-27-49
УДК 792.01(549.3)

А. Б. МД Зиаул Хок Буйян
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
Университет Дакки,
Дакка, Бангладеш
ORCID: 0000-0003-2239-3207

Джатра: процесс трансформации традиционного театрального жанра Бангладеш

АННОТАЦИЯ

В центре внимания статьи лежит процесс преобразования под воздействием различных факторов религиозного и бесконфликтного традиционного жанра джатры в светскую театральную форму на основе конфликта. Отсутствие конфликта в традиционном жанре было обусловлено спецификой философско-религиозных воззрений древней Индии, культуру которой унаследовало молодое государство Бангладеш. Жанр джатры постоянно видоизменялся. Возникшее в XIV в. движение индуизма Гаудия-вайшнавизм, ставшее заметным социальным явлением Средневековья, сделало джатру чрезвычайно популярной, что позволило этому жанру стать одним из средств духовного общения с Богом. В XV веке на основе религиозной поэмы Джаядевы «Гитаговинда» возникает жанр натгит, который в XVI в. трансформируется в Кришна джатру. В XVIII веке происходит окончательная секуляризация жанра и формируется «новая джатра», абсолютно светская по содержанию. В XIX веке в результате конкуренции с европейским театром в джатре появляется конфликт как столкновение противоборствующих взглядов. В XX веке джатра рассматривалась националистическим движением колониальной Индии, и особенно Бенгалии, как инструмент социальных реформ и политического протеста.

В статье анализируются факторы, оказавшие влияние на ассимиляцию и синтез социальных, религиозных и политических аспектов джатры на протяжении всего периода становления жанра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Гитаговинда», сюжет, натгит, Чайтанья, Кришна джатра, Гаудия-вайшнавизм, атман, Брахман, Свадеши джатра.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-27-49
УДК 792.01(549.3)

Abul Basher MD Ziaul Haque Bhuyan
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
University of Dhaka,
Dhaka, Bangladesh
ORCID: 0000-0003-2239-3207

Jatra: The process of transformation of the traditional theatre genre of Bangladesh

ABSTRACT

The article focuses on the traditional religious and conflict-free genre of jatra and its transformation process under the influence of various factors into a secular theatrical form based on conflict. The absence of conflict in the traditional genre was for the particular philosophical and religious view of ancient India, the young state of Bangladesh inherited that culture. The jatra genre was constantly changing. The Gaudiya-Vaishnavism movement of Hinduism that emerged in the fourteenth century became a notable social phenomenon of the Middle Ages. It made jatra extremely popular, which allowed this genre to become one of the means of spiritual communication with God. In the fifteenth century, based on Jayadeva's religious poem Gita Govinda emerged the genre of natgiti, which in the sixteenth century transformed into Krishna jatra. In the eighteenth century, the final secularization of the genre took place, and a "new jatra" was formed, absolutely secular in its content. In the nineteenth century, as a result of competing with the European theatre, the conflict appeared in jatra as a clash of opposing views. In the twentieth century, jatra was considered by the nationalist movement of colonial India, especially in Bengal, as an instrument of social reform and political protest. The article analyzes the factors that influenced the assimilation and synthesis of social, religious, and political aspects of jatra throughout the entire period of the genre's formation.

KEYWORDS

Gitagovinda, plot, natgiti, Chaitanya, Krishna jatra, Gaudiya-Vaishnavism, atman, Brahman, Swadeshi jatra.

Джатра – популярная форма традиционного бенгальского театра, характеризующаяся стилизацией исполнения, преувеличенными жестами и речью и сочетающая в себе песни, музыку, танцы и актерское мастерство [1]. На Западе в настоящее время этот жанр изучается главным образом выходцами из Индии, среди которых такие ученые, как Ш. Саха [2], А. Д. Гупта [3], Дж. Сен [4; 5]. На русском языке изучению джатры была посвящена диссертация М. Шах-Джалала [6] и работы Т. Е. Морозовой [7; 8]. Однако никто из исследователей не рассматривал эволюцию жанра с позиций возникновения в нем конфликта.

Необходимо заметить, что европейское учение о драматическом искусстве ставит во главу угла конфликт как неотъемлемый элемент драмы. Однако в традиционном театре Бангладеш драматический конфликт никогда не считался важным элементом для театрального представления, за исключением джатры. Такие исследователи, как Н. Чаттопадхай [9], С. Мукхопадхай [10], А. Гхош [11], К. Ватсьян [12], А. Бхаттачарья [13], С. Дж. Ахмед [14], С. Аль Дин [15] сошлись во мнении, что джатра зародилась и развивалась в религиозной среде, и драматический конфликт не был обязательным элементом структурного построения ее сюжета. Но со временем этот жанр помимо религиозных аспектов в качестве содержания обратился к повседневной светской жизни. В результате британской колонизации в конце XIX в. и влияния европейского театра джатра адаптировала и включила в свою структуру конфликт как обязательный элемент драматического представления.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДЖАТРЫ

Слово «джатра» происходит от корня «Я», что означает, с одной стороны, «идти» и «уход», «уходящий». «Уша-джатра» – «выход из дома на рассвете»; «маха-джатра» – «большой отъезд», то есть смерть. С другой стороны, джатра обозначает «марш», «шествие». Так, «дола-джатра», «джонмаштами-джатра» и «раса-джатра» – три религиозных шествия в честь бога Кришны. Эти шествия проходят трижды в год: весной, в сезон дождей и осенью. Также джатра – это один из видов популярного драматического представления [9, с. 2].

Разные исследователи имеют несовпадающие точки зрения на происхождение жанра джатра. С. Мукхопадхай [10] и С. Аль Дин [15] считают, что джатра представляет собой эволюцию зрелища типа «Панчали» – народных повествовательных танцевально-песенных представлений, исполняемых гайеном¹ в сопровождении хора и оркестра на сюжеты народных легенд, сказок или на современные темы. Другая точка зрения, которой придерживаются А. Гхош [11] и Н. Чаттопадхай [9], заключается в том, что джатра является результатом эволюции древних религиозных процессов, посвященных богам. Согласно третьему мнению, которое разделяют К. Ватсьян [12], Н. Чаттопадхай [9] и С. Дж. Ахмед [14], предшественником джатры является

¹ Гайен – повествователь, рассказчик.

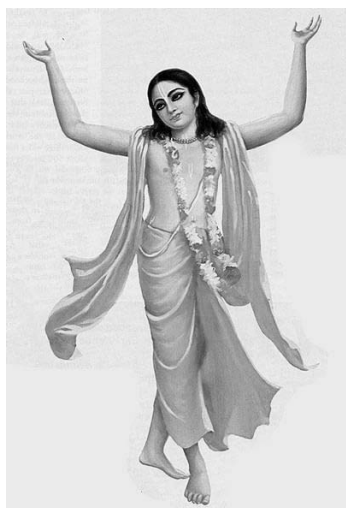


Фото 1. Чайтанья Махапрабху /
Chaitanya Mahaprabhu

Фото 1. Чайтанья Махапрабху / Chaitanya Mahaprabhu

ния придерживаются также А. Бхаттачарья в «Истории бенгальской драмы»⁵ и С. Дж. Ахмед в своей книге «Тысяча лет: Драматическое и театральное искусство Бангладеш» [14, с. 19].

Кришна джатра, возникшая в начале XVI в. из религиозных ритуалов Чайтаньи² (фото 1)³ и его последователей вайшнавья [12, с. 136; 9, с. 43; 14, с. 19]. Однако Кришна джатра уходит корнями к представлениям натгит, сочетающим в себе исполнение от первого лица, лирические диалоги, повествование, музыку и танец. К. Ватсъян обобщает различные точки зрения ученых: «Историки и литературные критики обращают внимание на упоминание джатры в “Натьяшастре”⁴ и относят появление джатры к Бенгалии, Бихару и Ориссе, а также отмечают наличие сюжетов джатры в “Гитаговинде” Джаядевы» [12, с. 134].

Пьесы джатры были написаны на основе легендарной истории Кришны, а жанр исполнения распространился в средневековой Бенгалии через поэму Джаядевы «Гитаговинда». Этому мнению

КОНФЛИКТ, СЮЖЕТ И ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР БАНГЛАДЕШ

2 Чайтанья Махапрабху (1486–1533) – выдающийся святой, родился в Западной Бенгалии, Индия.

3 Все фотографии, использованные для статьи, взяты из открытого доступа.

4 Авторство «Натьяшастры» по традиции приписывается легендарному Бхарате, но ученые склоняются к мнению, что это собрание текстов разных авторов, датируемых I в. до н.э. – II в. н.э. [16, с. LXXXI].

5 А. Бхаттачарья упоминает, что джатра исполнялась на Индийском субконтиненте еще до рождения Христа [13, с. 46].

В западной философии драмы конфликт рассматривается как необходимое условие создания напряжения действия. Немецкий писатель, драматург и теоретик драмы Г. Фрейтаг в книге «Техника драмы: экспозиция драматической композиции и искусства» (1863) изложил модель построения сюжета драмы в виде треугольника с помощью элементов введения, подъема (восходящего действия), кульминации, возвращения или падения (поворота сюжета) и катастрофы. Он хотел показать, что действие трагического сюжета продвигается с помощью данных элементов благодаря конфликту с противодействием [цит. по: 17, с. 21]. Французский писатель и критик Ф. Брюнетьер развил принцип конфликта в драме. В книге «Закон драмы» (1894) Ф. Брюнетьер заявляет: «Драма – это представление воли человека в конфликте с мистическими силами или силами природы, которые ограничивают и умаляют нас» [18]. Британский литературовед и педагог А. Николл в работе «Теория драмы» (1937) утверждает, что любая драма в конечном счете возникает из конфликта [цит. по: 17, с. 21].

В западной эстетике драматургии конфликт и сюжет очень тесно взаимосвязаны. Доминирующим принципом построения сюжета является логическое или причинно-следственное выстраивание событий, основанных на конфликте, из которого развиваются последующие события драмы, и каждая сцена логически вытекает из предшествующего действия. Соответственно, конфликт играет самую важную роль в объединении всех событий в сюжет.

В XIX веке западные драматурги приняли пирамидальную структуру под названием «хорошо сделанная пьеса» (*pièce bien faite*). Несмотря на то, что все элементы этой композиции существовали и до XIX в., заслуга улучшения и совершенствования подобной структуры пьесы принадлежит французскому драматургу Э. Скрибу. Основные принципы, характеризующие «*pièce bien faite*», – четкая экспозиция ситуации, тщательная подготовка к будущим событиям, неожиданные, но логичные повороты сюжета, непрерывное и нарастающее напряжение, обязательная сцена и логическое разрешение [19, с. 313].

В традиционном же индийском театре, наследником которого является молодое государство Бангладеш, сюжет, напротив, является циклическим или эпизодическим и не связан с другими сценами или независимыми и самостоятельными частями пьесы. Действие начинается с зарождения желания у главного персонажа и заканчивается его исполнением. Интересно, что этот путь несколько раз проходит через серию из трех последовательных этапов: 1 – усилие, 2 – возможность достижения и 3 – подавление успеха. Понять систему построения сюжета текстов традиционного театра можно с помощью следующей схемы:

$$1 > (2>3>4) > (2>3>4) > (2>3>4) > (2>3>4) \dots > 5.$$

На схеме цифра 1 обозначает зарождение желания, цифра 2 – усилие, прилагаемое главным персонажем, цифра 3 – возможность достижения, цифра 4 – подавление успеха, а цифра 5 – исполнение желания [17, с. 339]. Вышеописанная характерная схема лежит в основе всех сюжетов традиционного театра, подтверждая, что конфликт, в отличие от западной теории драмы, не является обязательным элементом для структурирования сюжета.

На своеобразие классического восточного театра в Индии, Китае и Японии обратила свое внимание Е. В. Шахматова, отметив отсутствие жанра трагедии в европейском понимании. Смерть для религиозных воззрений этих стран «была лишь угасанием человеческой жизни, за которым, естественно, предполагался рассвет, новое рождение» [20, с. 16]. В буддизме уход из жизни воспринимается только как этап перехода, не более чем обыкновенная «перемена одежды» [21, с. 176–177]. Реакцией на смерть могла стать печаль, но не безнадежное отчаяние.

Приведенный пример доказывает, что различия между западным и восточным мировоззрениями сказались и на теории драмы. Согласно древнеиндийской философии, человек находится в гармонии с миром: Творец и его творение идентичны. Тожество между субъектом и объектом, космическими

и физическими факторами осознали и приняли в Индии еще до рождения Платона [22, с. 45].

Самое древнее и важное учение в древнеиндийской философии – это постижение природы своего сущностного «я» или души, которая на санскрите называется атман, а на бенгали – атма. В упанишадах (VI в. до н.э.) утверждалось, что «я» (атман) и космос (Брахман) являются одним целым. Атман неотделим от всего, что есть во вселенной (Брахман). «Чхандогья упанишада» отразила это Единство, недвойственную концепцию атмана и Брахмана. Известное изречение – “tat tvam asi” означает, что Брахман – это атман, а атман – это Брахман. Однозначно сущностный атман отождествляет себя с Вечным Духом Брахмана – не с двумя реалиями, а с одной [23, с. 30].

Философия упанишад о единстве мира получила продолжение в учении Адвайта-Веданта Гаудапы (VI в.) и Шанкары (VIII – XIX вв.). Согласно Адвайта-Веданте, живое существо – это зеркало Брахмана: как солнце сияет в разных сосудах, наполненных водой, так и Брахман отражается в разных сердцах. Нет ни единого различия или двойственности между оригиналом и отражением. Философия Веданты также не признает никаких различий между людьми, потому что все они тождественны Брахману [24, с. 27]. Изречение “tat tvam asi” можно понять, как «Ты – это я». Если Брахман и атман едины, вы и я – одно, если нет разницы между людьми, то и конфликта нет.

Таким образом, согласно упанишадам и философии Веданты, доктрина Адвайты, недвойственности или Единства, состоит в том, что бесконечное находится не за пределами конечного, но в нем самом [22, с. 40]. Результат подобных воззрений привел к тому, что традиционные представления не имели конфликта, поскольку отражали целостное мировоззрение древнеиндийской философии. Именно поэтому конфликт не был необходимым элементом построения сюжета джатры. Хотя в некоторых сценах присутствовали столкновения, но они были кратковременными и не вносили существенных противоречий в сюжет.

«ГИТАГОВИНДА» И НАТГИТ

6 Лакшмана Сена был правителем бенгальского региона на Индийском субконтиненте (1178 – 1206).

7 Кришна – воплощение Вишну. Одно из направлений вайшнавизма средневековой Индии в XIII–XVII вв. связано с практикой «Бхакти» (преданность), олицетворением которой является поклонение Радхе и Кришне.

8 Вайшнавизм – это «поклонение Вишну».

Джаядева – придворный поэт короля Бенгалии Лакшмана Сены⁶ (1119 – 1206). Он писал свои произведения на санскрите, наиболее известным из них является мону-ментальная поэма «Гитаговинда» (конец XII в.). Это старейшее произведение, написанное на санскрите, является сценарием. Джаядева создал поэму по мотивам легендарного любовного романа Радха-Кришны⁷ (фото 2), широко распространенного и популярного в Бенгалии в тот период. Поэма была полностью религиозной. В вайшнавизме⁸ «Гитаговинда» рассматривается как источник воодушевления и интерпретируется как символ

любви человеческой души к Богу. Эта поэма состоит из 12 глав, каждая из которых также разделена на несколько частей – всего 24. Эти песни связаны друг с другом краткими повествовательными или описательными отрывками. В произведении задействовано три персонажа: Радха, Кришна и горничная Радхи – Сахи/Гопи.

Представления «Гитаговинды» сочетали в себе музыку и танец, а персонажи изображались от первого лица. Исследователь Дж. Б. Альфонсо-Каркала обратил внимание на этот стиль представлений [25, с. 503], а С. Дж. Ахмед утверждает, что из этой структуры представлений «Гитаговинды» появился жанр натгит [14, с. 16]. Джаядева в «Гитаговинде» соединил народный и высокий стили исполнения своего времени. Он создал жанр, оказавший огромное влияние на средневековую бенгальскую литературу.

Первым произведением на бенгальском языке, легшим в основу жанра натгит, стала «Шри Кришна Киртана» Бору Чандидаса (1370–1430), которая была написана под непосредственным влиянием «Гитаговинды». Сюжет «Шри Кришна Киртана» Б. Чандидас заимствовал из «Шримад Бхагавата Пурана» и «Махабхараты». Интересно, что К. Ватсъян пишет о представлениях «Шри Кришна Киртана»: «История представлена через музыкальные диалоги трех персонажей: Кришны, Радхи и старухи Барай. Эта модель трио в драматической композиции [натгита] стала почти стандартной в средневековой письменной форме и театральном представлении» [12, с. 136].

Представления натгит были очень популярны в средневековой культуре и показывались на различных публичных мероприятиях, например, во время свадебных церемоний. Их разыгрывали и на религиозных празднествах. При этом натгит мог исполняться на самых разных площадках: во дворе дома; на открытом пространстве, отведенном для ярмарок или фестивалей; в Ната мандире – танцевальном павильоне индуистского храма. Натгит исполнялся несколько дней подряд. Спектакль включал в себя многочисленные танцы, комические сцены и импровизированные прозаические диалоги. Танцевальные движения сильно отличались от классических приемов санскритской «Натьяшастры»: как правило, это были ритмические



Фото 2. Радха-Кришна / Radha-Krishna

жесты, восходящие к обыденным действиям повседневной жизни людей. Драматический конфликт отсутствовал в натгите так же, как и в джатре. Тем не менее А. Бхаттачарья считает, что натгит представлял собой драматический спектакль, так как в нем присутствовали драматические диалоги, которые пропевались исполнителями [13, с. 51].

Постепенно натгит помимо сюжетов, связанных только с Кришной, обратился к рассказам из «Рамаяны», «Махабхараты», «Шримад Бхагаватам Пураны» и других мифологических источников. Однако в XVI в. в результате распространения кришнаизма в бенгальском обществе легенды о Кришне стали приобретать все большее значение.

ГАУДИЯ-ВАЙШНАВИЗМ, ЧАЙТАНЬЯ И КРИШНА ДЖАТРА

Происхождение традиционного вайшнавизма восходит к ведическому периоду (1500 г. до н.э. – 500 г. до н.э.). На протяжении длительного времени он вбирал в себя множество мифологических рассказов о божествах, и его стали воспринимать как народные сказки отдельных регионов [26, с. 24].

Религия и философия Гаудия-вайшнавов были созданы в средневековой Бенгалии путем включения идеи Бхактибада (преданности) в другую социальную реальность. Слово «гаудия» происходит от «Гаур», древнего названия Бенгалии. Центральная тема Гаудия-вайшнавов – это поклонение Радхе и Кришне. Доминирующая проблема – преданность.

Брахманизм поддерживал вайшнавизм, и благодаря усилиям Рамануджачарьи⁹ распространялась вайшнавская интерпретация Веданты. После того как брахманизм и священные писания одобрили мифологическую вайшнавскую религию, вайшнавизм и метод поклонения были перечислены и описаны в субпуранах вайшнавов. Вайшnavы, не любившие религиозных ритуалов и формальностей, создали важную теорию под названием Бхактибад (преданность) [27, с. 142].

Признаки Бхактибада в Бенгалии с середины XV в. стали очевидными. Чайтанья Махапрабху (1486–1533), чье появление в качестве духовного лидера стало заметным событием в истории Бенгалии (фото 3), способствовал

быстрому распространению в XVI в. Гаудия-вайшнавизма. В Средние века секуляризму и политико-экономическому либерализму не было места в социально-экономическом контексте Бенгалии. Основываясь лишь на преданности, Чайтанья и его ученики пропагандировали религиозный и социальный либерализм через религиозные движения [28, с. 268]. В этот период жанр натгит «приобрел значение средства духовного общения с Творцом» [14, с. 18]. К. Ватсъян подробно описывает роль Чайтаньи в это время, отдавая должное ему и его последователям

⁹ Рамануджачарья или Рамануджа (1017–1137 гг. н.э.) – индийский философ, богослов, социальный реформатор, один из самых важных представителей традиции вайшнавизма в индуизме. Его философские основы преданности оказали влияние на движение бхакти.

за «первое установленное исполнение театрального спектакля» [12, с. 137], где сам Чайтанья сыграл роль Рукмини в спектакле «Похищение очаровательной Рукмини» («Рукмини харан»). Об этом рассказывается в «Чайтанья бхагаватам», агиографии Чайтаньи, написанной в 1548 г. его учеником Вриндаваном Дасом Тхакуром. Все роли в спектакле исполнялись мужчинами, одетыми в костюмы и так загримированными, что даже хорошо знавшие участников спектакля зрители не могли узнать их во время представления. Чайтанья был настолько одержим любовью к Кришне, что положил статую Кришны к себе на колени и погрузился в глубокую медитацию, совершенно забыв о выступлении, в результате чего представление осталось незаконченным. Кришна джатра возникла из развернутой формы этого представления. Представляет интерес комментарий К. Ватсъяна к «Рукмини харан», касающийся появления джатры: «Возможно, это (представление “Рукмини харан”) было началом Кришна джатры, предшественника современной джатры Бенгалии и Ориссы» [12, с. 137]. То есть джатра – традиционный и некогда очень популярный театральный жанр, который можно найти в современном Бангладеш, – является преемником жанра наттит.

В XVI веке исполнители Кришны джатры выступали с представлениями, в которых были диалоги, танцы, музыка и жесты. Представление разыгрывалось на открытом пространстве, на земле, а зрители сидели вокруг площадки. Не было ни специальной возвышающейся платформы, ни занавеса. Иногда в импровизационном порядке сочинялись происходившие между зрителями и исполнителями диалоги в прозе прямо во время спектакля.

Музыка и песни к спектаклю, основанные на классической раге¹⁰, были написаны и отрепетированы заранее. Содержание представления состояло из рассказов о Кришне, перемежавшихся комическими эпизодами. Спектакли, как правило, затягивались и игрались в течение всей ночи или всего дня. В спектакле активно использовались грим и костюмы. Женские роли исполнялись мужчинами. Музыканты и хор во главе с «адхикари» (руководителем профессиональной труппы джатра) помогали исполнителям в танцевальных и песенных номерах:

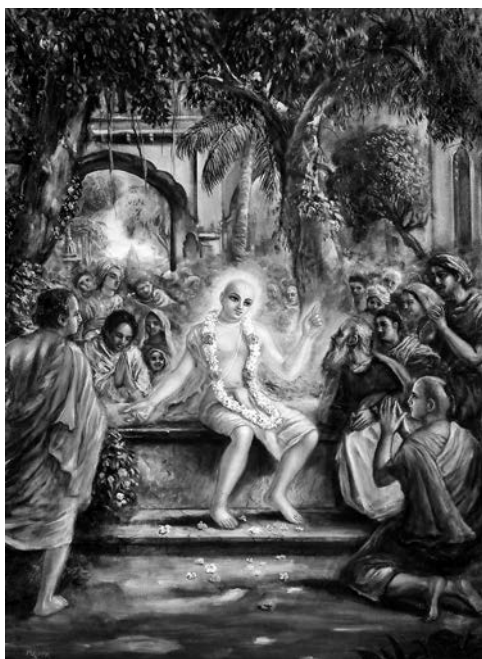


Фото 3. Чайтанья со своими приверженцами /
Chaitanya with his devotees

¹⁰ Рага – в широком смысле – музыкально-эстетическая и этическая концепция, закон построения крупной музыкальной формы в рамках индийской классической музыки. В узком смысле рага – развернутая мелодическая композиция как инстанция мелодико-композиционной модели.

пели и танцевали вместе с ними. Во время представления «адхикари», если это было необходимо, выступал в качестве рассказчика. Как и во многих жанрах бенгальского народного театра, в представлениях Кришна джатры конфликт не являлся существенным элементом. В основу была положена эротическая раса (шрингара – любовь, красота – одна из восьми рас «Натьяшастры»), которая понималась как преданная любовь человека к Кришне [14, с. 19–20].

Кришна джатра приобрела огромную популярность в XVII в., с одной стороны, благодаря большому количеству сценариев, написанных как на санскрите, так и на бенгальском языке, с другой стороны, благодаря растущей популярности доктрины вайшнавизма. Последнее повлияло и на известность Чайтаньи, который стал настолько популярным, что к нему стали относиться как к Богу. Как отмечает С. Дж. Ахмед, в результате появился новый стиль жанра натгит, сосредоточенный на Чайтанье и получивший название «Чайтанья джатра» [14, с. 20].

В XVIII веке жанр джатра стал развиваться под воздействием различных религиозных течений и общин. Среди них выделяются Шакти джатра последователей Шактадхармы¹¹ и Натх джатра последователей Натхадхармы¹². Одновременно развивалась Пала джатра, составленная на основе популярных историй царей Пала. К. Ватсьян пишет: «К началу 19-го века в Бенгалии уже существовала процветающая традиция Рама джатры, Дурга джатры, Шива джатры и других» [12, с. 138]. Несмотря на то что существовали джатры, посвященные другим богам, однако Кришна джатра и Чайтанья джатра сохранили свое главенство.

При этом следует отметить, что к концу XVIII в. Кришна джатра утрачивает религиозный характер, постепенно превращаясь в светское представление. Об этом свидетельствует эпическая поэма «Видья Сундар»¹³ (повесть о Видье

и Сундаре), которая была включена в бенгальскую поэму «Аннадамангал» (1752–1753), написанную Бхарачандрой Раем Гунакором (1712–1760). Если раньше Кришна джатры рассказывали о богах, то теперь описывали события из жизни людей. Среди народных преданий история Видьи и Сундара стала самой популярной, поскольку в ней говорилось о любви двух смертных. Кришна не имел к данной истории никакого отношения. С этого момента бенгальская джатра полностью приобретает светский характер. Отказавшись от религиозной тематики, она обращается к ранее не свойственным ей темам и получает название «новая джатра». В этой традиционной театральной форме появляются прозаические диалоги и свободная стихотворная речь. К. Ватсьян пишет: «Постепенно Кришна джатра перестала ограничиваться тремя персонажами Гитаговинды, то есть Радхой и Сахи, или пураническими историями. Исторические произведения, социальная сатира и реализм вышли на сцену и превратили религиозную

11 Шактадхарма – одно из направлений индуизма, основанное на доминировании женского или природного начала в процессе сотворения мира [29, с. 48].

12 Натхадхарма – одно из направлений индуизма, основателем которого был буддийский Сиддхарачарья по имени Матсиендранатх или Минанатх (ок. X–XII вв.) [30].

13 «Видья Сундар» – романтическая средневековая поэма о любви царевны Видьи и принца Сундара. Она была переведена еще в конце XVIII в. на русский язык Герасимом Лебедевым.

музыкальную драму с текстами, песнями и танцами в зрелище с интермедиями и музыкой, ритмами и движениями. < . . > Бытовая социальная драма с ярко выраженным реализмом, включая насилие, убийство, ужас, обрела существующую форму» [12, с. 138].

С. Дж. Ахмед считает, что эти беспрецедентные изменения в содержании джатры, вероятно, привели к появлению в Бенгалии путешествующих профессиональных трупп, исполняющих новый репертуар [14, с. 20].

А. Бхаттачарья отмечает: «Начиная с девятнадцатого века в представлении джатры стали входить новые элементы, и она [Кришна джатра] утратила свои характеристики. Кришна джатра стремилась к проявлению религиозных чувств, но с этого времени она начала приходить в упадок» [13, с. 98]. Это означает, что форма по своей природе становится более светской. Реформатором Кришна джатры можно считать Парамананда Адхикари, который прославился произведением «Калиядаман джатра». Он первым ввел в представление драматическое действие и диалог вместо однообразных вайшнавских песнопений.

«Новая джатра» писалась в основном по мотивам историй о Видье и Сундаре и Нале и Дамаянти¹⁴. Это была новая форма представлений, заметной частью которых стал танец садовниц, не имеющий прямого отношения к сюжету. Постепенно эти танцы и песни стали сопровождать и другие джатры.

В результате тотального влияния английского театра в Британской Индии джатре приходилось конкурировать за внимание зрителей. И в конце XIX века происходит еще одна важная реформация: европейская концепция развития сюжета была включена в джатру, и в действии появился конфликт.

ВЛИЯНИЕ АНГЛИЙСКОГО ТЕАТРА И МАДАНМОХАНА ЧАТТОПАДХЬЯ

В конце XIX века в Британской Индии был популярен театр европейского типа, представления которого шли на специально приподнятой сцене. Джатра, чтобы конкурировать с иноземным зрелищем, вынуждена была активно развиваться. Как отмечает В. Мухопадхья: «Светский образ жизни в Калькутте и быстрый распад традиционной кастовой системы под воздействием колониального свободного предпринимательства способствовали тому, что традиционные религиозные джатры стали уступать место спектаклям на более общие темы, которые были бы привлекательны для всех групп зрителей. Появилось несколько профессиональных трупп исполнителей джатры, нашедших благодарную аудиторию среди зрителей Калькутты. Это, в свою очередь, определило народный вкус, и очень скоро светские джатры стали нормой и модой города» [цит. по: 31, с. 181].

В популярный традиционный спектакль жанра джатра вошли элементы современного театра, однако можно

¹⁴ Наль и Дамаянти – герои индуистской мифологии. Наль – царь, Дамаянти – его жена. «Сказание о Нале» входит в состав «Махабхараты». В 1844 году В. А. Жуковский на основе немецких переводов познакомил русского читателя с эпизодом индийского эпоса в повести «Наль и Дамаянти». В 1904 году в Большом театре была поставлена опера А. Аренского «Наль и Дамаянти», написанная на основе повести В. А. Жуковского.



Фото 4. Гириш Чандра Гхош /
Girish Chandra Ghosh

было наблюдать и обратный процесс, когда в современных спектаклях появлялись элементы джатры. Европейский тип театра, получивший статус общественного, испытывал влияние «музыкальности и драматического стиля игры народного театра и приспособлял их под свои нужды, чтобы привлечь более широкую аудиторию» [31, с. 181]. При этом интересен и тот факт, что, «воплощая срединный путь», Гириш Гхош¹⁵ (фото 4) в 1867 г. поставил бенгальскую пьесу «Шармиштха» Майкла Мадхусудана Датты¹⁶ (фото 5), написанную в западном стиле, с труппой джатры.

В XIX веке руководитель профессиональной труппы джатры Маданмохан Чаттопадхьяй первым предпринял попытку реформирования традиционных представлений, что получило широкую общественную поддержку. Все это было сделано в процессе конкуренции с тотальным влиянием английского театра. М. Чаттопадхьяй придавал большое значение литературной ценности пьесы и качеству прозаического диалога. Наиболее примечательно, что именно в этот период европейские методы создания драмы проникли в пьесы джатры. Произошли изменения и в оформлении спектакля: были предприняты попытки обеспечить некоторую точность в costume в зависимости от характера персонажа и исторического контекста. Увеличилось количество песен в представлении, но сократилась их длительность. В представлениях стали чаще использоваться популярные мелодии за счет уменьшения количества классических раг. Если в прошлом танец был одним из доминирующих способов выразительности спектакля и танцевали все действующие лица, то в результате реформ количество танцующих персонажей сократилось. Женские роли по-прежнему исполняли мужчины.

¹⁵ Гириш Чандра Гхош (1844–1911) – выдающийся драматург, продюсер, режиссер, актер, дизайнер и композитор бенгальского театра.

¹⁶ Майкл Мадхусудан Датт (1824–1873) – бенгальский поэт и драматург. Он считается пионером бенгальской драмы и первым великим поэтом современной бенгальской литературы [32].

В это время возник прием джури («пара», «двойник»), позволявший исполнителям, не имевших достаточных вокальных данных, играть в певческом сопровождении специального помощника. Каждый певец сопровождал конкретного исполнителя. Например, молодые певцы пели за женских персонажей, в то время как зрелые певцы исполняли мужские вокальные партии. Добавление некоторых западных музыкальных инструментов, среди которых можно назвать скрипку, фисгармонию, кларнет и т. д., изменило звучание оркестра и способствовало большему успеху у публики.

В XIX веке в представлениях джатры появились такие персонажи, как шанг (клоун) или бхар (придворный шут,

дурак). Эти персонажи высмеивали различные социальные пороки и грубыми, подчас непристойными, шутками добавляли юмора и комизма в представление. В представлениях джатры и сегодня между двумя номерами можно увидеть выступление клоуна-шанга.

Во время спектакля музыканты зачастую бросали в сторону исполнителей подбадривающие выкрики, собирали со зрителей пожертвования-пэла, но эти традиции в настоящее время ушли в прошлое. Под влиянием европейского театра родился новый обычай исполнения оркестром живой музыки перед началом представления [14, с. 21 – 22].

РЕФОРМАЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ И ПОЯВЛЕНИЕ СВАДЕШИ ДЖАТРЫ¹⁷

Но для того, чтобы сценарии джатры окончательно секуляризировались, необходима была еще одна реформа. В начале XX века, накануне Первой мировой войны в сюжетах джатры просматривались две ярко обозначенные тенденции, которые можно обозначить как религиозно-мифологическую и светскую. То есть одна часть пьес джатры состояла из религиозных и мифологических историй из жизни святых и монахов, а другая основывалась на повседневной жизни или народных сказках, и эти пьесы были наполнены сентиментальными любовными историями или фантастическими сюжетами.

В XIX веке в результате установления британской системы образования и подъема националистического движения в Британской Индии появились и начали развиваться два параллельных потока театральной практики. С одной стороны, современный европейский театр на приподнятой сцене, а с другой – традиционный театр, который был превращен в инструмент осуществления социальных реформ и политического протеста. Переведенные пьесы У. Шекспира и других авторов ставились на сцене европейского типа. С другой стороны, джатра, в задачу которой входило сохранение собственного статуса и популярности, вынуждена была реформироваться, и в начале XX в. она пережила очередное возрождение на фоне индийского движения за независимость: джатра стала средством политической сатиры и протеста. Как отмечает К. Ватсъяян, «особая форма джатры,



Фото 5. Майкл Мадхусудан Датт. Художник – Атул Бос. Мемориал Виктории, Калькутта / Michael Madhusudan Datt by Atul Bose. The Victoria Memorial, Kolkata.
URL: <https://www.getbengal.com/details/michael-madhusudan-the-genius-who-lost-his-way>

¹⁷ Свадеша – индийское национальное движение в поддержку отечественной промышленности и бойкота иностранных товаров в Британской Индии, зародилось в 1905 г. в период первого раздела Бенгалии.

известная как Свадеши джатра, возникла, в частности, в Бенгалии. Движение Махатмы Ганди за отказ от сотрудничества и устранение проблемы неприкасаемых были любимыми темами этих джатр» [12, с. 139].

Одним из важных событий этого периода было создание в 1905 г. Мукундой Дасом труппы, которая называлась «Партия Свадеши Джатра». М. Дас (1879–1935) родился в районе Барисал, который расположен на территории современного Бангладеш. Он был одновременно актером, певцом, режиссером и драматургом и внес существенные изменения в содержание джатры, в которой появились современные политические вопросы. Он говорил о колониальной эксплуатации, антиколониальной борьбе, патриотизме, он обращался также к актуальным вопросам общественной жизни: кастовая система, феодальное угнетение и т. д. Поднимая социально-экономические и политические темы в спектаклях джатры, он пробуждал общественное сознание и энтузиазм даже в отдаленных районах Бенгалии. Такая позиция и огромная популярность его спектаклей не могла не повлиять на судьбу этого человека: британский режим запретил три его пьесы, а сам он оказался в тюрьме.

Анализ пьес М. Даса выявляет один важный фактор: они в основном были написаны в контексте социальных движений XX в. Каждая из его пьес была направлена на разоблачение различных социальных пороков [33, с. 50]. Главная цель пьесы «Общество» – выявление причин бесконечных невзгод в жизни женщин и их семей из-за растраты денег ради престижа, а также критика системы приданого в браке. Суть пьесы «Служба деревне» заключается в обсуждении земельной реформы и других путей развития страны: через реформу образования, обзавев учиться фермеров, дав женщинам доступ к образованию, через бойкот иностранных товаров, через самообеспечение и индуистско-мусульманское единство. Суть пьесы «Брахмачарини»¹⁸ в том, что если заблудившимся людям указать верный путь, то они тоже могут достичь освобождения от греха. Название пьесы «Рабочее место» указывает на то, что сельские районы страны надо воспринимать как рабочее место по созданию идеального общества во имя освобождения народа.

Хотя пьесы М. Даса – это социальные тексты, его отличительная черта состоит в том, что «он был первым, кто спел мелодию восстания против британского империализма в песне джатры» [34, с. 69]. Его песни были политическими, они были инструментом пропаганды мятежа против британского правления. Вера в то, что «жизнь – это свобода мысли и действия» [33, с. 46] – одна из особенностей Свадеши джатры М. Даса. Она заключалась в том, чтобы во время исполнения песни джатры сломить невежество и заблуждения людей с помощью страстных, возбуждающих дух речей. М. Дас, обладавший громким голосом, имел редкую способность сочинять пронзительные, вдохновляющие мелодии. Примечательны комментарии Г. Бхаттачарьи к пьесам и песням М. Даса в его же исполнении: «Драматические события, повествование и характер – это не первостепенная задача его пьес; основная цель – отразить патриотизм народа. Для этого он

¹⁸ *Брахмачарини* – молодой брамин, который изучает Веды под руководством наставника и придерживается целомудрия.

и использовал песни и речи, и благодаря им пьесы становились трогательными и проникновенными» [33, с. 50].

Песни М. Даса в спектаклях джатры оказывали большое влияние на умы зрителей и способствовали их объединению. В одной из его знаменитых песен в пьесе «Разносчик» он обратился к местным жительницам: «Бенгальские женщины, оставьте стеклянные браслеты и никогда не носите их на руках. Проснись, о мама, о сестра, не спи больше в неведении!» (сцена 3, действии 4) [35, с. 131; 33, с. 56]. Песни так взволновали собравшуюся публику, что женщины ломали стеклянные браслеты английского производства и сжигали их в тут же разведенном костре еще до финальной сцены спектакля.

М. Дас полностью отразил свои политические взгляды в знаменитой песне «Белый призрак», исполненной в спектакле «Поклонение матери». Песня была написана для бенгальских бабу¹⁹, которые были далеки от патриотизма и любого долга перед страной. Песня привлекла внимание британских официальных лиц как склоняющая к неповиновению. «Бабу, о если бы ты понял после смерти, что белые призраки взобралась тебе на плечи и что тебе конец. Раньше рис собирали в золотой посуде, а теперь приходится довольствоваться стальной. <...> У тебя были склады, набитые рисом, теперь сними очки, бабу, и увидишь, что ими балуются белые крысы. Ваше целомудрие, честь и богатство были украдены обманом, и знаете ли вы, заместитель Бабу, что ваша голова теперь находится под фиранги?»²⁰ [33, с. 56; 35, с. 132]. В тексте песни англичан сравнивают с белыми крысами, но это определение распространяется и на бенгальских бабу, которые были верны британскому империализму и являлись теми же белыми крысами. Иногда в песне словосочетание «белая крыса» заменялось на «белый призрак» [35, с. 132], хотя это и не вносило существенного противоречия в смысл песни. Песня сыграла значительную роль в распространении национальных идей среди местного населения и в пропаганде восстания против британского правления. После исполнения этой песни британское правительство заключило писателя в тюрьму и конфисковало его более поздние сочинения: «Тропа» и «Компаньон», включая пьесу «Поклонение матери».

Крах британского колониального господства в 1947 г. привел к появлению двух независимых государств – Индии и Пакистана. Бенгалия была разделена на две части: Западная Бенгалия оказалась в Индии, а Восточная – в Пакистане, став провинцией Восточный Пакистан. В 1971 году Восточная Бенгалия добилась независимости от Пакистана и появилось новое государство Бангладеш со столицей в Дакке.

При исполнении джатры незадолго до основного выступления хор по традиции воздавал дань уважения богине Дурге. В период борьбы за независимость группа певиц хора стала выкрикивать лозунги: «Бангладеш Зиндабад!», т. е. «Да здравствует Бангладеш!». Певицы вставали рядами в пространстве для выступлений, чтобы спеть патриотическую песню. Эта хоровая песня стала характерной чертой представлений в жанре джатры после 1947 г.

¹⁹ Бабу – в Южной Азии уважительное обращение «князь» («господин»), в Индии также почтительное обращение к мелким чиновникам.

²⁰ Фиранги – тип индийского длиннокалибрового холодного оружия XVI–XVIII вв.

в Восточном Пакистане и заменила более раннюю традицию индуистских религиозных песен, посвященных богине Дурге.

Хотя религиозно-мифологический традиционный характер джатры полностью не исчез, но включение в ее содержание социально-политических вопросов придало джатре более гражданский характер. Теперь, в современном Бангладеш, джатра приобрела совершенно мирской характер. Кроме того, включение конфликта в сюжет джатры придало этому жанру более европеизированный вид, которого в ней не было изначально. Вот почему, когда западные ученые говорят о традиционном театре Бангладеш, часто они упоминают только джатру, потому что, согласно европейской концепции драмы, основанной на конфликте, джатра является единственным традиционным жанром Бангладеш, соответствующим их научным представлениям.

СОВРЕМЕННЫЕ ПЬЕСЫ ДЖАТРЫ

В современной традиции Бангладеш представление в жанре джатра происходит на основе драматического текста, включающего в себя конфликт. Пьесы разбиты на акты или сцены, написаны в основном прозой и содержат несколько стихотворных или песенных вставок. С точки зрения содержания пьесы в жанре джатра делятся на три типа: социальные, исторические и мифологические.

Социальные пьесы тематически связаны с проблемами современного общества. В них присутствуют персонажи, адекватные зрителям, и происходят актуальные события. Конфликт возникает из-за идеалов, принципов или ценностей современной семейной и общественной жизни. К этому жанру можно отнести такие пьесы, как «Одна копейка» (фото 6), «Мать, земля, люди», «Не стирай синдур» и «Жена Шонаданги».

Большой популярностью пользовалась социальная пьеса «Одна копейка», написанная Бхайравнатхом Гангопадхьяем в 1960-х гг. Доминирующая тема этой пьесы – классовая борьба, которая будет продолжаться до тех пор, пока



Фото 6. Сцена из джатры «Одна копейка» /
An episode from the jatra performance "One Penny".
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XCnIpo750sA>

эксплуатируемые классы общества не смогут изменить свое положение, посредством революции, разорвав узы эксплуатации. Здесь конфликт происходит между представителями эксплуататорского класса, недобросовестными промышленниками, торговцами на черном рынке и представителями эксплуатируемого класса,

трудящимися, бедными маргиналами по своему социальному статусу. В то же время в спектакле представлен и любовный конфликт. С одной стороны, есть образованный, современный и добродетельный влюбленный, для которого любовь является священной, а с другой – жадный, злой и непослушный поклонник, для которого любовь не что иное, как символ власти, а женщина – просто тело для удовлетворения похоти.



Фото 7. Сцена из джатры «Наваб Сирадж-уд-Даула» / An episode from the jatra performance “Nawab Siraj-ud-Daulah”. URL: <https://dailyasianage.com/news/153463/nawab-siraj-ud-daulah>

В исторических пьесах (фото 7) реальные исторические личности могут находиться рядом с вымышленными персонажами. Авторы используют данный прием, чтобы донести до зрителя идеи героизма, патриотизма, национального самосознания и гармонии между религиозными общинами (особенно между индусами и мусульманами). В качестве примеров этого жанра можно назвать такие пьесы, как «Наваб Сирадж-уд-Даула», «Иса Хан», «Бог-предатель», «Освободительная Армия» и «Флаг победы».

Хотя Сачиндранатх Сенгупта (1892–1961) написал драму «Наваб Сирадж-уд-Даула» (1938) (см. фото 7) для театральной сцены, она стала наиболее популярной исторической пьесой на джатра-сцене Бангладеш [36, с. 63]. В ней рассказывается о дворцовом заговоре во время правления (апрель 1756 г. – июнь 1757 г.) последнего независимого молодого губернатора (наваба) Бенгалии Сирадж-уд-Даула (фото 8). В результате предательства главнокомандующего и министров Сирадж терпит поражение в битве с англичанами при Палаши 23 июня 1757 г., что привело к 190-летнему британскому правлению в Индии. Основной конфликт этой пьесы происходит между последним защитником Бенгалии Сираджем и группой заговорщиков под руководством представителя Британской Ост-Индской компании Роберта Клайва, который использовал все средства, чтобы превратить Бенгалию в британскую колонию, поставив у власти марионеточного правителя.

Несмотря на появление остросоциальных и политических текстов, в джатре по-прежнему сохраняется религиозно-мифологическая тематика. Источниками сюжетов для таких текстов остаются мифы и религиозные предания. В этих пьесах персонажи и события символизируют божественную славу и должны повлиять на религиозное сознание зрителя. Из мифологических пьес можно назвать «Чандрахас», «Монах Нимай», «Убийство Раваны» и «Вашан джатра».



Фото 8. Наваб Бенгалии Сирадж-уд-Даула (1733 г. – 2 июля 1757 г.) / Nawab of Bengal Siraj ud-Daulah (1733 – July 2, 1757)

Частические джатры сохранили верность целостному мировоззрению. Сюжетные перипетии не имеют четко выраженного конфликта, события пьесы лишь подчеркивают идею гармонии Вселенной. После того как министр встал на путь исправления, все возвращается на круги своя, и даже смерть в данном случае можно отменить с помощью божественного вмешательства.

Помимо уже упомянутых трех типов джатры, существуют еще два: биографические пьесы и пьесы с выдуманными сюжетами. Из всех пяти видов текстов в жанре джатра популярнее всего социальные.

Итак, если вкратце представить генезис жанра джатра, то можно увидеть следующую цепочку: жанр натгит (XV в.) трансформировался в Кришна джатру (XVI в.) из религиозной «Гитаговинды», в XVIII в. жанр Кришна джатры отверг религиозные взгляды, сформировав светскую «новую джатру». Принципиально важной стала реформация джатры, произошедшая в XIX в., когда был внедрен восходящий к западному типу театра процесс создания спектакля, основанного на конфликте. Эта реформа была необходима в условиях вызова, который бросил традиционному жанру набирающий популярность западный публичный театр. Наконец, в XX в. М. Дас и его профессиональная труппа «Партия Свадеши Джатра» превратили этот жанр в инструмент политического протеста.

Изучение факторов, способствовавших превращению традиционного жанра джатра в светскую форму народного театра на основе конфликта,

Пьеса «Чандрахас», написанная в 1940 г. Фанибхушаном Мукерджи Видьябинодом (1894–1989), является одной из самых популярных мифологических пьес того периода. Сюжет взят из «Махабхараты», в пьесе рассказывается о борьбе за власть между королем Дадхимукхом и министром Дхриштхабуддхи. Принц Чандра воспитывался в чужом доме, когда его отец, король Дадхимукха, в результате заговора министра лишается царства и оказывается сосланным в лес. Но за предательство министр жестоко наказан смертью своего сына. Это событие пробуждает сознание министра, и он отдает Чандрахасу царство его отца. Королю Дадхимукху он разрешает вернуться из ссылки. Грозная богиня смерти Кали в ответ на молитвы принца Чандрахаса возвращает жизнь сыну министра. Данный сюжет демонстрирует, что религиозно-мифологические

необходимо, поскольку дает понимание оригинальности и своеобразия этого искусства. Одновременно данный анализ демонстрирует процесс трансформации джатры из религиозно-мифологического представления в художественно яркий и светский в плане идеологии жанр народного театра Бангладеш. Жизнеустойчивость и возможности этого жанра заключаются в способности откликаться на любые преобразования, которые делают его живой и насыщенной традиционной формой исполнительского искусства, продолжающей занимать важное место в современной культуре Бангладеш.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Khatun S. Jatra // Banglapedia. URL: <https://en.banglapedia.org/index.php?title=Jatra> (Date of the citation: 13.07.2021).
2. Saha S. Theatre and National Identity in Colonial India: Formation of a Community through Cultural Practice. Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd., 2018. – 175 p.
3. Gupta A. D. Crossing with Jatra: Bengali Folk-theatre Elements in a Transcultural Representation of Lady Macbeth // Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performanc. 2021. Vol. 23 (38). P. 91–108.
4. Sen J. Advocating for the Rejuvenation of Jatra performance // Ecumenica: Performance and Religion. 2019. Vol. 12. No. 1. P. 28–36.
5. Sen J. The Conscience Man of Jatra: A Conversation with Shekh Madhusudan on Jatra's Hybrid Identity Formation // Journal of Dramatic Theory and Criticism. Spring 2019. Vol. 33. No. 2. P. 97–107.
6. Шах-Джалал М. Развитие культурной самостоятельности масс в Народной Республике Бангладеш: дисс. ... канд. педагогических наук: 13.00.05/ Шах-Джалал, Мохаммад. Ленинград, 1984. – 182 с.
7. Морозова Т. Е. Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр // Морозова Т. Е. Культура Непала. Традиции и современность. СПб.: Алетейя, 2001. С. 55–83.
8. Морозова Т. Е. Семиотические механизмы межкультурных коммуникаций на примере индийских и непальских театральных традиций // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. М.: ИНИОН РАН, 2020. № 1 (41): Гетеротопия и семиотика культурного ландшафта. С. 183–194.
9. Chattopadhyaya N. The Yatras or the Popular Dramas of Bengal. London: Trubner & Co., 1882. – 50 p.
10. মুখোপাধ্যায় স. ভারতীয় নাট্যবেদ ও বাংলা নাটক। কলকাতা: সাহিত্য নিকেতন, ১৯৭৪। - ৪৫৩ পৃ। = Мухомпадхай С. Бхаратия Натьявед О Бангла Натак [Индийская «Натьяведа» и бенгальский театр] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: Шахитто Никетон, 1974. – 453 с. (На бенгальском яз.)
11. ঘোষ অ. বাংলা নাটকের ইতিহাস। কলকাতা: দে'জ পাবলিশিং, ২০০৫। - ৫৩৬ পৃ। = Гхош А. Бангла Натакер Итихас [История бенгальской драмы] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: Де'з Паблшинг, 2005. – 536 с. (На бенгальском яз.)
12. Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Bank Trust, 1980. – 245 p.
13. ভট্টাচার্য আ. বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস। কলিকাতা: এ. মুখার্জি অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০২, ডলিউম ১। - ৬৬৪ পৃ। = Бхаттачарья А. Бангла Натьясахитьер Итихас [История бенгальской драматической литературы] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: А. Мухерджи и Ко. Пвт. Лтд., 2002, т. 1. – 664 с. (На бенгальском яз.)
14. আহমেদ সে. জা. হাজার বছর: বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যকলা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯৫। - ৮৮ পৃ। = Ахмед С. Дж. Хаджар Бачхар: Бангладешер Натак О Натьякала [Тысяча лет: Драматическое и театральное искусство Бангладеш] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. – 88 с. (На бенгальском яз.)
15. আল দীন সে. মধ্যযুগের বাংলা নাট্য। ঢাকা: হাওলাদার প্রকাশনী, ২০১৮। - ৪৬১ পৃ। = Аль Дин С. Мадхьяюгер Балала Натья [Средневековый бенгальский театр] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Хауладар Пракашани, 2018. – 461 с. (На бенгальском яз.)
16. Ghosh M. The Natyasastra: A treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-muni. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1951. Vol. 1. – 561 p.

17. Ahmed S.J. Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh. Dhaka: The University Press Limited, 2000. – 366 p.
18. Archer W. Play-making: A Manual of Craftsmanship. The Project Gutenberg EBook, 2004.
URL: <https://www.ebooksread.com/authors-eng/william-archer/play-making-8-5/1-play-making-8-5.shtml>
(Date of the citation: 13.07.2021).
19. Brockett O.G. The Theatre: An Introduction. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montreal, Toronto: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974. – 692 p.
20. Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М.: Издательство ЛКИ, 2019. – 176 с.
21. Шахматова Е. В. Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. М.: Академический проект, 2020. – 413 с.
22. Radhakrishnan S. The Philosophy of the Upanisads. London & New York: George Allen & Unwin Ltd., & The Macmillan Company, 1924. – 143 p.
23. Hamilton S. Indian Philosophy: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press Inc., 2001. – 153 p.
24. ইসলাম আ. ও ইসলাম কা. নূ. তুলনামূলক ধর্ম এবং অন্যান্য প্রসঙ্গ। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০২। - ১১৩ পৃ। = Ислам А. и Ислам К. Н. Туланамулак Дхарма Эбонг Аняня Прасанга [Сравнительная религия и другие контексты] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангла Академи, 2002. – 113 с. (На бенгальском яз.)
25. Alphonso-Karkala J. V. (ed.) An Anthology of Indian Literature. London: Pelican Books, 1971. – 630 p.
26. দাশগুপ্ত শ. শ্রীরাধার ক্রমবিকাশ: দর্শনে ও সাহিত্যে। কলকাতা: এ. মুখার্জি এন্ড কোং, ১৩৭০ (বাংলা সন)। - ৩৮০ পৃ। = Дашгупта Ш. Срирадхар Крамабикаш: Даршане О Сахитье [Эволюция Срирадхи: В философии и литературе] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: А. Мукерджи и Ко., 1370²¹. – 380 с. (На бенгальском яз.)
27. চক্রবর্তী র. মধ্যযুগের বাংলায় বৈষ্ণব ধর্ম এবং তার প্রভাব // রায় অ. ও চট্টোপাধ্যায় র. মধ্যযুগে বাংলার সমাজ ও সংস্কৃতি। কলকাতা: কে পি বাগচী এন্ড কোং, ১৯৯২। পৃ. ১৪১ - ১৭০। = Чакравর্তী Р. Мадхьяюгер Банглай Байшнаб Дхарма Эбонг Гар Прабхаб [Вайшнавизм и его влияние в средневековой Бенгалии] // Рой А. и Чаттопадхьяй Р. Мадхьяюге Банглар Самадж О Санскрити [Общество и культура Бенгалии в Средние века] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: К П Багчи энд Конг., 1992. С. 141–170. (На бенгальском яз.)
28. রাইন রা. গৌড়ীয় বৈষ্ণব দর্শনে ভক্তিবাদ // রাইন রা. বাংলার ধর্ম ও দর্শন। ঢাকা: সংবেদ প্রকাশনা, ২০০৯। পৃ. ২৬৭ - ২৮২। = Райн Р. Гаурия Байшнаб Даршане Бхактиবাদ [Преданность в философии Гаудия-вайшнавов] // Райн Р. Банглар Дхарма О Даршан [Религия и философия Бенгалии] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Сангбед Пракашана, 2009. С. 267–282. (На бенгальском яз.)
29. ভট্টাচার্য ন. শাক্তধর্ম ও তন্ত্র // রাইন রা. বাংলার ধর্ম ও দর্শন। ঢাকা: সংবেদ প্রকাশনা, ২০০৯। পৃ. ৪২ - ৫৩। = Бхаттаচারья Н. Шақтадхарма О Тантра [Шақтадхарма и Тантра] // Райн Р. Банглар Дхарма О Даршан [Религия и философия Бенгалии]. Дакка: Сангбед Пракашана, 2009. С. 42–53. (На бенгальском яз.)
30. Karim A. Nathism // Banglapedia. URL: <https://en.banglapedia.org/index.php/Nathism>. (Date of the citation: 16.09.2021).
31. Wetmore K.J., Jr., Liu S. & Mee E.B. Modern Asian Theatre and performance 1900–2000. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2014. – 320 p.
32. Bhowmik D. Dutt, Michael Madhusudan // Banglapedia. URL: https://en.banglapedia.org/index.php?title=Dutt,_Michael_Madhusudan. (Date of the citation: 13.07.2021).
33. ভট্টাচার্য গৌ. যাত্রা / লোকনাট্য: রবীন্দ্রনাথ ও মুকুন্দ দাস // আসগর সৈ. বাংলার লোকঐতিহ্য: লোকনাট্য। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৯। পৃ. ৩৬ - ৫৬। = Бхаттаচারья, Г. Джатра / Локанатья: Рабиндранат О Мукунда Дас [Джатра/Народный театр: Рабиндранат и Мукунда Дас] // Асгар С. Банглар Локоойтиджхо: Локанатья [Народные традиции Бенгалии: Народный театр] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангла Академи, 1999. С. 36–56. (На бенгальском яз.)
34. রায় ম. লোকনাট্য: যাত্রাগান // আসগর সৈ. বাংলার লোকঐতিহ্য: লোকনাট্য। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৯। পৃ. ৫৭ - ৯৬। = Рой М. Локанатья: Джатраган [Народный театр: Джатраган] // Асгар С. Банглар Локоойтиджхо: Локанатья [Народные традиции Бенгалии: Народный театр] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангла Академи, 1999. С. 57–96. (На бенгальском яз.)

35. Pandit M. Swadeshi Jatra Performances in Bengal (1905–1911): Locating the Ground for Engendering a Nuanced National Identity in South Asia // *Social Studies*. 2013. No. 5 (1). P. 121–136.
36. বাগচী ত. বাংলাদেশের যাত্রাগান: জনমাধ্যম ও সামাজিক পরিপ্রেক্ষিত। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০৭। - ২৪১ পৃ। =
Багчи Т. *Бангладешер Джатраган: Джанамадхьям О Самаджик Парипрекшит* [Джатраган из Бангладеш: Средства массовой информации и социальные перспективы] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангла Академи, 2007. – 241 с. (На бенгальском яз.)

REFERENCES

1. Khatun S. Jatra. In: *Banglapedia*. Available from: <https://en.banglapedia.org/index.php?title=Jatra> (Date of the citation: 13.07.2021).
2. Saha S. *Theatre and National Identity in Colonial India: Formation of a Community through Cultural Practice*. Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd., 2018. 175 p.
3. Gupta A. D. Crossing with Jatra: Bengali Folk-theatre Elements in a Transcultural Representation of Lady Macbeth. In: *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*. 2021, vol. 23 (38), pp. 91–108.
4. Sen J., *Advocating for the Rejuvenation of Jatra performance*. *Ecumenica: Performance and Religion*. 2019, vol. 12, no. 1, pp. 28–36.
5. Sen J. The Conscience Man of Jatra: A Conversation with Shekh Madhusudan on Jatra's Hybrid Identity Formation. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Spring 2019, vol. 33, no. 2, pp. 97–107.
6. Shah-Jalal M. *Razvitiye kul'turnoy samodeyatel'nosti mass v Narodnoy Respublike Bangladesh* [The Development of the Cultural Amateur Activity of the Masses in the People's Republic of Bangladesh]: a dissertation for the degree of the Candidate of Pedagogical Sciences: 13.00.05 / Shah-Jalal, Mohammad. Leningrad, 1984. 182 p.
7. Morozova T. E. *Muzykal'nyye traditsii drevnikh i sovremennykh nepal'skikh dzhatr* [Musical traditions of ancient and modern Nepalese jatras]. Available from: Morozova T. E. *Kul'tura Nepala. Traditsii i sovremenost'*. [Culture of Nepal. Traditions and modernity]. Saint Petersburg: Aleteya, 2001, pp. 55–83.
8. Morozova T. E. *Semioticheskiye mekhanizmy mezhkul'turnykh kommunikatsiy na primere indiyksikh i nepal'skikh teatral'nykh traditsiy* [Semiotic mechanisms of intercultural communication on the example of Indian and Nepalese theatrical traditions]. *Man: Image and essence. Humanitarian aspects*. Moscow: INION RAS, 2020, no. 1 (41): Heterotopia and semiotics of the cultural landscape, pp. 183–194.
9. Chattopadhyaya N. *The Yatras or the Popular Dramas of Bengal*. London: Trubner & Co., 1882. 50 p.
10. মুখোপাধ্যায় স. ভারতীয় নাট্যবেদ ও বাংলা নাটক। কলকাতা: সাহিত্য নিকেতন, ১৯৭৪। - ৪৫৩ পৃ। =
Mukhapadhyay S. *Bharatiya Natyabed O Bangla Natak* [Indian Natyaveda and Bengali Theatre] / Trans. Bhuyan A. B. Calcutta: Sahitya Niketan, 1974. 453 p.
11. ঘোষ অ. বাংলা নাটকের ইতিহাস। কলকাতা: দে'জ পাবলিশিং, ২০০৫। - ৫৩৬ পৃ। = Ghosh A. *Bangla Natakter Itihas* [History of Bengali Drama] / Trans. Bhuyan A. B. Kolkata: Dey's Publishing, 2005. 536 p.
12. Vatsyayan K. *Traditional Indian Theatre: Multiple Streams*. New Delhi: National Book Trust, 1980. 245 p.
13. ভট্টাচার্য আ. বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস। কলিকাতা: এ. মুখার্জি অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০২, ভলিউম ১। =
Bhattacharya A. *Bangla Natyasahityer Itihas* [History of Bengali Literature of Drama] / Trans. Bhuyan A. B. Kolkata: A. Mukherjee & Co. Pvt. Ltd., 2002, vol. 1. 664 p.
14. আহমেদ সৈ. জা. হাজার বছর: বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যকলা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯৫। - ৮৮ পৃ। =
Ahmed S.J. *Hajar Bachar: Bangladesher Natak O Natyakala* [A thousand years: Drama and Theatre Art of Bangladesh] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangladesh Shilpakala Academy, 1995. 88 p.
15. আল দীন সে. মধ্যযুগের বাংলা নাট্য। ঢাকা: হাওলাদার প্রকাশনী, ২০১৮। - ৪৬১ পৃ। = Al Deen S. *Madhyayuger Bangla Natya* [Medieval Bengali Theatre] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Hawladar Prakashani, 2018. 461 p.
16. Ghosh M. *The Natyasashtra: A treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-muni*. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1951, vol. 1. 561 p.
17. Ahmed S.J. *Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh*. Dhaka: The University Press Limited, 2000. 366 p.

18. Archer W. Play-making: A Manual of Craftsmanship. The Project Gutenberg EBook, 2004. Available from: <https://www.ebooksread.com/authors-eng/william-archer/play-making-8-5/1-play-making-8-5.shtml> (Date of the citation: 13.07.2021).
19. Brockett O. G. The Theatre: An Introduction. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montreal, Toronto: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974. 692 p.
20. Shakhmatova E. V. *Iskaniya yevropeyskoy rezhissury i traditsii vostoka* [The search for European directing and the traditions of the East]. Moscow: LKI Publishing House, 2019. 176 p.
21. Shakhmatova E. V. *Mifologema «Vostok» v filosofsko- ezotericheskome kontekste kul'turi serebryanogo veka* [The mythologeme «East» in the philosophical and esoteric context of the culture of the Silver Age]. Moscow: Academic project, 2020. 413 p.
22. Radhakrishnan S. The Philosophy of the Upanisads. London & New York: George Allen & Unwin Ltd. & The Macmillan Company, 1924. 143 p.
23. Hamilton S. Indian Philosophy: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press Inc., 2001. 153 p.
24. ইসলাম আ. ও ইসলাম কা. নূ. তুলনামূলক ধর্ম এবং অন্যান্য প্রসঙ্গ। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০২। - ১১৩ পৃ। = Islam A. & Islam K. N. *Tulanamulak Dharma Ebong Anyanya Prasaonga* [Comparative Religion and Other Contexts]. / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangla Academy, 2002. 113 p.
25. Alphonso-Karkala J. B. (ed.) An Anthology of Indian Literature. London: Pelican Books, 1971. 630 p.
26. দাশগুপ্ত শ. শ্রীরাধার ক্রমবিকাশ: দর্শনে ও সাহিত্যে। কলকাতা: এ. মুখার্জি এন্ড কোং, ১৩৭০ (বাংলা সন)। - ৩৮০ পৃ। = Dashgupta Sh. *Sriradhakarabikas: Darshane O Sahitye* [The Evolution of Sriradha: In Philosophy and Literature]. / Trans. Bhuyan A. B. Calcutta: A. Mukherjee & Co., 1370 (Bengali year). 380 p.
27. চক্রবর্তী র. মধ্যযুগের বাংলায় বৈষ্ণব ধর্ম এবং তার প্রভাব // রায় অ. ও চট্টোপাধ্যায় র. মধ্যযুগে বাংলার সমাজ ও সংস্কৃতি। কলকাতা: কে পি বাগচী এন্ড কোং, ১৯৯২। পৃ. ১৪১ - ১৭০। = Chakravarti R. *Madhyayuger Banglay Baishnab Dharma Ebong Tar Prabhav* [Vaishnavism and its Influence in Medieval Bengal]. Available from: Roy A. & Chattopadhyay R. *Madhyayuge Banglar Samaj O Sangskriti* [Society and Culture of Bengal in the Middle Ages] / Trans. Bhuyan A. B. Calcutta: K P Bagchi & Co., 1992, pp. 141–170.
28. রাইন রা. গৌড়ীয় বৈষ্ণব দর্শনে ভক্তিবাদ // রাইন রা. বাংলার ধর্ম ও দর্শন। ঢাকা: সংবেদ প্রকাশনা, ২০০৯। পৃ. ২৬৭ - ২৮২। = Raine R. *Gauriya Baishnab Darshane Bhaktibad* [Devotionalism in Gaudiya Vaishnava Philosophy]. Available from: Raine R. *Banglar Dharma O Darshan* [Religion and Philosophy of Bengal] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Sangbed Prakashana, 2009, pp. 267–282.
29. ভট্টাচার্য ন. শাক্তধর্ম ও তন্ত্র // রাইন রা. বাংলার ধর্ম ও দর্শন। ঢাকা: সংবেদ প্রকাশনা, ২০০৯। পৃ. ৪২ - ৫৩। = Bhattacharya N. *Shaktadharm O Tantra* [Shaktadharm and Tantra]. Available from: Raine R. *Banglar Dharma O Darshan* [Religion and Philosophy of Bengal] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Sangbed Prakashana, 2009, pp. 42–53.
30. Karim A. *Nathism*. In: Banglapedia. Available from: <https://en.banglapedia.org/index.php/Nathism>. (Date of the citation: 16.09.2021).
31. Wetmore K. J., Jr., Liu S. & Mee E. B. *Modern Asian Theatre and performance 1900–2000*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2014. 320 p.
32. Bhowmik D. *Dutt, Michael Madhusudan*. In: Banglapedia. Available from: https://en.banglapedia.org/index.php?title=Dutt,_Michael_Madhusudan (Date of the citation: 13.07.2021).
33. ভট্টাচার্য গৌ. যাত্রা / লোকনাট্য: রবীন্দ্রনাথ ও মুকুন্দ দাস // আসগর সৈ. বাংলার লোকঐতিহ্য: লোকনাট্য। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৯। পৃ. ৩৬ - ৫৬। = Bhattacharya G. *Jatra/Lokanayto: Rabindranath O Mukunda Das* [Jatra/Folk Theatre: Rabindranath and Mukunda Das]. Available from: Asgar S. *Banglar Lokaaitihya: Lokanaty* [Folk Traditions of Bengal: Folk Theatre] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangla Academy, 1999, pp. 36–56.
34. রায় ম. লোকনাট্য: যাত্রাগান // আসগর সৈ. বাংলার লোকঐতিহ্য: লোকনাট্য। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৯। পৃ. ৫৭ - ৯৬। = Roy M. *Lokanaty: Jatragan* [Folk Theatre: Jatragan]. Available from: Asgar S. *Banglar Lokaaitihya: Lokanaty* [Folk Traditions of Bengal: Folk Theatre] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangla Academy, 1999, pp. 57–96.
35. Pandit M. *Swadeshi Jatra Performances in Bengal (1905–1911): Locating the Ground for Engendering a Nuanced National Identity in South Asia*. Social Studies. 2013, no. 5 (1), pp. 121–136.
36. বাগচী ত. বাংলাদেশের যাত্রাগান: জনমধ্যম ও সামাজিক পরিপ্রেক্ষিত। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০৭। - ২৪১ পৃ। = Bagchi T. *Bangladesher Jatragan: Janamadyham O Samajik Pariprekshit* [Jatragan of Bangladesh: Mass Media and Social Perspectives] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangla Academy, 2007. 241 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абул Башер МД Зиаул Хок Буйян²² – аспирант Российского института театрального искусства – ГИТИС, доцент факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки.

E-mail: ziatheatre@gmail.com, ziatheatre@du.ac.bd

ORCID: 0000-0003-2239-3207

ABOUT THE AUTHOR

Abul Basher MD Ziaul Haque Bhuyan – PhD student, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Assistant Professor of the Department of Theatre and Performance Studies, University of Dhaka.

E-mail: ziatheatre@gmail.com, ziatheatre@du.ac.bd

ORCID: 0000-0003-2239-3207

Статья поступила в редакцию: 22.09.2021

Отредактирована: 19.01.2022

Принята к публикации: 12.02.2022

Received: 22.09.2021

Revised: 19.01.2022

Accepted: 12.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Буйян А. Б. МД Зиаул Хок. Джатра: процесс трансформации традиционного театрального жанра Бангладеш // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 27–49.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-27-49

FOR CITATION

Bhuyan A. B. MD Ziaul Haque. Jatra: The process of transformation of the traditional theatre genre of Bangladesh. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 1, pp. 27–49.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-27-49

22 Научный руководитель:
Шахматова Елена Васильевна – кандидат искусствоведения, доктор философских наук, доцент, начальник научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС /
Scientific supervisor:
Shakhmatova Elena Vasilievna, Cand. Sc. in Art Studies, D. Sc in Philosophy, Associate Professor, Head of the Scientific Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-50-61
УДК 821.161.1.0-2"18"

А. М. Ранчин
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-0414-5106

«Возврат Чацкого в Москву...» Е. П. Ростопчиной и «Горе от ума» А. С. Грибоедова: особенности структуры текста

АННОТАЦИЯ

В статье содержится сопоставительный анализ двух комедий: «Горя от ума» А. С. Грибоедова и «Возврата Чацкого в Москву...» Е. П. Ростопчиной. Драматическое сочинение Ростопчиной (1856) – своеобразное продолжение пьесы Грибоедова. Ростопчинская пьеса, в которой представлены новый приезд Чацкого в Москву, приуроченный к 1850 г., и его последствия, носит откровенно памфлетный характер, это преимущественно сатира на лица. Памфлетность создается прежде всего благодаря очевидной портретности двух персонажей, добавленных писательницей: поэта-славянофила Элейкина и западника Евлампия Моисеевича Феологинского. Прообраз первого – славянофил А. С. Хомяков, второго – Н. Г. Чернышевский. Ростопчина резко меняет соотношение центра и периферии в системе персонажей: если у Грибоедова фигуры такого рода являются третьестепенными, то у его продолжательницы они выходят на первый план: конфликт славянофила Элейкина и его адептов Горичей с западником Феологинским и его приверженцами Цурмайером, Петровым, женой Феологинского (урожденной Мими Тугоуховской) и ее сестрой княжной Зизи Тугоуховской является основной пружиной действия в «Возврате Чацкого в Москву...». Другая трансформация, совершенная Ростопчиной, – отказ от любовной интриги как основы сюжета. Кроме того, писательница полностью лишает образ Чацкого потенциально комических элементов, которые находили в нем первые критики. В системе персонажей она уравнивает его образ фигурой его confidentки княгини Ольги Юрьевны Цветковой, прототипом которой является сама писательница. «Возврат Чацкого в Москву...» – идеологическая сатирическая комедия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Горе от ума», А. С. Грибоедов, «Возврат Чацкого в Москву...», Е. П. Ростопчина, русская драматургия, драматический сиквел, идеологическая комедия.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-50-61
УДК 821.161.1.0-2"18"

Andrey M. Ranchin
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-0414-5106

“Chatsky’s return to Moscow...” by Evdokiya Rostopchina and “Woe from Wit” by Aleksandr Griboedov: Peculiarities of the text structure

ABSTRACT

The article contains a comparative analysis of two comedies: *Woe from Wit* by A. S. Griboedov and *Return of Chatsky to Moscow...* by E. P. Rostopchina. The dramatic composition by Rostopchina (1856) is a kind of continuation of Griboedov’s play. The Rostopchina’s play suggests Chatsky’s new arrival in Moscow, timed to 1850, and its consequences. It is a frank pamphlet in nature, representing mainly a satire on personalities. The pamphlet is created primarily due to the obvious portraits of two characters added by the writer: the Slavophile poet Eleikin and the Westernizer Evlampy Moiseevich Feologinsky. The prototype of the first is the Slavophile A. S. Khomyakov, the second — N. G. Chernyshevsky. Rostopchina dramatically changes the ratio of the center and the periphery in the system of characters. If Griboedov’s characters are tertiary, then in his successor’s play they come to the forefront: the conflict between the Slavophile Eleikin and his adherents Gorich with the Westerner Feologinsky and his adherents Tsurmayer, Petrov, the wife of Feologinsky (nee Mimi Tugouhovskaya) and her sister Princess Zizi Tugouhovskaya is the main spring of action in *Return of Chatsky...* Another transformation made by Rostopchina is the rejection of a love affair as the basis of the plot. In addition, the writer completely deprives the image of Chatsky of the potentially comic elements that the first critics found in him. In the character system, she balances his image with the figure of his confidant Princess Olga Yuryevna Tsvetkova, the prototype of which is the writer herself. *The Return of Chatsky...* is an ideological satirical comedy.

KEYWORDS

“Woe from Wit”, A. S. Griboedov, “Return of Chatsky to Moscow...”, E. P. Rostopchina, Russian dramaturgy, dramatic sequel, ideological comedy.

Комедия графини Евдокии Петровны Ростопчиной (урожденной Сушковой, 1811 – 1858) (фото 1) «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки» (названная автором «Разговор в стихах» и «Продолжение комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»», 1856 г., опубликована посмертно в 1865-м) – это, как и указано в подзаголовке пьесы, продолжение знаменитой комедии А. С. Грибоедова (ср. принадлежащее Д. Грин определение “sequel” [1, р. 106], в русском переводе неточно переданное выражением «как бы продолжение» [2, с. 125]; общее, но довольно поверхностное сопоставление двух комедий см. в статье [3]). Ростопчинская пьеса, в которой представлены новый приезд Чацкого в Москву, приуроченный к 1850 г., и его последствия, носит откровенно памфлетный характер, это преимущественно сатира на лица. Памфлетность создается прежде всего благодаря очевидной портретности двух персонажей, добавленных писательницей: поэта-славянофила Элейкина и западника Евлампия Моисеевича Феологинского. Соотнесенность Элейкина с А. С. Хомяковым устанавливается благодаря реплике этого действующего лица: «Я должен выплакать все мерзости России» [4, с. 643], отсылающей к скандально известному хомяковскому стихотворению «России» (1854) и пародированию в элейкинском стихотворении других поэтических текстов известного славянофила (см. об этом [5]; об отношении писательницы к Хомякову см. [6]). Феологинский, несомненно, соотнесен с Н. Г. Чернышевским, на что указывают помимо роли идеолога радикального западничества имя, отчество и фамилия персонажа: имя Евлампий, отчество Моисеевич и искусственная, «семинарская» фамилия со значением «Богословский» однозначно свидетельствуют о происхождении из духовной среды, выходцем из которой был литератор «Современника». Об этом же говорит замечание графини внучки



Фото 1. П. А. Федотов. Портрет графини Е. П. Ростопчиной (1850). Государственная Третьяковская галерея / P. A. Fedotov. Portrait of Countess E. P. Rostopchina (1850). The State Tretyakov Gallery

Хрюминой: «Адъютант из семинаристов» [4, с. 617]. Отчество также, возможно, намекает на претензии Феологинского быть вождем молодого поколения (Феологинский покровительствует студенту Цурмайеру). Правда, его род занятий («Профессор он Истории», – объясняет Чацкому Фамусов [3, с. 613]) и принадлежность к московскому обществу соотносят его скорее с Т. Н. Грановским. Однако Грановский умер за год до написания комедии, так что делать выпад против него было уже неактуально, и по происхождению он был дворянином. Естественно, москвич Феологинский, который лишь намерен издавать журнал,

не является буквально литературным двойником Чернышевского, в то время как Элейкин – откровенный шарж на Хомякова. Однако оба персонажа отчетливо выделяются на фоне остальных как соотносящиеся с реальными лицами. (О явной портретности еще одного введенного Ростопчиной персонажа, княгини Цветковой, будет сказано ниже.)

Портретность, отсылка к конкретным личностям отчасти присуща и Грибоедовскому претексту «Возврата Чацкого в Москву...». Хотя исследователь «Горя от ума» Н. К. Пиксанов указывал: «...разумеется, в художественных образах поэта не было простого копирования с определенных лиц, хотя яркая типичность его героев невольно вызвала в современниках догадки об их оригиналах» [7, с. 444–445], среди внесценических персонажей комедии есть, несомненно, фигуры портретного плана. Таковы, например, два московских барина: «Нестор негодяев знатных» и помещик-театрал, прототипы которых – известные в обществе господ Ржевский и Измайлов (см. об этом [8, с. 330]). Аллюзивный характер образа одного из репетиловских приятелей признал и Н. К. Пиксанов: «В образе ночного разбойника, дуэлиста, вернувшегося алеутом, несомненно, обрисован Фёдор Иванович Толстой, прозванный “Американцем”. Толстой служил в Преображенском полку, потом принял участие в кругосветном путешествии Крузенштерна, за столкновение с командиром был высажен на берег во владениях Российско-американской колонии, жил на Алеутских островах. Страстью его были дуэли и карточная игра. Будучи превосходным стрелком из пистолета и мастерски владея саблей, он сам считывал одиннадцать человек, убитых им на дуэлях. Намеки на Толстого-Американца в реплике Репетилова столь прозрачны, что не требуют особых подтверждений. Он сам признал свое тождество с грибоедовским образом. На списке “Горя от ума”, принадлежавшем декабристу Ф. П. Шаховскому <...>, против слов: “В Камчатку сослан был, вернулся алеутом, и крепко на руку нечист” – Толстой сделал собственноручные замечания и исправления. Он предлагал читать: “в Камчатку *чорт носил*” – “ибо сослан никогда не был”; “в *картишках* на руку нечист” – “для верности портрета сия поправка необходима, чтоб не подумали, что ворует табакерки со стола...”» [7, с. 466–467].

Ростопчина резко меняет соотношение центра и периферии в системе персонажей: если у Грибоедова фигуры такого рода являются третьестепенными (внесценическими), то у его продолжательницы они выходят на первый план: конфликт славянофила Элейкина и его адептов Горичей с западником Феологинским и его приверженцами Цурмайером, Петровым, женой Феологинского (урожденной Мими Тугоуховской) и ее сестрой княжной Зизи Тугоуховской является основной пружиной действия в «Возврате Чацкого в Москву...».

Другая трансформация, совершенная Ростопчиной, – отказ от любовной интриги как основы сюжета. В ее сценах присутствует целая серия сексуальных связей, домогательств и ухаживаний сомнительного свойства. 78-летний Фамусов – поклонник и, видимо, любовник жены Молчалина польки Гедвиги Францовны. Неравнодушные хозяина дома к супруге бывшего подчиненного

выразилось в выделении денег двум детям прекрасной польки, и этот поступок становится причиной вражды фамусовской дочери Софьи Скалозуб с отцом и Гедвигой Францовной. Домашний учитель детей Скалозубов Петров – любовник госпожи Скалозуб и отзывчивый предмет обожания со стороны Софьиной дочери Веры. Верина сестра Надя влюблена в студента Цурмайера. Софья Павловна пытается увлечь Чацкого и ревнует его к графине Хрюминой-внучке, та стремится бороться за расположение приезжего гостя. Также Софья пытается устроить брак старшей дочери Веры с Чацким. Однако это или второстепенные, сугубо локальные событийные линии, или статичные ситуации. Даже череда событий, вызванных узнаванием тайны о свидании Веры с Петровым: изгнание Петрова из дома при участии Чацкого, узнавание Скалозубом правды об отношениях жены с домашним учителем, вызванный разразившимся скандалом разрыв Нади с Цурмайером – никак не влияет на положение центрального персонажа. Главный герой в отличие от Чацкого из «Горя от ума» не является участником какого бы то ни было любовного конфликта. Он не оказывается в положении отвергнутого влюбленного, так называемого ложного жениха. Своеобразной декларацией его новой сюжетной функции является реплика, адресованная Софье:

К чему вспоминать о детских приключениях?...¹

Я сед и лыс... я холоден и стар...

Погас мой юношеский жар!...

Язык страстей меня уж не волнует...

Теперь уж женщина меня не очарует, –

Не страшен мне любви угар!...

Нет!... Глупостью такой давно уж, слава Богу,

Не занимаюсь я!... Нет!... здесь, в груди моей, –

(Кладет себе руку на грудь.)

Завида вас, ничто не бьет тревогу...

Любить могу душой не женщину, – людей!... [4, с. 593].

Как давно точно заметил В. К. Кюхельбекер, в «Горе от ума» «вся завязка состоит в противоположности Чацкого прочим лицам: тут, точно, нет никаких намерений, которых одни желают достигнуть, которым другие противятся, нет борьбы выгод, нет того, что в драматургии называется интригою. Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов, – и только» (запись в дневнике от 8 февраля 1833 г. [9, с. 92]). Тем не менее сюжет «Горя от ума» основан на любовной интриге, «внутри» которой «упакован» идейно-нравственный конфликт. Об этом свидетельствует как сам текст комедии, так и его интерпретация автором в письме П. А. Катенину от первой половины января – 14 февраля 1825 г.: «Ты находишь главную погрешность в плане: мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая

¹ Здесь и далее во всех цитатах учтены особенности пунктуации Ростопчиной, сохраненные в цитируемом издании.

предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас, грешных, был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих, сначала он весел, и это порок: “Шутить и век шутить, как вас на это станет” – Слегка перебирает странности прежних знакомых, что же делать, коли нет в них благороднейшей заметной черты! Его насмешки не язвительны, покуда его не взбесит, но всё-таки: “Не человек! змея!”, а после, когда вмешивается личность, “наших затронули”, предается анафеме: “Унизить рад, кольнуть, завистлив! горд и зол!” Не терпит подлости: “ах! боже мой, он карбонарий”. Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший, никто не поверил, и все повторяют, голос общего недоброхотства и до него доходит, притом и нелюбовь к нему той девушки, для которой единственно он явился в Москву, ему совершенно объясняется, он ей и всем наплевал в глаза и был таков. Ферзь тоже разочарована насчет своего сахара медовича. Что же может быть полнее этого?» [10, с. 508 – 509, выделено в оригинале разрядкой].

Между тем ролью «ложного жениха», в которой представлен Чацкий у Грибоедова, традиционно в европейских, в том числе русских, комедиях наделялся персонаж – антагонист главного героя, рисуемый с насмешкой, обычно сатирической. Его фиаско в любви было свидетельством несостоятельности нравственной. Неожиданное переосмысление, «перевертывание» этого амплуа Грибоедовым, применившим его к герою – выразителю авторской точки зрения, явилось одной из причин, создавших представление о главном герое «Горе от ума» как о фигуре полукомической (см. [11, с. 53 – 56, 64 – 69; 12, с. 69 – 81; 13, с. 55 – 84; 14, с. 19; 15, с. 9 – 53]). Разумеется, вкупе со «слепотой» персонажа, не видящего или не желающего признавать очевидное (чувство Софьи к ничтожному Молчалину), с его «неразумной» несдержанностью в остротах и насмешках, с бесосновательным упреком в адрес любимой девушки, что она «завлекла» его надеждой. Если критики и читатели XIX в. (М. А. Дмитриев, А. И. Писарев, В. Г. Белинский, А. С. Пушкин – в письме князю П. А. Вяземскому от 28 января 1825 г. и в недатированном письме А. А. Бестужеву, относящемся к концу января того же года) видели в этой (мнимой) полукомичности следствие неудачи драматурга, то в XX в. такая интерпретация образа Чацкого стала даже рассматриваться как воплощение грибоедовского замысла, что нашло, например, отражение в спектакле Театра имени Моссовета с Олегом Меньшиковым в главной роли. Эти черты Чацкого – в действительности только лишь психологически мотивированные признаки того, что герой Грибоедова – не ходульный идеальный персонаж, а более сложная фигура. Он не только не должен вызывать смех или язвительную улыбку. Ситуацию, в которой он оказывается (говорение «в пустоту»), не стоит считать даже внешне комической, но скрывающей трагизм, как утверждал Ю. Н. Тынянов, писавший: «Центр комедии – в комичности положения самого Чацкого, и здесь комичность является средством трагического, а комедия – видом трагедии» [16, с. 367] (см. об этом [15]).

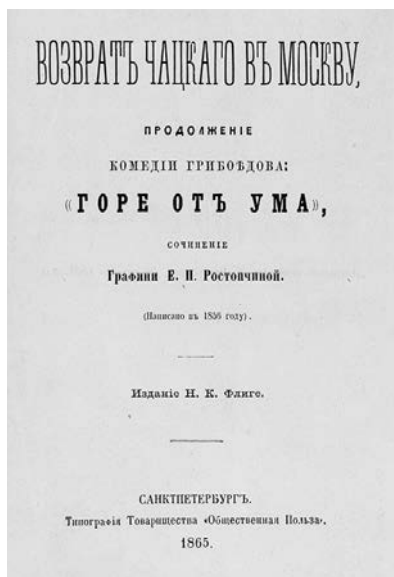


Фото 2. Титульный лист первого издания «Возврата Чацкого в Москву...» (1865) / Title page of the first edition of *Return of Chatsky to Moscow* (1865)

Тем не менее Ростопчина предпочла обезопасить своего Чацкого от малейшей возможности таких интерпретаций (фото 2).

«Возврат Чацкого в Москву...» – в известном смысле комедия более идеологическая, чем ее прообраз-претекст. Решение отбросить любовный конфликт в качестве основы сюжета, событийной доминанты было для поэтессы глубоко нетривиальным: из ее 13 известных мне драматических сочинений «Возврат Чацкого в Москву...» в этом отношении уникален. Ростопчинский Чацкий выступает в роли не столько главного действующего лица, сколько пронизательного комментатора, дающего оценки всему и всем. Он пытается примирить враждующие партии:

У тех и у других по мне уважить надо
Начало доброе, – хоть ложный вывод
взгляда
И странен и смешон в наш просвещенный
век!... [4, с. 664]

– но вызывает ненависть у обеих сторон и в конце концов оказывается вновь оклеветан: объявлен сумасшедшим. Первым этот слух пускает Феологинский, Зизи аттестует его «шпионом» и «подлецом», Наталья Дмитриевна объявляет «врагом», несмотря на призыв Чацкого:

С терпимостью, с взаимным снисхождением
Нельзя нам разве в мире жить? [4, с. 670].

Таким образом, если в «Горе от ума» Чацкий представляет сам одну из сторон конфликта («век нынешний», «молодых людей» [17, с. 36, 49]), отличается язвительностью и насмешливостью, то в комедии Ростопчиной он мудрец, стоящий над схваткой века. Но в грибоедовской комедии Чацкий – единственное действующее лицо, выражающее истинную точку зрения. В пьесе Ростопчиной он не одинок: имеется еще один персонаж – выразитель правды. Это княгиня Ольга Юрьевна Цветкова. Показательно, что она петербурженка, не принадлежит московскому локусу, в Москве ненадолго:

Не там... не на Неве?...
Не правда ли, вас это удивило?
Что ж делать?... Так пришлось!... По мужниным делам,...
Я здесь лишь нехотя и с горем пополам...

Но Петербургу я совсем не изменила, –
И с будущей зимой я снова буду там!... [4, с. 635].

Княгиня не принимает участия в действии: она наблюдатель, и это выделяет ее из круга персонажей комедии. Но именно ей удается уговорить Чацкого остаться в Москве – княгиня Цветкова предлагает его познакомить с *другими* москвичами:

Я позову для вас и женщин просвещенных,
И несколько мужчин, и стариков почтенных... [4, с. 683].

Благодаря этому персонажу ростопчинская комедия приобрела совсем иную развязку, чем произведение Грибоедова.

При этом она в мудрости даже превосходит Чацкого. Как заметил один из рецензентов: «Над всеми этими лицами двух столь различных направлений рисуется личность княгини Цветковой, молодой, образованной женщины, которая, во многом соглашаясь с Чацким и разделяя его взгляд на вещи, в то же время являет собой и контраст ему: она способна видеть не одну дурную сторону московского общества; она верит в людей и хочет помирить с ними и Чацкого: “в семье не без урода” – ее последние слова, и к ним сводится мысль всего сочинения Ростопчиной» [18, с. 182–183].

Княгиня Цветкова – персонаж явно портретный: она соотнесена с самой Ростопчиной – хозяйкой московского литературного салона. В 1849–1854 годы писательница проводила у себя литературные субботы, посетителями которых были М. П. Погодин, поэт Л. А. Мей, А. Н. Островский и другие сотрудники так называемой молодой редакции «Москвитянина» (А. А. Григорьев, Б. Н. Алмазов, Т. И. Филиппов, Е. Н. Эдельсон), литератор, в прошлом участник декабристского движения Ф. Н. Глинка, Н. Ф. Щербина, бывали Л. Н. Толстой, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, Я. П. Полонский, М. Н. Загоскин, А. Ф. Писемский, М. А. Дмитриев, А. С. Хомяков, прозаик Н. Ф. Павлов. Заходили и петербуржцы, оказавшиеся в Москве, – И. С. Тургенев, Д. В. Григорович, А. Н. Майков (о салоне Ростопчиной см. [19, с. 421–462]).

Героиня комедии скептически относится к Москве. В ответ на риторический вопрос Чацкого:

Так, стало быть, Москва стареет,
Но не меняется?..

– княгиня «со смехом» отвечает: «Верна себе всегда!» [4, с. 671]. Москвичка по рождению, Ростопчина, высланная из Петербурга в первопрестольную за написание и публикацию стихотворения «Насильный брак», осуждающего российскую политику по отношению к Польше, ощущала пребывание в родном городе очень болезненно, тягостно: «Ах издали есть точное определение моего отношения к всему Петербургскому и... к самому Петербургу! <...>

Москва для меня *ad.* <...> “И скучно, и грустно, некому руку подать!” Тем более, тем искреннее, тем чаще, тем живее сожалею я о милом прошлом, об просвещенных землях и краях, о друзьях на берегу Невы, то есть о тех немногих, которые были для меня всегда одними, не меняясь, не отступаясь, не лицемера...» – жалуется московская изгнанница П. А. Вяземскому 10 сентября 1848 г. [20, л. 17 об. – 18 об., выделено в оригинале]. Антимосковская направленность речей грибоедовского Чацкого была ей близка.

Фамилия княгини Цветковой, по-видимому, отсылает к одному из ранних стихотворений Ростопчиной, в котором она отождествляет себя с цветком:

А я, цветок, в безвестности пустыни
Увяну я, ... и мысли тщетный дар,
И смелый дух, и вдохновенья жар –
Кто их поймет?... В поэте луч святости
Кто разглядит сквозь дум неясных пар?...
(«Последний цветок», 1835 [21, с. 193]).

С «розой, блестящей и белоснежной» [22, с. 396] сравнивается в романе «Счастливая женщина» ее любимая героиня Марина Ненская – персонаж психологически автобиографический.

«Возврат Чацкого в Москву...» – опыт возрождения грибоедовской сатирической традиции в новых условиях, когда Ростопчина пытается выступить в роли наследницы первых русских поэтов, осознаваемых как классики, и декларирует свою эстетическую и общественную позицию как преемственную по отношению к их ценностям и идеям (см. об этом: [23, с. 172–186]). В программном стихотворении «Простой обзор» она писала, обращаясь к славным стихотворцам недавнего прошлого:

Воззрите к нам с высот своих загробных,
Дух жизни дайте мертвым словесам,
Иных поэтов, чистых и незлобных,
И верящих скорей пошлите нам!..
Чтоб были бы они теплы душою,
И независимы умом, –
Чтоб гений их, парящий над землею,
Слегка земли касался бы крылом!...

Чтоб Русь же сыновнею любовью
Любили без причуд, без ханжества,
Чтоб отстоять могли пером и кровью
Ее судьбу, ее права!...
Чтоб книжники лжемудрою толпою
Из храма выбегли под их бичом, –
И Пушкинской волшебною строфою,
И Грибоедовским стихом!... [24, с. 425].

1. Green D. Reinventing Romantic Poetry. Russian Woman Poets of the Mid-Nineteenth Century. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003. – 256 p.
2. Грин Д. Иное лицо романтической поэзии: Русские женщины-поэты середины XIX века / Пер. с англ. Анны Бродоцкой. СПб.: Академический проект; ДНК, 2008. – 350 с.
3. Вачева А. «Ба, знакомые все лица!..» Пьеса «Возврат Чацкого в Москву...» графини Евдокии Ростопчиной // Евдокия Ростопчина в отечественной культуре XIX–XXI вв.: Первые Ростопчинские чтения, 15 декабря 2012 г.: Сб. материалов / Сост. В. П. Сергеев. Воронеж: ООО «Воронежская областная типография», 2013. С. 90–98.
4. Ростопчина Е. П. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Дмитрий Сечин, 2020. Т. 4. Ч. 2 / Сост., подг. текста, коммент. А. М. Ранчина. – 797 с.
5. Ранчин А. М. Стихотворение Элейкина из комедии Е. П. Ростопчиной «Возврат Чацкого в Москву <...>» как пародия на славянофильскую поэзию // Литературоведческий журнал. 2022. № 1. С. 109–125.
6. Гаврюшин Н. К. «Признак настоящей веры»: А. С. Хомяков и Е. П. Ростопчина // Хомяков – мыслитель, поэт, публицист: Сб. ст. М.: Языки славянских культур, 2007. Т. 1 / Отв. ред. Б. Н. Тарасов. С. 77–88.
7. <Пиксанов Н. К.> Прототипы «Горя от ума» // Грибоедов А. С. Горю от ума / Изд. подг. Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1987. С. 444–454.
8. Цимбаева Е. Грибоедов. М.: Молодая гвардия, 2003. – 551 с.
9. Дневник В. К. Кюхельбекера. Материалы к истории русской либеральной и общественной жизни 10–40 годов XIX века / Предисл. Ю. Н. Тынянова; ред., введ. и примеч. В. Н. Орлова и С. И. Хмельницкого. [Л.]: Прибой, 1929. – 372 с.
10. Грибоедов А. С. Сочинения / Сост., вступит. ст., коммент. С. А. Фомичева. М.: Худож. лит., 1988. – 751 с.
11. Слонимский А. «Горю от ума» и комедия эпохи декабристов (1815–1825) // А. С. Грибоедов. 1795–1829: Сб. ст. / Под ред. И. Клабуновского, А. Слонимского. М.: Гослитмузей, 1946. С. 39–73.
12. Зорин А. Л. «Горю от ума» и русская комедия 10–20-х годов XIX века // Филология: Сб. работ студентов и аспирантов филологического факультета МГУ. М.: Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 1977. Вып. 5. С. 69–81.
13. Проскурина В. Ю. Диалоги с Чацким // «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели / Сост. А. А. Ильин-Томич. М.: Книга, 1988. С. 55–84.
14. Безносос Э. Л. Потому что искусство поэзии требует слов... М.: Лингвистика, 2011. – 320 с.
15. Ранчин А. М. Контекст и интерпретации: Этюды о русской словесности. М.: Литфакт, 2019. – 496 с.
16. Тынянов Ю. Н. Сюжет «Горю от ума» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники / Отв. ред. В. В. Виноградов; сост. сб. и подгот. текста В. А. Каверина, З. А. Никитиной; коммент. А. Л. Гришунина, А. П. Чудакова. М.: Наука, 1969. С. 347–379.
17. Грибоедов А. С. Горю от ума // Грибоедов А. С. Горю от ума / Изд. подготовил Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1987. С. 3–134.
18. А. Х. Возврат Чацкого в Москву. Продолжение комедии Грибоедова «Горю от ума». Сочинение Е. П. Ростопчиной. (Написано в 1856 году) <рецензия> // Русская сцена, театральный журнал. 1865. № 2. Февраль. Современное театральное обозрение. 5. Драматическая библиография. С. 166–184.
19. Романов Б. А. Поэтесса, или Судьба Евдокии Ростопчиной: Повествование в семи частях. М.: Русский Мирь, 2017. – 800 с.
20. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2683.
21. Ростопчина Е. П. Собрание сочинений в 6 т. М.: Дмитрий Сечин, 2018. Т. 1 / Составление, комментарии А. М. Ранчина. – 590 с.
22. Ростопчина Е., гр. Счастливая женщина. Современная биография. I–IV // Москвитянин. 1851. Декабрь. № 23. Кн. 1. С. 381–432.
23. Ранчин А. М. «...У алтаря пустого я стою!» Е. П. Ростопчина в 1850-х гг. // Лица: Биографический альманах / Ред.-сост. А. И. Рейтблат. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1995. [Вып.] 6. С. 172–186.
24. Ростопчина Е. П. Собрание сочинений в 6 т. М.: Дмитрий Сечин, 2018. Т. 2 / Составление, комментарии А. М. Ранчина. – 784 с.

1. Green D. *Reinventing Romantic Poetry. Russian Woman Poets of the Mid-Nineteenth Century*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003. 256 p.
2. Grin D. *Inoe lito romanticheskoi poezii. Russkie zhenshchiny-poety serediny XIX veka* [Another face of romantic poetry. *Russian Woman Poets of the Mid-Nineteenth Century*] Transl. from English by Anna Brodovskaya. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt; "DNK" Publ., 2008. 350 p.
3. Vacheva A. "Ba, znakomye vse litsa!.." P'esa "Vozvrat Chatskogo v Moskvu..." grafini Evdokii Rostopchinoi ["Bah, all familiar faces!.." The Play "Return of Chatsky to Moscow..." by Countess Evdokia Rostopchina]. In: *Evdokiya Rostopchina v otechestvennoi kul'ture XIX–XXI vv. Pervye Rostopchinskii chteniya, 15 dekabrya 2012 g.: Sbornik materialov* [Evdokia Rostopchina in the Russian Culture of the XIX–XXI centuries. First Rostopchin Readings, December 15, 2012. Collection of materials], ed. by V. P. Sergeev. Voronezh: Voronezhskaya oblastnaya tipografiya, 2013, pp. 90–98.
4. Rostopchina E. P. *Sobranie sochinenii v 6 tomakh. Tom 6. Chast 2. Pod redaktsiei A. M. Ranchina* [Collected Works in 6 vols. Vol. 6, pt. 2, ed. by A. M. Ranchin]. Moscow: Dmitrii Sechin, 2020. 797 p.
5. Ranchin A. M. *Stikhotvorenije Eleikina iz komedii E. P. Rostopchinoi "Vozvrat Chatskogo v Moskvu <...>" kak parodiya na slavyanofil'skuyu poeziyu* [Eleikin's poem from the comedy by E. P. Rostopchina "Return of Chatsky to Moscow <...>" as a parody of Slavophil poetry]. *Literaturovedcheskii zhurnal* [Journal of Literary Studies]. 2022. No 1. Pp. 109–125
6. Gavryushin N. K. "Priznak nastoyashchei very": A. S. Khomyakov i E. P. Rostopchina ["Sign of True Faith": A. S. Khomyakov and E. P. Rostopchin]. In: *Khomyakov – myslitel', poet, publitsist: Sbornik statei po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, sostoyavsheisya 14–17 aprelya 2004 goda v gorode Moskve v Literaturnom institute im. A. M. Gor'kogo* [Khomyakov – Thinker, Poet, Publicist: Collection of Articles Based on the Materials of the International Scientific Conference, Held on April 14–17, 2004 in Moscow at the A. M. Gorky Literary Institute]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2007, vol. 1, ed. by B. N. Tarasov, pp. 77–88.
7. <Piksanov N. K.> *Prototipy "Gorya ot uma"* [Prototypes of "Woe from Wit"]. In: *Griboedov A. S. Gore ot uma* [Woe from Wit], ed. by N. K. Piksanov, A. L. Grishunin. 2nd ed., suppl. Moscow: Nauka, 1987, pp. 444–454.
8. Tsimbaeva E. *Griboedov*. Moscow: Molodaya gvardiya, 2003. 551 p.
9. *Dnevnik V. K. Kyukhel'bekera. Materialy k istorii russkoi liberal'noi i obshchestvennoi zhizni 10–40 godov XIX veka* [Diary of V. K. Küchelbecker. Materials for the History of Russian Liberal and Social Life in the 10–40s of the XIX century], ed. by Yu. N. Tynyanov, V. N. Orlov, S. I. Khmel'nitskii. [Leningrad]: Priboi, 1929. 372 p.
10. Griboedov A. S. *Sochineniya* [Works], ed. by S. A. Fomichev. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1988. 751 p.
11. Slonimskii A. "Gore ot uma" i komediya epokhi dekabristov (1815–1825) ["Woe from Wit" and the Comedy of the Decembrist Era (1815–1825)]. In: *A. S. Griboedov. 1795–1829: Sbornik statei* [A. S. Griboedov. 1795–1829: Collected Papers], ed. by I. Klabunovskii, A. Slonimskii. Moscow: Goslitmuzei, 1946, pp. 39–73.
12. Zorin A. L. "Gore ot uma" i russkaya komediya 10–20-kh godov XIX veka ["Woe from Wit" and Russian Comedy 10–20s of the XIX century]. In: *Filologiya: Sbornik rabot studentov i aspirantov filologicheskogo fakul'teta MGU* [Philology: Collection of Works of Students and Graduate Students of the Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University]. Moscow: Filologicheskii fakul'tet MGU im. M. V. Lomonosova, 1977. Issue. 5, pp. 69–81.
13. Proskurina V. Yu. *Dialogi s Chatskim* [Dialogues with Chatsky]. In: "Stolet'ya ne sotrut..." : *Russkie klassiki i ikh chitateli* ["Centuries Will Not Erase...": Russian Classics and Their Readers], ed. by A. A. Il'in-Tomich. Moscow: Kniga, 1988, pp. 55–84.
14. Beznosov E. L. *Potomu chto iskusstvo poezii trebueta slov...* [Because the Art of Poetry Requires Words...]. Moscow: Lingvistika, 2011. 320 p.
15. Ranchin A. M. *Kontekst i interpretatsii: Etyudy o russkoi slovesnosti* [Context and Interpretations: Articles on Russian Poetry]. Moscow: Lifatkt, 2019. 496 p.

16. Tynyanov Yu. N. *Syuzhet "Gorya ot uma"* [The Plot of "Woe from Wit"]. In: Tynyanov Yu. N. *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and His Contemporaries], ed. by V. V. Vinogradov, V. A. Kaverin, Z. A. Nikitina, A. L. Grishunin, A. P. Chudakov. Moscow: Nauka, 1969, pp. 347–379.
17. Griboedov A. S. *Gore ot uma* [Woe from Wit]. In: Griboedov A. S. *Gore ot uma* [Woe from Wit], ed. by N. K. Pksanov, A. L. Grishunin. 2nd ed., suppl. Moscow: Nauka, 1987, pp. 3–134.
18. A. Kh. *Vozvrat Chatskogo v Moskvu. Prodolzhenie komedii Griboedova "Gore ot uma"*. *Sochinenie E. P. Rostopchinoi. (Napisano v 1856 godu) <retsenziya>* [Chatsky's Return to Moscow. Continuation of Griboedov's Comedy "Woe from Wit". Composition by E. P. Rostopchina. (Written in 1856) <review>]. In: *Russkaya Stsena, teatral'nyi zhurnal* [Russian Stage, Theatre Magazine]. 1865. No 2. February. *Sovremennoe teatral'noe obozrenie. 5. Dramaticheskaya bibliografiya*, pp. 166–184.
19. Romanov B. A. *Poetessa, ili Sud'ba Evdokii Rostopchinoi: Povesstvanie v semi chastyakh* [Poetess, or The Fate of Evdokia Rostopchina: A Narrative in Seven Parts]. Moscow: Russkii Mir, 2017. 800 p.
20. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 195. Op. 1. Ed. khr. 2683.
21. Rostopchina E. P. *Sobranie sochinenii v 6 tomakh. Tom 1* [Collected Works in 6 vols. Vol. 1]. Moscow: Dmitrii Sechin, 2018. Ed. by A. M. Ranchin. 590 p.
22. Rostopchina E., gr. *Schastlivaya zhenshchina. Sovremennaya biografiya. I–IV* [Happy Woman. Modern biography. I–IV]. *Moskvityanin Muscovite*. 1851. December. No. 23. Pt. 1, pp. 381–432.
23. Ranchin A. M. «...U altarya pustogo ya stoyu!» E. P. Rostopchina v 1850-kh gg. [«...I Stand at the Empty Altar!» E. P. Rostopchina in the 1850s]. In: *Litsa: Biograficheskii almanakh* [Faces. Biographical Almanac], ed. By A. I. Reitblat. Moscow; Saint Petersburg: Feniks; Atheneum, 1995. [Issue], pp. 172–186.
24. Rostopchina E. P. *Sobranie sochinenii v 6 tomakh* [Collected Works in 6 vols. V. 2]. Moscow: Dmitrii Sechin, 2018, ed. by A. M. Ranchin. 784 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ранчин Андрей Михайлович – доктор филологических наук, профессор филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

E-mail: aranchin@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0414-5106

ABOUT THE AUTHOR

Andrey M. Ranchin – Dr. Sc. in Philology, Professor of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

E-mail: aranchin@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0414-5106

Статья поступила в редакцию: 20.12.2021

Отредактирована: 09.02.2022

Принята к публикации: 13.02.2022

Received: 20.12.2021

Revised: 09.02.2022

Accepted: 13.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Ранчин А. М. «Возврат Чацкого в Москву...» Е. П. Ростопчиной и «Горе от ума» А. С. Грибоедова: особенности структуры текста // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 50–61.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-50-61

FOR CITATION

Ranchin A. M. "Return of Chatsky to Moscow..." by Evdokiya Rostopchina and "Woe from Wit" by Aleksandr Griboedov: Peculiarities of the text structure. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1. pp. 50–61.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-50-61

М. Г. Литаврина
МГУ имени М. В. Ломоносова,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Владимир Соколов: американские годы

АННОТАЦИЯ

В феврале 2022 г. исполнилось 60 лет, как в США ушел из жизни русский актер, знаменитый и неизвестный, Владимир Александрович Соколов (1889–1962). Знаменитый в европейском театре и американском кино, лицо которого мелькало – и запоминалось зрителю! – в десятках голливудских фильмов, и совершенно неизвестный у себя на родине. Такова участь многих наших эмигрантов, кто остался на Западе, но вопреки многим неблагоприятным обстоятельствам не стал бомжом, а успешно продолжил актерскую карьеру, играл в кино и театре на нескольких языках, приобрел международное имя. Подсчитано, что Соколов сыграл персонажей 35 национальностей. Об этих достижениях долго в советской стране, на родине, ничего не хотели по-настоящему знать и тем более изучать. Забвение, думается, было мстью не столько зловредных идеологов, сколько коллег-профессионалов. Возвращение имени происходило порой неожиданно, почти случайно. Когда какой-нибудь боготворимый в СССР французский киноактер, вроде Жана Марэ, бросал в ответ на вопрос интервьюера на московском кинофестивале: да, кстати, мне довелось учиться у вашего русского актера – «чудесного педагога, великого Соколова...». И прислушавшись к заезжому авторитету, вероятно, журналисты переспрашивали друг друга и киноведев: а Соколов – это кто? Статья публикуется in memorem великого, но малоизвестного у нас актера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Владимир Соколов (1889–1962), актер в эмиграции, Камерный театр, европейская сцена 1920–1930-х, Голливуд.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-62-78
УДК 792.071

Marina Litavrina
Lomonosov Moscow State University,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Vladimir Sokolov: the American years

ABSTRACT

Russian actor Vladimir Sokoloff (1889–1962) passed away in the US 60 years ago, in 1962. He was famous due to his achievements in European theatre and supporting character roles in numerous Hollywood films. Though he remained unknown in his own homeland. This phenomenon is typical with Russian émigré actors of so-called post-revolutionary cultural wave, which brought to foreign shores millions of Russian refugees. Unlike many of them, gone into nowhere, Sokolov (or Sokoloff in Europe) has gained international fame and continued successfully his professional career. According to some statistics, he performed characters of 35 nationalities and cooperated with world-known colleagues and directors, such as Douglas Fairbanks, Greta Garbo, Gary Cooper, Antoni Quinn, Ernst Busch, Yul Brynner, and so on. But in Soviet Russia no one of ideologists or colleagues was eager to pay tributes to Vladimir Sokoloff (former Moscow Kamerny theatre virtuoso actor, a friend of Tsvetaeva and Marienhoff). No reviews were published in the Soviet press on his personal highlights abroad or simply talked about his films or outstanding theatre performances. Unless a highly appreciated by the Soviet spectators and officials international film star, Jean Marais, per chance stated in his interview to Soviet film weekly: Look, I was a pupil of your fascinating actor and outstanding teacher, “the great Sokoloff”. The journalists posed questions to film historians, as no one had a clear idea of “that great Sokolov”. This paper is published in memoriam of hardly known in Russia, but still outstanding actor.

KEYWORDS

Vladimir Sokolov (1889–1962), Russian actor in exile, Kamerny theatre, European theatre of 1920–1930-s, Hollywood.

Итак, Жан Маре назвал его «великим Соколовым» [1, с. 116]. Посмотрим пристальнее, о ком речь. Владимир Александрович Соколов родился в декабре 1889 г. [2] в семье преподавателя закона Божия, тогда еще студента духовной семинарии, в семье многодетной (мать умерла рано), ведшей более чем скромное в материальном отношении существование. Посему подростком был отдан на воспитание в богатую купеческую семью, сумевшую разглядеть в юноше некие дарования. Вторую московскую гимназию окончил с золотой медалью, и дальше его путь лежал в императорский Московский университет. Юноша увлекался поэзией, переводил с немецкого, сблизился в канун Первой мировой войны с Мариной Цветаевой, Сергеем и Верой Эфронами, каникулы проводил в волошинском Коктебеле, потом стал постоянным посетителем «винегретных посиделок» на Малой Молчановке. Вскоре, однако, мы видим, как блестящий гимназист превращается во второгодника, и на экзаменационных листах все чаще мелькает «посредственно» и «весьма посредственно».



Фото 1. В. Соколов со своими марионетками. 1916 г. Дом-музей М. И. Цветаевой в Москве. Архив семьи. Фонд 16 / V. Sokolov with his marionettes. 1916. Moscow Memorial Museum of Marina Tsvetayeva. Fund of the family. F. 16

В итоге в университете он учился более восьми лет. Говорили – виноват туберкулез, от коего Соколова (есть фотографии) лечили крымским климатом, но настоящим «заболеванием» стал все-таки театр. Сначала – театр кукольный (Соколов завел собственную маленькую судию, выступал с популярным номером «Негр» – изготовленная им кукла хранится в фондах Дома-музея М. И. Цветаевой в Москве [3, с. 28–29], – марионеток мастерил сам (фото 1), да и глубоко изучал историю европейского кукольного театра), потом – драматический. Кто-то из богатого рода купцов Щаповых представляет его Алексею-Станиславскому, он учится в частной драматической студии артистки МХТ С. В. Халютиной, затем становится на короткое время ассистентом у великого мэтра. Но тут жизнь делает крутой поворот, Соколов поступает в открывшийся Камерный театр А. Я. Таирова.

Его служба в Камерном театре подразделяется на два этапа. Дебютный, с 1914-го по начало 1917-го, период не очень яркий, хотя Соколов не только занят в спектаклях как актер, но даже осуществляет как режиссер две постановки («Карнавал жизни», совм. с Г. Авловым, и «Вавилонский адвокат», оба спектакля современникам мало запомнились. Позже как режиссер ставил сцены в спектакле «Духов день в Толедо», делал инсценировку гофманского «Синьора Формика»). И второй и важнейший период – с 1919 по 1924 г. включительно, когда Соколов сыграет в МКТ свои главные актерские шедевры. Он войдет в главную актерскую тройку театра этого времени: Коонен – Церетели – Соколов. Он – это уморительный папаша Болеро с гуттаперчевым телом и смешным желтым хохолком в «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока (фото 2), он – бунтующий на коленях Тихон в «Грозе» А. Н. Островского, он инфантильный и порочный дофин Карл в пьесе Б. Шоу «Святая Иоанна» [подробнее об этих ролях: 4, с. 261–263]. Словом, трагический шут и неистощимый на выдумки сценический эксцентрик. Между этими периодами бурной активности – характерная пауза 1917 г., когда труппа театра вследствие непродления договора аренды владельцами здания на Тверском бульваре оказалась на улице, а Соколов – в деревне Молвитино Костромского уезда. Деревне, тоже вошедшей, как ни странно, в историю. И в том числе – историю искусства. Колокольня местного храма изображена на хрестоматийно известном полотне А. К. Саврасова «Грачи прилетели». С оживления внутренней жизни в МКТ, послереволюционных подвижек и возвращения театра в родные стены существование актера Соколова в МКТ возобновится, да еще как. Тут не только роли, сделавшие его имя популярным в театральной Москве, – но и дружба с поэтами-имажинистами, знакомство с Айседорой Дункан [5, с. 59–60], которая якобы первая подсказала ему, что он не шут, а трагик, наконец, участие в работе гастрольной японской труппы... Ничего, казалось, в московской богемной жизни первой половины 1920-х не могло миновать Соколова. Триумфальные же гастроли театра в Европе в 1925 г. маркируют окончание работы Соколова в МКТ и вообще его жизни в Советском Союзе.



Фото 2. В. Соколов – Болеро. «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока. Московский Камерный театр. 1922 г. / V. Sokolov as Papa Bolero. Giroflé-Girofla par F. Lecocq. Moscow Chamber Theatre. 1922. URL: www.teatrpushkin.ru/persona/detail/Sokolov-vladimir-aleksandrovich/#header-gal-2/

Между тем ко времени этих знаменитых европейских гастролей Камерного театра 1923–1925 гг. все то, чем у нас принято восхищаться, – пантомимы-арлекинады, головокружительные трюки, последние карнавалы Серебряного века и новейшая сценическая машинерия, вроде движущихся лифтов (в приращении которых Таиров соревновался с Мейерхольдом), – уже порядком надоели актеру МКТ Владимиру Соколову. Да, он идеально воплощал знаменитую таировскую формулу «артист Камерного театра должен уметь делать всё» [6, с. 34], но это «всё» одновременно означало и предполагало «кроме»: кроме психологического портрета персонажа. На это будет иметь право только А. Коонен. Как только Соколов начинал выходить «за рамки», Таиров ему пенял – дескать, смотрите, Соколов, становитесь «слишком человеческим». Об этом артист рассказал еще в 1927 г. корреспонденту популярного немецкого журнала *Uhu* («Филин»), явно восторженно воспринявшему сценические трюки Соколова, на самом деле совершенно эти восторги не разделявшего: «У Таирова я был комиком. У Таирова к нам ежедневно приходили два клоуна и один жонглер из цирка – с нами заниматься. Мы должны были всему учиться и все уметь: играть, танцевать, петь, жонглировать и выполнять акробатику, как настоящие комедианты. Акробатика – это не так трудно, как кажется. Само собой разумеется, я выучился делать эти вещи и сегодня могу делать мои сальто так же хорошо, как всякий клоун» [7, s. 94]. Что хочется подчеркнуть, приводя эту цитату: несмотря на очевидный гастрольный успех Соколова в ролях пьероподобного Болеро в «Жирофле-Жирофля», придурковатого дофина Карла в «Святой Иоанне» и Тихона в «Грозе», где, по мнению немецкой критики, у артиста обнаружились «глаза князя Мышкина», а Островский превращался в Достоевского [8], Соколов как большой артист своим творческим профилем в таировском театре в середине 1920-х был явно не удовлетворен. Это важно констатировать.

Физическая травма, внезапно полученная на одном из гастрольных спектаклей МКТ, словно подвела черту под огромной полосой жизни. «В Дрездене я оказался в лифте, который упал вниз в трюм театра во время второго акта спектакля по Честертону («Человек, который был Четвергом». – М. Л.). Я раздробил правую ступню и сломал правую ногу. На протяжении восьми месяцев я оставался в Германии для лечения...» [9, p. 312]. Так Соколов позже рассказывал о событии, вследствие которого стал поневоле «невозвращенцем». Никакой политической подкладки в этом решении не было, что вынуждена была признать в мемуарах и супруга наркома Н. А. Луначарская-Розенель, увидевшая в 1930-м в Германии вполне достойную постановку и игру В. Соколова («Идиот» Достоевского, режиссура плюс исполнение роли Рогожина) и заметившая, что в СССР никто Соколова не притеснял и ниоткуда не выгнал [10, с. 182–184] ... Но злополучный лифт ломался у Таирова не в первый раз, и расплачиваться здоровьем и карьерой за режиссерские изыски более Соколову не хотелось. После случившегося (места происшествия в разных источниках разнятся) из Франкфурта-на-Майне он послал открытку-фотографию своей старшей сестре Ольге, дабы доказать, что жив и «в порядке».

Хотя на самом деле пришлось пережить несколько операций, передвигаясь десять месяцев на костылях и ограничить свою актерскую активность предельно – а ведь Макс Рейнхардт уже пригласил его в свои проекты. . . Казалось, жизнь поставила подножку, и прежней физической формы ему уже никогда не видать, – но это не про актера Владимира Соколова. Нечеловеческим усилием воли, специальными комплексами физических упражнений, неоднократно повторяемыми в течение дня, он приводит сустав в норму и встает в театральный «строй», вскоре блистая в знаменитом «Миракле», в представлении-гала по «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка (роли Короля и Хромого) и, наконец-то, исполняя главную роль клоуна Скида в первом германском мюзикле «Артисты», по сценарию Уотерса и Хопкинса, где играет в параллель с Михаилом Чеховым (Соколов выступает на берлинской сцене, Чехов в ноябре 1928-го – на венской), и это соревнование – явно выигрывает. Видевший спектакль советский критик П. Марков констатирует сенсационный успех Соколова – «отличного актера» с изумительной «ясностью жеста» [11, с. 31].

Он преодолевает и еще одну напасть, с которой удалось справиться считаным актерам-эмигрантам: русский акцент. Когда он, учивший немецкий язык несколько лет в Московском университете, получив роль в пьесе «Периферия», понимает, что говорит вообще не на ТОМ языке. . . Что, наверное, не быть ему в местном драматическом театре. Что зрители – немцы, австрийцы – его не поймут, осмеют, что все будет в итоге ложью, как бы гениально он ни сыграл. Результатом стал страшный зажим. «Я буквально онемел» [7, с. 91], – рассказывал Соколов. Для него Рейнхардт стал с той поры самым главным педагогом в жизни, потому что. . . «расколдовал его», заставил зажатые страхом уста разомкнуться и заново зазвучать. И этот – который по счету – барьер был Соколовым взят. И он смог далее выступать даже в немецкой классике (назовем хоть роль Вурма, «Коварство и любовь» Шиллера), работал рядом с П. Хартманном, А. Моисси, Еленой и Паулем Тимиг. . . И когда «великий немой» заговорил, той катастрофы, что для других актеров-соотечественников, снимавшихся в ту пору в Германии, он не ощутил. Он уже лично пережил свой переход от немоты к звуку. А потом еще надо было блестяще овладеть французским, чтобы звучать в кинопроекте (римейке) Абея Ганса «Наполеон», а потом долго совершенствоваться в английском – чтобы четверть века успешно работать в США. К тому времени во Франции его уже называли «человеком с тысячью лиц».

АМЕРИКА

Театральная Америка в жизни Соколова началась с гастрольных выступлений труппы Макса Рейнхардта, так называемых Нью-Йоркских сезонов. После удачного дебюта на фестивале в Зальцбурге (1927) в конце 1920-х он получает роли, о которых русскому артисту в заграничном ансамбле можно было бы только мечтать. И если европейская часть биографии театрального

актера Соколова связана еще с эксцентрикой, пантомимой, клоунадой, с подробно описанными немецкой критикой масками трагического ничтожества, шута и жертвы, «мужа-подкаблучника», «труса на троне» и др. [см. об этом: 12, с. 287–289; 13], то в Америке к нему приходит слава актера-портретиста, мастера глубокой характерности и виртуоза психологической разработки. Он все чаще вспоминает замечание великой Айседоры, что он не комик, а трагик [9, р. 311]. Здесь же по приглашению У. Дитерле начинает сниматься в киноэпизодах. Но пока его американская жизнь не привлекает, и в Голливуде он не задержится.

На рубеже 1920–1930-х гг. у Рейнхардта он мастерски играет Робеспьера в спектакле по Г. Бюхнеру «Смерть Дантона». В заглавной роли выступил Пауль Хартманн. Режиссер новой американской версии Орсон Уэллс преклонялся перед русским артистом. У нас есть очень надежные свидетельства об исполнении Соколовым этой роли в США: свои впечатления оставили выдающийся американский актер и режиссер Гарольд Клерман и ряд актеров-современников, в том числе репетировавших вместе с Соколовым. Клерман пишет о том, что образ создавался Соколовым буквально двумя-тремя штрихами. Ему запомнился сухой тембр голоса, который он обозначил как «стакатто», и общее впечатление некой педантичности, пресности и начетничества, которые пронизывали образ Неподкупного у Соколова [14, р. 120]. Артист сообщил своему Робеспьеру несколько неприятных черт, производивших отталкивающее впечатление: привычку щелкать костяшками пальцев, два из которых он любил закладывать за обшлаг сюртука. Сюда же относилось и стремление революционного лидера подчеркнуть ритм произносимой речи, отстукивая его по пюпитру с текстом. Особое разоблачительное звучание приобретала, по воспоминаниям артистки Бетти Гаррет, репетировавшей роль служанки, сцена после казни Дантона, когда к Робеспьеру приходило упоение от сознания того, что он «теперь один». То, как при этом Робеспьер-Соколов оглядывался, потирал руки, театрально воздевал их к небу, умножалось на игру теней и масок на стене, создавая причудливые гиперболические формы и придавая происходящему зловеще-гротескный характер. В сочетании с «изумительным акцентом» Соколова, по ее мнению, все это производило «потрясающий эффект» [15, р. 43].

И рядом с этим виртуозно сочиненным портретом Робеспьера – шекспировский Пэк в «Сне в летнюю ночь», с откровенностью проявлений животного и пластичностью фавна – сыгранный на гастролях 1927–1928 гг. маленький юркий зверек, которого сохранила для нас видеозапись одной из репетиций Рейнхардта с Соколовым-Пэком, легко находимая в Интернете. Уже много позже Соколов скажет, что всех его персонажей можно объединить в некий человеческий зоопарк. «Я внимательно слежу за животными и детьми... В роли дипломата я даю черты лисицы, в роли франта – петуха. И таким образом выявляю сущность типа. Мне кажется, что в прошлом я был обезьяной...» [16, с. 4]. Эта атавистическая отсылка, этот жизнеутверждающий биологизм абсолютно раскрепощенного существа в Пэке был явлен

им впервые и оказался просто обезоруживающим. Подобная, и ныне обращающая на себя внимание, животная органика Соколова-Пэка не вызывала бы такого изумления, если бы не вспомнить, что исполнителю, – вовсе не балетному, а драматическому артисту, – уже под сорок, и при том еще пять лет назад после тяжелейшей травмы голени, для него пределом актерских мечтаний была роль столетнего хромого раввина с палкой. Диапазону характерного актера, его магической смене сценических



Фото З. В. Соколов. Европа. Начало 1930-х гг. / V. Sokolov. Europe. Early 1930s. URL: www.kinopoisk.ru/name/197687

ликов была посвящена специальная публикация *Theatre Arts Monthly* с фотографической вкладкой, подтверждающей гистрионический дар Соколова, к тому же и создателя изобретательных гримов [17, р. 256–262].

Окончательно же Соколов переселяется за океан в 1937-м. Официально, по сообщениям газет, его ждали заключенные контракты с американскими киностудиями. Однако, как и большинству актеров-эмигрантов, Соколову, вполне успешно уже сотрудничавшему в парижском театре с Ш. Дюлленом и давно работавшему с режиссерами немецкого и французского кино, становилось ясно, что из стремительно погружавшейся в коричневый цвет Европы надо бежать. К тому времени он уже снялся в кинопроектах У. Дитерле, Ж. Ренуара, Абея Ганса, В. Триваса (фото 3) ... В 1937-м из актера эпизода он превращается в международную звезду: Соколов попадает в оскароносную картину «Жизнь Эмиля Золя» с Полом Муни в главной роли, где играет вторую по значению роль фильма – друга главного героя, известного художника-импрессиониста Поля Сезанна. Сценарий не давал актеру возможности «развернуться» в роли, и он пошел по пути создания некоего антропологического портрета условного, хоть и знаменитого «француза». Больших открытий, однако, не произошло. Наоборот, вскоре сыгранная «второплановая роль» проводника Ансельмо – маленького невзрачного, в мешковатых одеждах косноязычного человечка, похожего на медвежонка, а на самом деле испанского партизана-подrywника – в фильме Сэма Вуда «По ком звонит колокол» (1942), экранизации только недавно вышедшего романа Эрнеста Хемингуэя, принесла Соколову единодушное признание и впоследствии была отмечена во всех киносправочниках. (Интересно, что в фильме о Гражданской войне в Испании был занят целый ряд русских актеров-эмигрантов.)

В конце войны Соколов ставит, наверное, самую необычную и самую «громкую» свою вещь – в маленьком калифорнийском театре-студии «Бичвуд Плейхаус». Она называется *Cry Havoc!* (т. е. «Всемирная смерть!»). Якобы название пьесы восходит к шекспировскому «Юлию Цезарю», сцене из III акта, словам

Марка Антония после убийства Цезаря: “Сry “Навос!”, and let slip the dogs of war”¹ [18]). И продолжает в творчестве Соколова тему войны, всякой войны – всегда ненавистной Соколову. На сей раз речь шла о завершившихся поражением боях англо-американских войск за филиппинский остров Батаан (часть Тихоокеанской операции). Заметим, что в ноябре 1943 г. на экраны Сан-Франциско вышел фильм с одноименным названием (режиссер Р. Торн), снятый по тому же сценарию. Однако голливудская продукция в жанре «военного кино», в которой удалось занять 15 красивых актрис, сильно отличалась от показанного Соколовым-режиссером на маленькой студийной сцене, хотя в том же Голливуде. Достигнутое Соколовым с его командой из полутора десятков непрофессиональных актрис-любительниц (преьера состоялась в сентябре 1942-го) сравнивали с внезапным ударом молнии. Ясно, что постановку русский актер воспринимал как личное высказывание, как свою гражданскую миссию. В маленьком зальчике вместимостью всего 100 мест высекалась грозная искра, не оставившая никого равнодушным. Спектакль прозвучал как набат, как тот самый колокол Хемингуэя – и это там, где многие все еще были бесконечно далеки от темы войны, пребывая в природной нирване западного океанского побережья и имея весьма смутное представление о нацизме, холокосте, горах трупов и прочем, творившемся за пределами США.

Притча рассказывала о подвиге 15 медицинских сестер во время событий на филиппинском о. Батаан. У пьесы не было хеппи-энда. И речь в том финале была о поражении, а не о победе. Было ясно, что госпиталь попадет прямо в руки японским захватчикам. То есть злейшим врагам с дней Пёрл-Харбора. Спектакль ставился Соколовым как экзистенциальная драма о человеке на войне, где всё касается каждого и от каждого зависит исход. Медсестры, измученные нечеловеческой нагрузкой, тяжелой и грязной работой, умоляют начальство о помощи, о человеческом новом «призыве» помощников. И они его получают – как издевательство. Просто группу согнанных вместе гражданских лиц женского пола, абсолютно разного происхождения и рода занятий, понятия не имеющих об уходе за ранеными и элементарных медицинских процедурах. Среди помощниц-новобранцев – одна стриптизерша и одна обозревательница журнала мод. Словом, кадры как раз для военного госпиталя! Над тесной, перегруженной, заставленной кроватями, табуретками, банками, «утками» сценой красовался лозунг – вернее, издевательский вопрос, от руки намалеванный на транспаранте: «Впервые в аду?». С этой минуты у каждой из новеньких начиналась своя личная война, на которой они либо выстаивали, либо гибли, сходили с ума и т. п. «Неудобная» пьеса быстро стала хитом. Ей посвящали фоторепортажи [19], как будто речь шла о реальных военных действиях, происходящих сию минуту. Все в конечном счете оказались запертыми на той самой единственной и несчастливой подводной лодке. Все – в том самом госпитале на экзотическом острове

1 В переводе этот текст звучит в контексте фразы: «Дух Цезаря подымется на мщенье и голосом державным прокричит: «Всем смерть!» – собак войны с цепи спуская...» (пер. И. Б. Мандельштама).

Батаан, и потому бежать – некуда. Вывод спектакля Соколова оглушал. Пьеса Алана Кенуарда между тем оказалась яблоком раздора. За перенос ее на Бродвей боролся с Гильдией драматургов сам Ли Шуберт, киношники же из «Метро», перекупившие права, требовали прекратить театральный прокат – фильм был запущен в работу. Из бродвейской затеи ничего не вышло, и после двух представлений она «закрылась». Но о ранее прекрасно выполненной и попавшей точно в цель постановке Соколова «на малой сцене» еще долго вспоминали [19, р. 20].

Как многие эмигранты, в 1940-е он снимается во множестве «тыловых» картин о военных событиях в Европе, там бывали и роли «советских» русских, в том числе «комиссаров», власть предержащих. «Товарищ Икс», «Миссия в Москву» – все это киношпиономания, сегодня не внушающая никакого доверия зрителю. Но и в этих работах Соколов не позволял себе халтурить или создавать дешевые шаржи на «хомо советикусов». Эти персонажи никак не попадают в стереотипный ряд нехороших «голливудских русских [см. об этом: 20]. В фильме М. Кёртиса «Миссия в Москву» он играет не кого-нибудь, а «всесоюзного старосту» М. И. Калинина. То есть, по международным меркам, «президента СССР». Харáктерный, точный грим без всякой утрировки, довольно метко схваченные повадки. Даже некая советская «светскость» тут явно присутствует – Соколов мог запомнить Калинина зрителем МКТ, ибо известно, что тот благоволил таировскому театру; мог артист и знать про любовь «всесоюзного старосты» к хорошим американским сигаретам – ничего не ускользало от его актерской наблюдательности.

Серьезных театральных удач у Соколова в 1940–1950-е гг. совсем немного. Но всякий раз его появление становится событием. Вот с восьми репетиций, всего за 12 дней до премьеры он вводится в спектакль с Дж. Гилгудом по «Преступлению и наказанию» Ф. Достоевского в режиссуре Ф. Комиссаржевского (1947). И хотя Порфирий Петрович стал для него срочным вводом, со всеми присущими таким обстоятельствам издержками, о работе он отзывался с неизменным интересом и увлеченностью, не жалея в интервью газетчикам хороших слов для своего основного партнера – Дж. Гилгуда, игравшего Раскольникову. Соколов считал Гилгуда «поэтом театра» и даже называл в числе своих сценических «учителей» [21, р. 216], полагая, что самыми интересными в их совместной работе были именно репетиции. При этом Соколов охотно и сам делился «кухней роли» и рассказами о репетиционном процессе. Примеры эти, кстати, показывают еще и хороший вкус актера. Например, в одной из сцен с Раскольниковым возникла идея (якобы в духе следователя Порфирия Петровича и уж точно в струе натуралистического дискурса американских сцен того времени): словить Раскольникова «на живца» – якобы приходит Раскольников по вызову к Порфирию, а тот в эту минуту отбивает сырое мясо специальным молоточком. Ясно, что у «убийцы с топором» непременно возникнут неприятные ассоциации (и, может быть, последует обморок и т. д.), чем себя он тут же и выдаст. ... Соколов уже по-актерски в красках и нюансах представлял, как сыграет сцену – и все-таки воздержался от такого решения:



Фото 4. Гэри Кунер (Роберт Джордан) и Владимир Соколов (Ансельмо). «По ком звонит колокол», 1943 г. / Gary Cooper as Robert Jordan and V. Sokolov as Anselmo. "For Whom the Bell Tolls". 1943.

URL: <https://www.kinoafisha.info/movies/8117621/shots/>

слишком вульгарно, натуралистично. Единственное, за что в итоге пеняли критики элегантному Порфирию Петровичу Соколову – его необычный русский акцент, столь отличный от «континентального» звучания Гилгуда, что порождало для англосаксонского зрительского уха некоторые неудобства и мешало воспринимать происходящее действие. Тем не менее были и те, кто считал (как Д. Д. Натан) В. Соколова лучшим Порфирием на современной сцене в постановках Достоевского [22, р. 194].

Такие театральные праздники нечасты, норма – месяцы, иногда даже годы простоя. Однако Соколову никогда не было «нечего делать». Нет ролей в театре – снимался в кино (фото 4). Не стало ролей, особенно для русских, в начале 1950-х – будем заниматься актерским коучингом. Писать сценарии, возможно – мемуары... (По некоторым данным, актер готовил сборник воспоминаний *Letters to Myself*.) Уходить в запои, черную ностальгию – это не про Соколова, никогда, в отличие от многих, не занимавшегося, под различными предложениями, саморазрушением. Всегда оставалось много дел. Что называется, «работать над собой». Просто помогать хорошим людям, в конце концов. Необычны мемуары о Соколове М. Линдси-Хогга [23, р. 239 etc.], сценариста и режиссера. Он рассказывает о своем детстве и о том, что Соколов для него был больше, чем другом семьи, помощником, воспитателем. Он стал... нянькой. Сиделкой. Да, сидел с двух-трехлетним ребенком, таскал на руках, купал, одевал, кормил, помогал делать маленькие открытия мира... И может быть, вместе с младенцем добывал какие-то важные знания об окружающем

мире – и о физической жизни каждого человека в нем. Результаты могли ска-
заться через много лет, и совсем неожиданно.

Несомненным шедевром в исполнении Соколова стала роль Акима Чиликина во «Власти тьмы», сыгранная в офф-бродвейской постановке пьесы Л. Н. Толстого (Театр Йорк, премьера 29 октября 1959 г.) [24, р. 2]. В интервью Соколов подчеркивал, что и раньше сам ставил эту пьесу Толстого – с акте-
рами-любителями, настоящими крестьянами, когда «отсиживался» в деревне
еще во время Гражданской войны. Как заметили рецензенты, теперь возраст
позволял Соколову сыграть Акима практически без грима. Явление Акима-
Соколова считали шедевром актерского искусства и более того – целым эпо-
сом о русском крестьянине. В рецензиях даже прозвучало слово «откровение»,
газетные полосы заполнили рисунки художников-графиков: Аким – Соколов.
Как артист Соколов играл длинными, большими кусками, очевидно наслаж-
даясь самим процессом погружения в образ и умело концентрируя на себе
внимание зрителя. Всеобщий восторг вызвала сцена поедания Акимом супа,
крестьянского обеда. Говорили, что на этом этюде следует учиться мастерству
актера. Соколова завалили вопросами: в чем секрет, что за штука такая с су-
пом? И почему так удалась актеру эта сцена, приобретшая в спектакле некое
ключевое звучание, вряд ли предусмотренное автором? Ожидавшийся мрач-
ный толстовский нарратив о темных нравах русской деревни благодаря акте-
ру заиграл неожиданными сочными красками. Сначала Соколов отшучи-
вался, представляя сцену как некую «лацци» итальянской комедии дель арте,
т. е. как мастерски освоенный сценический трюк, разыгранный «по нотам»...
Но потом сказал главное: поймите, ничего у них нет в доме, кроме этого
супа, суп – всё, то есть он для русского крестьянина жизнь! Это не поеда-
ние какой-то похлебки, это не чем попало брюхо набить – это вкушение, на-
слаждение... Этот соколовский архетип русского крестьянина потом непре-
менно вспомнят и в русской эмигрантской печати в американских некрологах
артиста [см.: 25; 26].

Описанное не означает, что Соколову в первую очередь удавались роли
в отечественной классике, наоборот, они были, как подчеркивалось, ред-
костью на его актерском пути. Подсчитано, что Соколов только в кино сы-
грал персонажей 35 различных национальностей. (Среди них преобладали
образы «восточных» людей.) Однако как актер он «схватывал» в первую оче-
редь не «этнику», а характер, иногда буквально пересоздавая свою телесность
и представляя в совершенно неузнаваемом виде: то вырастал, то уменьшался,
то молодел, то старел... При этом зачастую сценарист давал его персонажу
«второго плана», как выразился один из рецензентов, «только самый край
палки», то есть лишь штрих, намек, который актер умел раскрутить и развить
в целый характер. В одном из своих самых последних фильмов – культовом
вестерне У. Стёрджеса «Великолепная семёрка» – он по всем параметрам дол-
жен быть в тени и фактурного звездного Стива Мак-Куина, и соотечествен-
ника Юла Бриннера, представшего на экране со всеми неизменными атри-
бутами противоречивого протагониста (ковбойская шляпа, кольт, черная

рубаша). А Соколов в роли старого, умудренного жизнью старца с испещренным морщинами лицом находит себе особенное место в этом боевом ансамбле. Это такой патриарх местной общины, знающий, что «все проходит». Не просто местный «авторитет», самородок-мудрец, сонный старейшина – но библейский старик, оракул... Отчасти – он сам. Непререкаемый авторитет в своем кругу. Которого уважали, при котором боялись халтурить, боялись просто притворяться. Который имел право говорить «за всю среду» – «как предводитель всех великих характерных актеров мира». Славу он имел человека добросердечного, «характерного актера с хорошим характером». Не менее колоритен был и его старый казак в «Тарасе Бульбе» (главную роль опять же играл Ю. Бриннер). И тот, и другой фильм был связан с выполнением опасных трюков, которые артист предпочитал выполнять сам, невзирая на возраст. (На съемках фильма в Аргентине, увы, Соколов получил серьезную травму при падении с лошади, что ускорило его кончину в 1962-м.)

«СИСТЕМЫ?! К ЧЕРТУ!»

Соколов работал в театральной Америке в те годы, когда она вошла в пору затянувшегося ученичества у Станиславского. После знаменитых гастролей МХАТа 1923 – 1924 гг. театральные студии «с русским центром», обучавшие американских актеров «Методу», росли как грибы после дождя. Преподавали «Метод» почти все партнеры-соотечественники и коллеги Соколова – Болеславский, Успенская, Тамиров, Дейкарханова, супруги Булгаковы... Словом, как оказалось, все бывшие мхатовцы получили в Америке уникальный шанс и гарантированный кусок хлеба. Все это порой переходило в настоящую вакханалию, не случайно некоторые особенно оборзевшие от этой повальной эпидемии «мхатомании» американские режиссеры и критики в своих колких лекциях язвительно играли словами *Method* и *Madness*... [27]. Про «систему Станиславского» Соколова не спрашивал только ленивый. Станиславским, которого он знал лично, теперь здесь торговали на каждом углу. Его это бесило. В конце концов, Соколов взорвался и в одном из последних в своей жизни интервью послал все системы к черту... [28]. Он не учит системам! Не учит «по системе»! Сам Станиславский его просил никогда не работать по его системе в Америке! У каждого большого актера она есть, система или метод, утверждал Соколов, – но – своя собственная... Универсальные рецепты игры невозможны.

Ясно, что при таких позициях за Соколовым не ходили толпы жаждущих учиться «русской игре» учеников. При всей открытости, отзывчивости и доброжелательности друзей или приятелей у него было немного. Но среди них – актер Роберт Райан, композитор Николай Набоков, братья Шляпины – сыновья гениального певца (Соколов даже снимался в эпизодической роли в фильме «Дон Кихот» с самим Фёдором Ивановичем), один из них – Фёдор Фёдорович, неоднократный партнер по съемочной площадке, другой – художник Борис

Шаляпин, оставивший очень характерный портрет Соколова: словно высеченного из камня, мосластого, стареющего, угловатого, с удивительными живыми блестящими глазами и вечной зажатой между пальцами сигаретой. Было близкое знакомство со Стравинским и Судейкиным. После войны уходит из жизни его главный друг – супруга Елизавета, когда-то балерина, артистка Камерного театра, увлекавшаяся свободным танцем, принимавшая в их московской квартире великую и жалкую Айседору в дни ее замужества за Есениным. . . Елизавета Александрова разделила с Владимиром почти четверть века зарубежных скитаний и была единственной настоящей любовью и товарищем. Самое интересное, что перечисленные лица, включая и самого Соколова, не так давно стали участниками «русской пьесы» Р. Нельсона «Николай и другие» (“Nikolai and the Others”) [29] – о «новых американцах» – наших соотечественниках, собравшихся, согласно сюжету, сразу после окончания Второй мировой войны на некое «русское новоселие» – явно в традиции «Трёх сестер» Чехова. Спектакль, рассчитанный на театральные гурманов и ностальгирующих потомков первой эмиграции, показывался в середине 2010-х гг. на малой сцене театра Линкольн-центра. Роль Соколова играл американский актер, Джон Прокаччино. . .

После ухода жены Соколов еще больше замкнулся, находя забвение только в работе. Он открывает для себя новое поприще – телевидение. Принимает участие в трех эпизодах сериала-триллера «Сумеречная зона» (“Twilight Zone”, 1959–1963), снимается в фильмах – предшественниках разных будущих космических одиссей и первых атомных кинострашилках. Медленная подача немногословного текста, многозначительные паузы, крупные планы, огромные пустынные интерьеры, мистическая атмосфера, внезапные «наезды» камеры – все это создавало новое пространство для игры. И как всегда, появление Соколова даже на втором плане задает всему фильму некий точный камертон: второстепенный персонаж вырастает в значительную фигуру, например, ученого-атомщика, решавшего судьбы человечества, «пока город спит». А в итоге даже эпизод с участием русского актера Соколова навсегда врезался в память зрителя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маре Ж. Неубиленный Станиславский // Искусство кино. 1963. №4. С. 116.
2. Метрическое свидетельство В. А. Соколова (копия выписи). Свидетельство о состояниях // ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 322. Ед. хр. 1656, Л. 6. (СФ, микрофильм).
3. Дом-музей Марины Цветаевой в Москве // Дворцы и усадьбы. 2013. №106. С. 28–29.
4. Литаврина М. Г. Артист Московского Камерного театра В. А. Соколов в зарубежье: к проблеме профессиональной самореализации русских актеров в эмиграции // «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. М.: ГИИ, 2016. С. 251–277.
5. Ваксберг А. Театральный детектив. Любовь и коварство. М.: АСТ; Олимп, 2007. – 381 с.
6. Апушкин Я. В. Камерный театр. Москва – Ленинград: Кинопечать, 1927. – 63 с.
7. Sokoloff. Ein Schauspieler erzählt aus seinem Leben. Uhu. Berlin, 1927/28. Bd. 4, Heft 5. (Febr.) S. 94.
8. Diebold B. Tairoff und die Deutsche. РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 415 (газетная вырезка).

9. Ross L., Ross H. Vladimir Sokoloff // *The Player. A Profile of an Art.* New York, Simon and Schuster, 1962. P. 310–315.
10. Луначарская-Розенель Н. А. Память сердца. Воспоминания. М.: Искусство, 1965. – 479 с.
11. Марков П. А. В театрах разных стран. М.: ВТО, 1967. – 395 с.
12. Сбоева С. Г. Таиров: Европа и Америка. 1923–1930. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. М.: Артист. Режиссер. Театр. 2010. – 683 с.
13. Зарубежная пресса о Камерном театре. Пер. Р. Рубинштейна // *Камерный театр. Статьи. Заметки. Воспоминания.* М.: ГИХЛ, 1934. С. 85–93.
14. *Clurman H. On Directing.* New York: Simon and Schuster, 1997. – 336 p.
15. *Garrett B. Betty Garrett and other Songs: A Life on Stage and Screen.* New York: Madison Books, 1999. – 360 p.
16. Возрождение. Париж, 1932. 15 июля.
17. *Theatre Arts Monthly.* New York, 1928. Vol. XII. №4. P. 256–262.
18. Cry “Havoc!” and Let Slip the Dogs of War. Speech analysis. URL: <http://nosweatshakespeare.com>cry-havoc/>.
19. Cry Havoc!: Little Theater’s Big Hit // *Time.* New York, 1942. 11 February.
20. *Robinson H. Russians in Hollywood, Hollywood’s Russians. Biography of an Image.* Boston: Northeastern Publishers, 2007. – 304 p.
21. *Morley Sh. John Gielgud. The Authorized Biography.* London: Hodder & Stoughton, 2001. – 510 p.
22. *Nathan G. J. Crime and Punishment // The Theatre Book of the Year: 1947/48. A Record and Interpretation.* P. 194.
23. *Lindsey-Hogg M. Luck and Circumstances. A Coming Age in Hollywood, New York, and Points Beyond.* New York: Alfred A. Knopf Publ., 2011. – 290 p.
24. Jan Murrey to debut in off-Broadway role // *The Milwaukee Sentinel,* 1959, 25 September, part 2.
25. < Б.п.> Владимир Соколов. [Некролог] // *Новое русское слово.* Нью-Йорк, 1962. 17 февраля. Газетная вырезка: Архив-музей Дома русского зарубежья имени А. И. Солженицына (Москва). Фонд 17. Альбомы А. Калугина: Некрологи. Л. 60.
26. Vladimir Sokoloff, Character Actor, Dies. Obituary // *The Modesto Bee Page.* Associated Press, 1962. February, 16.
27. *Lewis R. Method or Madness? The highly acclaimed lectures on the Method School of Acting.* New York; Toronto; Hollywood: Samuel French Inc., 1958. – 165 p.
28. Vladimir Sokoloff. The Hell with all the Acting Theories. URL: <http://MovieMorlocks.com/2010/01/06/vladimir-sokoloff-the-hell-with-actng-theories/>.
29. Stasio M. Legit Review: ‘Nikolai and the Others’. URL: <http://variety.com/2013/legit/reviews/legit-nikolai-and-the-others-1200465975/>.

REFERENCES

1. Marais J. *Neyubileynny Stanislavskiy* [Non-jubilee Stanislavsky] In: *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], 1963, no. 4, p. 116.
2. *Metricheskoye svidetel'stvo V. A. Sokolova (kopiya vypisi). Svidetel'stvo o sostoyaniyakh* [Metric certificate of V. A. Sokolov (copy of extract). Certificate of states]. TSIAM. F. 418. Op. 322. Yed. khr. 1656, L. 6. (SF, mikrofilm).
3. *Dom-Muzey Mariny Tsvetaevoy v Moskve* [House-Museum of Marina Tsvetaeva in Moscow]. *Dvortsy i usad'by* [Palaces and estates]. 2013, no. 106, pp. 28–29.
4. Litavrina M. G. *Artist Moskovskogo Kamernogo teatra V. A. Sokolov v zarubezh'ye: k probleme professional'noy samorealizatsii russkikh akterov v emigratsii* [Actor of the Moscow Chamber Theatre V. A. Sokolov in foreign countries: to the problem of professional self-realization of Russian actors in exile]. In: “...Glyadet' na veshchi bez boyazni”. *K stoletiyu Kamernogo teatra* [“...Look at things without fear.” To the centenary of the Chamber Theatre]. Moscow: GII, 2016, pp. 251–277.

5. Vaksberg A. *Teatral'nyy detektiv. Lyubov' i kovarstvo* [Theatrical detective. Love and deceit]. Moscow: AST, 2007. 381 p.
6. Apushkin J. *Kamernyy teatr* [Chamber theater]. Moscow-Leningrad: Kinopechat'. 1927. 63 p.
7. Sokoloff. Ein Schauspieler erzählt aus seinem Leben. *Uhu*. Berlin, 1927/28. Bd.4, Heft 5. (Febr.) S. 94.
8. Diebold B. Tairoff und die Deutsche. *RGALI*. F. 2328. Op. 1. Item 415. (newspaper clipping).
9. Ross L., Ross H. Vladimir Sokoloff. In: *The Player. A Profile of an Art*. New York: Simon and Schuster, 1962, pp. 310–315.
10. Lunacharskaya-Rozenel N.A. *Pamyat' serdtsa. Vospominaniya* [Memory of the heart. Memories]. Moscow: Iskustvo, 1965. 479 p.
11. Markov P.A. *V teatrah raznykh stran* [In theaters of different countries]. Moscow: VTO, 1967. 395 p.
12. Sboyeva S.G. *Tairov. Yevropa i Amerika. 1923–1930. Zarubezhnyye gastrol'i Moskovskogo Kamernogo teatra* [Tairov: Europe and America. 1923–1930 Foreign tours of the Moscow Chamber Theatre]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. 2010. 683 p.
13. *Zarubezhnaya pressa o Kamernom teatre* [Foreign press about the Chamber Theatre]. In: *Kamernyy teatr. Stat'i. Zametki. Vospominaniya* [Chamber Theatre. Articles. Notes. Memories]. Moscow: GIKHL, 1934, pp. 85–93.
14. Clurman H. *On Directing*. New York: Simon and Schuster, 1997. 336 p.
15. Garrett B. *Betty Garrett and other Songs: A Life on Stage and Screen*. New York: Madison Books, 1999. 360 p.
16. *Vozrozhdeniye* [Revival]. Paris, 1932. 15 July.
17. *Theatre Arts Monthly*. New York, 1928. Vol. XII. no. 4, pp. 256–262.
18. Cry “Havoc!” and Let Slip the Dogs of War. Speech analysis. Available from: <http://nosweatshakespeare.com/cry-havoc/>.
19. Cry Havoc!: Little Theater's Big Hit. *Time*. New York, 1942. 11 February.
20. Robinson H. *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians. Biography of an Image*. Boston: Northeastern Publishers, 2007. 304 p.
21. Morley Sh. *John Gielgud. The Authorized Biography*. London: Hodder & Stoughton, 2001. 510 p.
22. Nathan G.J. *Crime and Punishment*. In: *The Theatre Book of the Year: 1947/48. A Record and Interpretation*, p. 194.
23. Lindsey-Hogg M. *Luck and Circumstances. A Coming Age in Hollywood, New York, and Points Beyond*. New York: Alfred A. Knopf Publ., 2011. 290 p.
24. Jan Murrey to debut in off-Broadway role. *The Milwaukee Sentinel*, 1959, 25 September, part 2.
25. <N.a.> Vladimir Sokolov [Obituary]. In: *Novoye russkoye slovo. N'yu-York, 1962. 17 fevralya. Gazetnaya vyrezka: Arkhiv-Muzey Doma russkoye zarubezh'ye imeni A. I. Solzhenitsyna (Moskva)* [New Russian word. New York, 1962. February 17. Newspaper clipping: Archive-Museum of the House of Russian Abroad named after AI Solzhenitsyn (Moscow)]. Fond 17. Albomy A. Kalugina: Nekrologi. L. 60.
26. Vladimir Sokoloff, Character Actor, Dies. Obituary. *The Modesto Bee Page. Associated Press*, 1962. February, 16.
27. Lewis R. *Method or Madness? The highly acclaimed lectures on the Method School of Acting*. New York; Toronto; Hollywood Samuel French Inc., 1958. 165 p.
28. Vladimir Sokoloff. *The Hell with all the Acting Theories*. Available from: <http://MovieMorlocks.com/2010/01/06/vladimir-sokoloff-the-hell-with-acting-theories/>.
29. Stasio M. Legit Review: 'Nikolai and the Others'. Available from: <http://variety.com/2013/legit/reviews/legit-nikolai-and-the-others-1200465975/>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Литаврина Марина Геннадиевна – доктор искусствоведения,
 профессор исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
 и Российского института театрального искусства – ГИТИС (кафедра истории театра России).
 E-mail: litavrina55@gmail.com
 ORCID: 0000-0002-6365-3813

ABOUT THE AUTHOR

Marina Litavrina – D. Sc. in Art Studies, professor at Lomonosov Moscow State University, professor of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: litavrina55@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6365-3813

Статья поступила в редакцию: 12.01.2022

Отредактирована: 02.02.2022

Принята к публикации: 11.02.2022

Received: 12.01.2022

Revised: 02.02.2022

Accepted: 11.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Литаврина М. Г. Владимир Соколов: американские годы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 62–78.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-62-78

FOR CITATION

Litavrina M. G. Vladimir Sokolov: the American years. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 1, pp. 62–78.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-62-78

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-79-90
УДК 792.075

А. А. Степанова
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-3043-6967

Семья, детство, ранняя юность. Материалы к биографии А. В. Эфроса

АННОТАЦИЯ

В статье проанализирован начальный 16-летний период жизни великого русского режиссера Анатолия Эфроса (1925–1987) – с 1925 по 1941 г., во многом определивший становление его творческой личности. А между тем годы детства и ранней юности Эфроса практически не изучены, поскольку информация о них весьма скудна: нет свидетельств очевидцев, а сам режиссер оставил в книгах буквально три кратких фрагмента воспоминаний о собственном детстве и еще меньше – о школьной жизни. Наряду с этими материалами в статье использованы и впервые введены в научный оборот два документа из архива ГИТИСа – автобиография Эфроса, написанная им при поступлении в театральный институт, и так называемый личный листок по учету – краткое информационное досье, которое заводили в советское время на каждого студента или служащего. Кроме того, в статью вошли фрагменты семейных историй, рассказанных сыном режиссера Д. А. Крымовым, со слов родных, в интервью автору, что также несколько расширяет представления о раннем периоде жизни Эфроса. Все эти многочисленные факты и свидетельства рассматриваются в широком общественно-политическом и театральном контексте. Эфрос родился и первые восемь лет прожил в Харькове, который был тогда административной столицей Украинской ССР, а потому в статье дана подробная панорама театральной жизни города и описывается политическая подоплека событий, обусловивших отъезд семьи Эфросов в Москву. Затем в статье рассматривается московский период жизни семьи, связанный с заводом «Авиаприбор», на котором работал отец Эфроса, а в годы войны и эвакуации и сам будущий режиссер. Здесь же дана картина динамично меняющейся в начале 1930-х гг. сталинской Москвы с особенностями ее городской и театральной жизни, и также представлены первые эстетические пристрастия юного Эфроса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Анатолий Эфрос, советский театр, режиссура, русская театральная школа, национальный вопрос в СССР.

Anna A. Stepanova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-3043-6967

Family, childhood, early youth. Materials for the biography of A. V. Efros

ABSTRACT

The article tells about the first sixteen years – from 1925 to 1941 – in the life of the great Russian director Anatoly Efros (1925–1987), which largely determined the formation of his creative personality. Meanwhile, the years of Efros' childhood and early youth are practically not studied, since information about them is very scarce – there are no eyewitness accounts, and the director himself left in his books literally three brief fragments of memories of his own childhood and even less about his school life. Along with these materials, the article uses and for the first time introduces into scientific circulation two documents from the GITIS archive – the autobiography of Efros, written when he entered the theatre Institute, and the so – called Personal Accounting Sheet – a brief information dossier that was given in Soviet times for each student or employee. In addition, the article includes fragments of family stories told by the director's son D. A. Krymov from the words of relatives in an interview with the author, which also somewhat expands ideas about the early period of Efros's life. All these few facts and evidence are considered in a broad socio-political and theatre context. Efros was born in Kharkiv and spent there eight years. It was the administrative capital of the Ukrainian SSR then, and therefore the article gives a detailed panorama of the theatre life of the city and tells about the political background of the events that caused the departure of the Efros family to Moscow. The article also examines the Moscow period of the family's life associated with the Aviapribor factory, where Efros' father worked, and during the war and evacuation, the future director himself. It also gives a picture of the dynamically changing Stalinist Moscow of those years in the early 1930s with the peculiarities of its urban and theatre life. It also deals with the first aesthetic preferences of young Efros.

KEYWORDS

Anatoly Efros, Soviet theatre, directing, Russian theatre school, national question in the USSR.

«Я родился 3 июля 1925 года в г. Харькове» [1, с. 1], – так начал, вероятно, первую в своей жизни автобиографию 20-летний Анатолий Эфрос, только что принятый в ГИТИС. Заполняя стандартный личный листок для отдела кадров, в графе № 4, где требовалось объявить национальность, написал: «еврей». В следующей, пятой, выясняющей «соц. происхождение», в пункте «а) бывш. сословие (звание) родителей» написал: «мещане», в пункте «б) основное занятие родителей до Октябрьской революции» написал: «учились», а на следующий, второй в этом же пункте вопрос о деятельности родителей «после Октябрьской революции» ответил: «учились и работали» [2, с. 1]. Первые восемь лет жизни Эфроса прошли в доме 12/14 по улице, за три года до его рождения переименованной из Подгорной в честь харьковского ученого, филолога и слависта А. А. Потемни. Собственно, строго документированных свидетельств, касающихся харьковского, детского периода жизни Эфроса, практически не сохранилось.

Эфрос был единственным ребенком в семье. Его родители Лидия Соломоновна и Исая Васильевич – представители технической интеллигенции. Они познакомились и поженились в Харькове, где оба получали высшее образование. Харьков был город студенческий, университетский. Неизвестно, где изучала английский язык и инженерное дело Лидия Соломоновна, впоследствии работавшая инженером-переводчиком с английского. Воспоминаний о карьере Исая Васильевича сохранилось чуть больше. Сын Эфроса Д. А. Крымов в рассказе о харьковском периоде истории своей семьи, со слов матери Н. А. Крымовой, отмечал, что Исая Васильевич работал инженером в конструкторском бюро за одним кульманом с И. Э. Якиром.

По всей вероятности, И. В. Эфрос служил в КБ Харьковского приборостроительного, одного из старейших заводов города, в 1920 г. получившего имя Т. Г. Шевченко. Но будущий профессиональный революционер и красный командир Иона Якир к этому, да и любому другому КБ никакого отношения не имел, его промышленная деятельность ограничивалась двухлетней слесарной практикой на военном заводе в Одессе. Единственное место, где кульманы Эфроса-старшего и Якира могли стоять рядом, – это Харьковский практический технологический институт: там будущий командарм учился в 1915 г., оттуда и был в качестве военнообязанного рекрутирован к станку в Одессу. И вероятность того, что Исая Васильевич мог оказаться одновременно с Якиром на студенческой скамье технологического института, вполне согласуется со сведениями, сообщенными Анатолием Эфросом в его гитисовском личном листке: до революции Исая Васильевич только «учился», а после – «учился и работал».

Нетрудно представить, с какими надеждами на хорошее будущее поженились в Харькове молодые советские специалисты, жители тогда административной и промышленной столицы советской Украины. Отступили в прошлые годы братоубийственной гражданской войны, с НЭПом жизнь вроде бы возвращалась в нормальное человеческое русло. «Восстановление экономики сопровождалось возрождением того социального законодательства, которое

в годы военного коммунизма оставляло желать лучшего. Именно теперь закладывалась советская система социального обеспечения, которая, несмотря на всю свою скромность, включала выплату пособий по временной нетрудоспособности, пенсий по инвалидности, а потом и по старости, пособий по безработице, помощь при родах, бесплатное медицинское обслуживание, оплаченный отпуск, устройство домов отдыха. В сущности, это был еще только зародыш такой системы. Однако сам факт создания такой системы в стране, едва поднявшейся из руин и еще живущей под гнетом собственной бедности, свидетельствовал о верности нового строя собственным программным обещаниям, значение чего нельзя преуменьшать» [3, с. 255]. Уже не страшно было рожать детей.

Покой пришел и в еврейские семьи. В стране тогда ненадолго действительно восторжествовал интернационализм, декларированный как неотъемлемая часть большевистской идеологии. «Еврейское культурное возрождение первой трети XX века явилось как вызов прошлому и будущему». Миновали «века скитаний, погромов, бесправного прозябания в гетто», и еще трудно было предугадать «двойной удар при сталинском режиме: первый в виде борьбы с национализмом, второй – борьбы с космополитизмом» [4, с. 9]. В начале 1920-х годов на Украине «по местам традиционного еврейского обитания» – в «Гомеле, Одессе, Киеве, Харькове» [4, с. 205] возникло множество еврейских общественных, образовательных и культурных организаций, правда, их бурную деятельность вскоре постепенно свернули. А в 1926 году был зафиксирован резкий всплеск бытового антисемитизма, который немедленно погасили, задействовав государственные ресурсы. Но Анатолий Эфрос родился годом раньше, когда казалось, что еврейский вопрос в молодой стране СССР навсегда утратил болезненную актуальность.

«В воспоминаниях детства, – писал уже очень взрослым Анатолий Эфрос, – есть всегда легкая загадочность или просто задумчивость. К этой легкой задумчивости многие стремятся, когда ставят подобные вещи, но не многим это удается, потому что не так просто создать некую дымку воспоминаний. Тут нужны удивительная мера и нежность всех приспособлений. И тогда вам действительно передастся чувство детства и семьи. А ведь это, как говорится, не так уж мало. Мне почему-то вспомнилось при этом, как Достоевский в «Братьях Карамазовых» говорил, что человек обязательно должен в себе сохранять свое детство и чем больше в нем этих воспоминаний остается – тем лучше» [5, с. 229].

Эфрос ссылался на этот, важный для него фрагмент романа: «Знайте же, что ничего нет выше и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем

сердце, то и оно может послужить когда-нибудь нам во спасение» [6, с. 294]. А между тем эфросовских воспоминаний о собственном детстве почти не осталось на страницах его книг.

Вот три фразы о еде: «С детства мы знаем, как приятно съесть хлеб с маслом. Особенно черный хлеб с маслом. Сколько раз в жизни я отрезал себе горбушку черного хлеба, намазывал маслом и ел» [7, с. 130]. А вот единственный рассказ о себе и отце: «Однажды, когда мне было всего семь лет, мой папа тянул меня за руку со двора, потому что ему сказали, что я грубо выругался. Я шел и очень боялся предстоящего отцовского гнева. За эту дворовую ругань он должен был высечь меня – так полагалось, наверное, – и вот он спросил меня, что я сказал, и я повторил это слово. Тогда он вдруг засмеялся. И попросил меня не быть таким дураком. До сих пор я помню это. Тогда я с особой силой влюбился в папу, просто влюбился» [5, с. 312–313].

Понятно, что мальчика не секли, но в его окружении это было распространенным наказанием, им осознаваемым как возможная – и очень страшная – опасность для него самого. Понятно, каким умным был папа. Понятно даже из этой малости, что Анатолий Эфрос «набрал таких воспоминаний с собою в жизнь» и потом наверняка спасался ими в сложных ситуациях. Может быть, потому именно почти ничего о детстве и не рассказывал.

Совершенно неизвестно, на какой спектакль и в каком возрасте впервые повели Эфроса родители, что сами смотрели на харьковской сцене. Совсем обойтись без театра они никак не могли, потому что на просторах СССР продолжалось бурное развитие театрального искусства, как профессионального, так и самодеятельного, а молодой кинематограф еще не оттеснил театр для широкой публики на вторые роли. Кроме того, в интеллигентных, пусть и далеких от искусства семьях было принято и считалось хорошим тоном непрерывное посещение спектаклей.

«Подобно Одессе, за Харьковом еще с дореволюционных времен прочно укрепилась репутация одного из театральных городов России» [8, с. 230]. Недаром в четвертом действии чеховской «Чайки» Аркадина с восторгом предалась воспоминаниям: «Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится! <...> Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот... (Снимает с груди брошь и бросает на стол.)». У Чехова Харьков, откуда только что победно вернулась Аркадина, явно упомянут как блистательная оппозиция безнадежному Ельцу, куда обреченно собралась несчастная Нина.

Харьковский зритель 1920-х гг., как утверждал историк, был воспитан «в реалистических традициях украинского и русского театра» [8, с. 174]. «Разумеется, театральный Харьков был неоднороден, в нем была сильна как прослойка, небезразличная к проблемам общегосударственного культурного строительства, так и прослойка мелкобуржуазная, мещанская, которая в свою очередь делилась на два непримиримых лагеря. В одном лагере находились зрители, требующие под видом «интернационализации» театра ликвидации украинских театров Харькова и открытия на их месте русских

драматических и музыкальных сцен. В противоположном лагере находились зрители, выходцы из околыхарьковских украинских деревень; их привлекала в украинском театре романтизация украинской старины, традиционность репертуара «гопака и чарки», что «усложняло театральную жизнь, и без того часто зависящую от вкусовщины, групповщины и др.» [9, с. 217–218]. А между тем количество разноязыких и разножанровых театров с середины 20-х годов в городе росло, власти стремились максимально удовлетворить разнообразные зрительские потребности пестрой харьковской публики.

В 1925 году в Харькове был основан театр оперы и балета. В 1926-м туда из ставшего де-юре провинциальным Киева перевели лучший украинский театр «Березиль», возглавляемый великим режиссером Лесем Курбасом. Одновременно с «Березилем» «начал творческую деятельность в тогдашней столице Украинской ССР» Украинский государственный еврейский театр [10, с. 564], который вырос из московской еврейской студии; а Московский ГОСЕТ согласно «сложившейся практике» бывал на «ежегодных многомесячных гастрольях» [4, с. 353] по Украине и, разумеется, заезжал в Харьков. В 1929 году ученики Курбаса встали во главе нового театра музыкальной комедии, а в промышленном районе города открылся Краснозаводской украинский театр, в отличие от курбасовского вполне традиционный и рассчитанный на непритязательные зрительские вкусы.

Наверняка Лидия Соломоновна и Исая Васильевич, выполняя собственную культурную программу или вместе со своим заводским предприятием (что тогда было весьма распространено и называлось коллективным культурным ходом), видели хоть какие-то постановки харьковских театров или многочисленных – и русских, и украинских, и еврейских – гастролеров, появившихся в республиканской столице. Но присутствие ребенка на этих взрослых и нередко откровенно политизированных спектаклях вызывает сомнение. Зато еще в 1920 г. уроженец Харькова, знаменитый Н. Н. Синельников, долго державший, кроме прочих, русскую антрепризу в родном городе, основал там детский «Театр сказки», позже переименованный в Первый государственный театр для детей – и маленький Эфрос вполне мог ходить туда на детские спектакли с родителями или классом.

В Харькове Анатолий Эфрос пошел в школу: «Учился там в первых трех классах школы, а в четвертом классе учился уже в Москве, куда переехали мои родители» [1, с. 1]. Позже он говорил, что уехал из Харькова в возрасте восьми лет, следовательно, произошло это в 1933 г. Однако в то время принимали в первый класс именно восьмилетних детей. Вряд ли мальчика отдали в школу в возрасте пяти лет, скорее всего, он начал учиться уже шестилетним, что вполне согласуется с указанной там же, в автобиографии, датой окончания 8-го класса – 1941 г. А потому представляется более вероятным, что переезд семьи случился еще до июльского дня рождения А. В. Эфроса.

Переезд Эфросов из украинской в столицу всего СССР, как следует из воспоминаний близких, вовсе не был добровольным и радостным. В семье рассказывали, что Исая Васильевича срочно отправил из Харькова начальник

его КБ, и через неделю после отъезда семьи Эфросов бюро было разгромлено, а все остальные сотрудники арестованы [11, с. 3]. В те годы еще можно было спастись переездом в другой большой город.

Исай Васильевич внезапно оказался весьма уязвимым, но не только «по еврейской линии», хотя именно в это время «борьба государства с антисемитизмом постепенно оборачивалась репрессиями против самих же евреев» [12, с. 218]. В стране начались судебные процессы сначала против «буржуазных спецов», затем они распространились на «сравнительно далекую от политической ангажированности, впрямую не включенную в противостояние идеологий, российскую техническую интеллигенцию» [13, с. 116]. «Уже к началу первой пятилетки повсеместный поиск «вредителей» не мог не сказаться на судьбах множества занятых в производстве людей. Вскоре инженеры начинают изображаться в пьесах как недоброжелатели, скрытые враги, а то и затаившиеся диверсанты, препятствующие техническому развитию страны. <...> Их отстраняют от производства, заменяя новыми, проверенными рабоче-крестьянскими кадрами» [13, с. 118]. Вот почему, уворачиваясь от такой двойной карательной волны, семейство Эфросов, согласно домашнему преданию, и бежало в Москву.

В фонограмме, использованной в документальном фильме «Острова», выпущенном ГТРК «Культура» к 85-летию Эфроса, он говорит про Харьков: «Я там прожил восемь лет, плохо его знаю, родным городом считаю Москву». А между тем в его последней книге, подготовленной к печати Н. А. Крымовой уже после смерти Эфроса, есть один весьма драматичный эпизод: «Однажды я приехал в Харьков, где родился. Приехал после сорока лет жизни в Москве. У меня были постоянные воспоминания об улице, где я когда-то жил, и о дворе, и о крутой горке, с которой я съезжал вниз на санках. Мне даже все это во сне часто снилось – двор, сад, крутая горка, окно. Но теперь я шел по этой улице и ничего не узнавал. И ничего не чувствовал. Было даже досадно. И вдруг как будто что-то ударило меня в грудь. И я неожиданно для самого себя громко зарыдал. Это я вдруг узнал и двор, и горку, и свое окно. Я так трясся, что подошла чужая женщина и стала меня успокаивать. Я еле справился с собой» [7, с. 345 – 346]. Вероятно, этот момент и стал окончательным прощанием с далеким харьковским детством.

Следующие восемь лет, прожитые Эфросами в Москве с момента переезда из Харькова и до эвакуации, были для пятимиллионного города временем стремительных трансформаций. Перестраивался центр, являя москвичам колоссальные, помпезно декорированные архитектурные образцы зарождавшегося сталинского ампира, в соотношении с которыми человеческие фигуры казались микроскопическими. Сооружалась громадная пятиконечная звезда здания Театра Красной Армии. Возводились дворцы – пионеров, культуры, бракосочетаний, а с 1931 г. на месте взорванного храма Христа Спасителя сначала вырыли огромный котлован, а потом монтировали стальной каркас для главного, так и не достроенного Дворца Советов.

В 1935 году открылась первая очередь Московского метрополитена, а в 1937-м – станция «Киевская», ей наверняка пользовались Эфросы, выбираясь

из своего района по делам или в гости. Идти до нее было далеко, удобнее доехать на троллейбусе, который пустили по Арбату до Дорогомиловской заставы в самом начале 1934 г., и Эфросу-школьнику, вполне возможно, нравилось смотреть, как на каждой остановке двери вручную распахивали для пассажиров: водитель – переднюю, кондуктор – заднюю.

Город менялся на глазах, откликаясь «на требования действительности победившего социализма, действительности, которая идет к “зажиточной жизни”. На площади Свердлова, где пятнадцать лет назад висели суровые плакаты, предостерегающие от тифозной вши, которая может “съесть социализм”, сейчас каждые пятнадцать минут зажигается огромная электрическая реклама “Уроки танцев”. В ЦО “Правда” появился большой подвал, требующий от швейной промышленности, чтобы она красиво одевала население. Не просто удобно, а именно *красиво*» [14, с. 35–36].

Постепенно сносили маленькие домики, а на их месте (особенно после 1935 г., когда был принят Генеральный план реконструкции Москвы), возникали широкие проспекты и новые кварталы. Уже переставали строить дешевые бараки, а в отдельных квартирах новых домов появились ванная комната, встроенные шкафы, антресоли. Скорее всего, именно такое служебное жилье и получила семья Эфросов по адресу: Кутузовская слобода, дом 23/25, квартира 127 [2, с. 1]. Позже они переехали в другую квартиру – возле Бородинской панорамы, тоже служебную, около завода, где работал Исай Васильевич, а возможно, и Лидия Соломоновна тоже. Затем семья переехала снова в Кутузовский проезд, где также был дом этого завода, образовавшего вокруг себя среду обитания своих сотрудников [11, с. 1].

Основанный в 1928 году «Авиаприбор» (существующий и по сей день под названием ОАО «Первый Московский приборостроительный завод имени Казакова») вскоре стал одним из ведущих предприятий страны в своей области, так что Исай Васильевич, оказавшись в Москве, поступил на бурно развивающееся молодое предприятие с большим будущим. А восьмилетним приехавший в Москву Анатолий Эфрос отправился на учебу в московскую школу № 75, стоявшую в глубине квартала недалеко от «Кутузовской избы» – на той же стороне, что и завод. Там перед самым началом войны, в 1941 г. он окончил 8-й класс.

Нет никаких свидетельств о театральном опыте и предпочтениях Эфроса-школьника в предвоенный московский период. Нашлась единственная фраза в одной из его книг, благодаря которой понятно, что театр занимал Эфроса не с детских пор: «Разумеется, я не был знаком со Станиславским лично, он умер, когда мне было тринадцать лет и я еще вовсе не интересовался театром» [7, с. 1]. Зато он с удовольствием вспоминал о своих тогдашних кинематографических кумирах. Вот мимолетный след первой умозрительной влюбленности: «Дело, вероятно, в том, что вначале мы часто влюбляемся отвлеченно в «мадонн». (Когда я был мальчиком, то был влюблен по фильму «Учитель» в Тамару Макарову и скупал во всех ларьках ее фотографии.) <...> Это все равно, что влюбиться в прекрасную картину. Или в статую» [5, с. 24].

Вот зафиксировалось в памяти Эфроса явно мальчишеское впечатление от образа начальника трудовой коммуны Сергеева, героя первой советской звуковой картины в исполнении Николая Баталова – «совсем доброго и открытого», который «снялся в фильме “Путевка в жизнь”, того Баталова, у которого была широченная улыбка до ушей и белые зубы» [5, с. 32]. Впрочем, Эфрос тут же напишет, что это тот самый Баталов, «который играл Ваську Огорока», одного из героев спектакля МХАТа «Бронепоезд 14–69», поставленного в 1927 г. по пьесе Вс. Иванова. И этого Ваську или блистательного Фигаро маленький Эфрос вполне мог еще застать на мхатовских подмостках, потому что последний раз Николай Баталов вышел на сцену Художественного театра в начале 1935 г., за два года до смерти и через два года после того, как семья Эфросов переехала в Москву.

Одна из семейных историй, относящаяся примерно к тому времени и касающаяся эстетических разногласий Лидии Соломоновны с малолетним сыном, тоже связана с Художественным театром. Домашние вспоминали, что мальчику Эфросу совсем не нравились и казались старомодными выступления В. И. Качалова по радио, которые так любила его мать, и они бурно спорили по этому поводу [11, с. 4]. Возможно, в то предвоенное московское восьмилетие мальчику Эфросу красота качаловских интонаций уже казалось нарочитой, хотя, вероятнее всего, он просто поддразнивал маму.

Ни Качалов, один из лучших мхатовских артистов, ни сам Художественный театр старомодными тогда вовсе не были. Наоборот, «к концу двадцатых годов новый театр, МХАТ Первый, только-только собрал себя по закону “идеи МХТ”, только-только восстанавливал принцип театра-произведения, театра-целостности, театра со сквозной мыслью, со сквозным действием. Этот театр обладал великолепным подбором талантов и свежей, молодой жизнеспособностью, стойкостью же не обладал. <...> Этот театр к началу тридцатых годов хотел жить» [15, с. 552].

Он и начал жить по-новому в художественном соперничестве с ГОСТИМом, Камерным или Малым, своими спектаклями образуя вместе с другими советскими театрами единый сценический процесс. Но оказалось, что перемены, начатые в октябре 1917-го, и правила, тогда установленные, еще не были окончательными. И следующий «великий перелом» снова изменил законы, по которым существовала страна и ее театры.

В августе 1934 г. на Первом Всесоюзном съезде советских писателей было узаконено уже пару лет витавшее в воздухе понятие «социалистический реализм», и в СССР именно с подведением этой идеолого-эстетической базы началась прямая тирания государства в сфере любой творческой деятельности.

В 1936 году ушел в прошлое осененный тенью Луначарского Наркомпрос, и во главе заместившего его Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР встал Платон Керженцев, одна из черных знаковых фигур в истории нашего театра XX в. Его подпись стоит под приказом 1936 г. о закрытии МХАТа Второго, что произошло почти одновременно с травлей Таирова и снятием его спектакля «Богатыри». В том же году во МХАТе

сняли и булгаковского «Мольера». При Керженцеве «в 1936–1938 годах было закрыто или искусственно слито девять театров в Москве, несколько театров в Ленинграде. Деятельность студий и театров студийного типа прекратилась» [16, с. 73]. Тот же Керженцев, реализуя новую государственную политику, закрыл ГОСТИМ и был причастен к репрессированию Мейерхольда.

Блистательное многообразие раннего советского театра последовательно искоренялось, и поворотным моментом этого процесса стала канонизация поставленного Вл. И. Немировичем-Данченко в 1937 г. спектакля «Анна Каренина». «Были изданы шесть постановлений ЦИК СССР: о награждении театра орденом Ленина, о присвоении артистам почетных званий, награждении их орденами, почетными грамотами и т. д. <...> Но с этого момента объективная критика его спектаклей стала почти невозможной. <...> Руководство Комитета по делам искусств стало проводить в театральном искусстве политику «равнения на МХАТ», игнорируя противоречия и сложности в жизни самого МХАТа, тревогу Станиславского и Немировича-Данченко о дальнейших путях своего театра» [16, с. 72–73]. Теперь «МХАТ определялся как театр *этого* государства, СССР», «в параметрах театра государственного, театра задач неличных, предлагаемых императивом» [15, с. 552]. В 1938 году умер К. С. Станиславский, и в новую эпоху собственной, да и всей нашей сценической истории театр вступал уже без него.

Артисты Художественного театра становились депутатами, они подписывали нужные государству обращения к народу, выступали с советских трибун, их портреты печатали в газетах, а их голоса и мхатовские спектакли постоянно звучали на радио. Даже если Эфрос-школьник ни разу не попал перед войной на спектакли МХАТа, что представляется маловероятным, то наверняка название самого театра и имена артистов были у него на слуху. Во всяком случае из рассказа Дмитрия Крымова понятно, что чтецкие программы, а может, и радиоварианты театральные спектаклей постоянно звучали в доме на Кутузовском, ведь телевидения еще не было, и радио слушали все.

О московской школьной учебе Эфроса сведений не сохранилось, только в анкете он указал, что для него она завершилась в 1941 г. с окончанием восьмого класса. Эфросы, судя по скудным сведениям гитисовской автобиографии, покинули Москву довольно быстро: «Завод, где работали мои родители, эвакуировали в г. Энгельс» [1, с. 2]. Этот город на левом берегу Волги напротив Саратова принял за все военные годы несколько оборонных заводов и 35 тысяч эвакуированных, сюда же осенью 1941-го был отправлен в эвакуацию и ГИТИС. До того Энгельс 19 лет был столицей Автономной Республики Немцев Поволжья, но 28 августа 1941 г. этот статус утратил. Неизвестно, видел ли Анатолий Эфрос, как выслали русских немцев из их собственного города, но скорее всего, нет: «В Энгельсе, пробыв месяц и получив там паспорт, т. к. мне исполнилось 16 лет (16-летие А. В. Эфроса пришлось на 3 июля 1941 г. – А. С.), я уехал с родителями в Молотов, куда послали работать моего отца. В г. Молотове я поступил на завод и работал до отъезда в Москву, одновременно кончая 9-ый и 10-ый класс в вечерней школе. В Москву я приехал в 1943 году» [1, с. 2].

1. Эфрос А. Автобиография // Личное дело А. И. Эфроса. Архив ГИТИСа. М., 1945–1950. – 2 с.
2. Эфрос А. Личный листок по учету кадров. Архив ГИТИСа. М., 1945. – 6 с.
3. Боффа Дж. История Советского Союза. Москва: Международные отношения. Т. 1. 1990. – 632 с.
4. Иванов В. В. ГОсет: политика и искусство: 1919–1928. М.: ГИТИС, 2007. – 461 с.
5. Эфрос А. Репетиция – любовь моя. М.: Панас, 1993. – 318 с.
6. Достоевский Ф. Братья Карамазовы. Эпилог / Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Л.: Наука. 1991. – 447 с.
7. Эфрос А. Продолжение театрального романа. М.: Панас, 1993. – 429 с.
8. Иосипенко М. Украинский театр / История советского драматического театра: В 6 т. М.: Наука, 1966. Т. 2: 1921–1925. – 474 с.
9. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). Киев: Гос. центр театр. искусства им. Леся Курбаса. 2005. – 406 с.
10. Шнеер А. Еврейский театр // История советского драматического театра: В 6 т. М.: Наука, 1967. Т. 3: 1926–1932.
11. Интервью автора с Д. А. Крымовым от 09.2009. Москва. Из личного архива А. Степановой.
12. Костырченко Г. Тайная политика Сталина: власть и антисемитизм. М.: Международные отношения. 2003. – 794 с.
13. Гудкова. В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2008. – 453 с.
14. Юзовский Ю. Спектакли и пьесы. М.: Гослитиздат, 1935. – 427 с.
15. Соловьева И. Жизнь и приключения идеи. М.: Московский Художественный театр, 2007. – 670 с.
16. Анастасьев А. и др. Русский театр // История советского драматического театра: В 6 т. М.: Наука, 1967. Т. 3: 1926–1932. – 613 с.

REFERENCES

1. Efros A. *Autobiographya. Lichnoe delo A. I. Efrosa* [Autobiography. Personal file of A. I. Efros]. Moscow: Archive GITISa. 1945. – 2 p.
2. Efros A. V. *Lichny listok po uchetu kadrov* [Efros A. V. Personal personnel record sheet]. Moscow: Archiv GITISa. 1945. – 6 p.
3. Boffa J. *Historia Sovetskogo Souza* [History of the Soviet Union]. Moscow: Mejdunarodnie otnoshenia, 1990. Vol. 1. – 632 p.
4. Ivanov V. *GOSET: politika i iskusstvo: 1919–1928* [GOSET: politics and art: 1919–1928]. Moscow: GITIS, 2007. – 461 p.
5. Efros A. *Repetitsia – ljubov moya* [Rehearsal – my love]. Moscow: Panas. Vol. 1. 1993. – 318 p.
6. Dostoevsky F. *Bratya Karamazovy. Epilog / Dostoevsky F. M. Sobraniye sochineniy v 15 tomah* [The Brothers Karamazov. Epilogue / Dostoevsky F. M. Collected works in 15 volumes]. Leningrad: Nauka. 1991. – 447 p.
7. Efros A. *Prodoljenie teatralnogo romana* [Continuation of the theatrical novel]. Moscow: Panas. Vol. 4. – 429 p.
8. Iosipenko M. *Ukrainsky teatr / Historya Sovetskogo dramaticheskogo teatra v 6 tomah. T. 2: 1921–1925* [Ukrainian theatre / The History of the Soviet Drama Theatre in 6 vols. Vol. 2: 1921–1925]. Moscow: Nauka, 1966. – 474 p.
9. Kornienko N. *Rejisserskoye iskusstvo Lesya Kurbasa. Reconstructsiya (1887–1937)* [The directorial art of Les Kurbas. Reconstruction (1887–1937)]. Kiev: Gosudarstvenny tsentr teatralnogo iskusstva im. Lesya Kurbasa. 2005. – 406 p.
10. Schneer A. *Evreysky teatr* [Jewish Theatre]. In: *Historya Sovetskogo dramaticheskogo teatra v 6 tomah. T.3* [The History of the Soviet Drama Theatre in 6 vols. Vol. 3]. Moscow: Nauka. Vol. 3. 1967.
11. *Interview avtora s D. A. Krymovim. Iz personalnogo archiva A. Stepanovoy* [The author's interview with D. A. Krymov. From the personal archive of A. Stepanova]. Moscow, 09.2009.

12. Kostyrchenko G. *Taynaya politika Stalina: vlast i anti-Semitism* [Stalin's Secret Policy: Power and anti-Semitism]. Moscow: Mejdunarodniye otnosheniya. 2003. – 794 p.
13. Gudkova V. *Rojdeniye sovetskikh sujetov: typologiya otechestvennoy dramy 1920h – nachala 1930h godov* [The Birth of Soviet Plots: the Typology of the Domestic Drama of the 1920th – early 1930th]. Moscow: Novoe lit.obozreniye. 2008. – 453 p.
14. Yuzovsky Yu. *Spektakly i godi* [Performances and plays]. Moscow: Goslitizdat, 1935. – 427 p.
15. Solovyova I. *Jizn i prikiuchenie idey* [Life and Adventures of an idea]. Moscow: Moscovsky Hudojestvenny teatr. 2007. – 670 p.
16. Anastasiev A., Gozenpud A., Zingerman B., Peregudova E., Polyakova E., Rudnitsky K. *Russkiy teatr* [Russian Theatre]. In: *Istoriya sovetskogo dramaticheskogo teatra: V 6 t. T. 3: 1926–1932* [The history of the Soviet Drama Theatre: In 6 volumes. Vol. 3: 1926–1932]. Moscow: Nauka, 1968. – 613 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Степанова Анна Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: stepanova2a@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3043-6967

ABOUT THE AUTHOR

Anna A. Stepanova – Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department of History of the Russian Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: stepanova2a@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3043-6967

Статья поступила в редакцию: 15.01.2022

Отредактирована: 12.02.2022

Принята к публикации: 14.02.2022

Received: 15.01.2022

Revised: 12.02.2022

Accepted: 14.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Степанова А. А. Семья, детство, ранняя юность. Материалы к биографии А. В. Эфроса // Театр.

Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 79–90.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-79-90

FOR CITATION

Stepanova A. A. Family, childhood, early youth. Materials for the biography of A. V. Efros. *Theatre. Fine Arts.*

Cinema. Music. 2022, no. 1, pp. 79–90.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-79-90

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-91-108
УДК 78.071.1+787+781.22

Ю. Б. Абдоков
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-0414-5106

«Музыка для струнных» Револя Бунина: стиль, тембровая поэтика, интерпретация

АННОТАЦИЯ

В статье впервые рассматривается тембровая поэтика «Музыки для струнных» Револя Самуиловича Бунина (1924–1976) – партитуры, в которой запечатлены наиболее важные свойства инструментального стиля композитора. Отсутствие сколько-нибудь серьезных исследований, посвященных судьбе и творчеству Р. С. Бунина, потребовало координации сведений историко-биографического характера. Впервые в научный оборот вводятся воспоминания и аналитические суждения известных современников композитора, что во многом проясняет его портретный образ в жизни и музыке. В подробном анализе текстурной пластики, тембровой драматургии, «тонально-световых», колористических, артикуляционно-агогических, пространственно-перспективных свойств «Музыки для струнных» отражается не только опыт первого морфологического исследования партитуры, но – и это имеет определяющее значение – практические (творческие) результаты подготовки ее концертного «возрождения» и премьерной цифровой записи. В качестве определяющего феноменологического аспекта, отличающего оркестровый стиль композитора, рассматривается неординарный тип центробежного тембрового дления, воплощающий в «Музыке для струнных» образ «сжатого», конденсированного хроноса композиции. Детальное рассмотрение важнейших элементов тембровой поэтики и стилеобразующих средств выразительности позволило выявить основные принципы изучения и дирижерской интерпретации «Музыки для струнных» и других произведений художника.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Р. Бунин, Р. Баршай, тембровая поэтика, музыка для струнных, Международная творческая мастерская "Terra Musica", «Академия Русской Музыки», И. Никифорчин.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-91-108
УДК 78.071.1+787+781.22

Yuri B. Abdokov
Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9033-3279

“Music for Strings” by Revol Bunin: Style, Timbral Poetics and Interpretation

ABSTRACT

The article examines the timbral poetics of “Music for Strings” by Revol Samuilovich Bunin (1924–1976). This score captures the most important features of the composer’s instrumental style. There feels a lack in serious systematic research of Bunin’s life and legacy. Thus it is required the coordination of historical and biographical information. For the first time, the memoirs and analytical opinions of famous contemporaries who closely communicated with the composer are introduced into scientific circulation. This largely clarifies his personality in life and music. The detailed analysis of textural plasticity, timbral dramaturgy, “tonal-light”, coloristic, articulatory-agogic, spatial-perspective properties of “Music for Strings” reflects an attempt of the first morphological study of the score. But which is more important – the practical results of its concert “revival” and premiere digital recording. An extraordinary type of timbral continuation is considered as a defining phenomenological aspect distinguishing Bunin’s orchestral style. In “Music for Strings” this orchestral feature is embodying the image of a peculiarly condensed chronos of the composition. A detailed examination of the most important elements of timbral poetics and stylistic means of expression allowed us to determine the basic principles of studying and conducting interpretation of “Music for Strings” and other works of the artist.

KEYWORDS

R. Bunin, R. Barshai, timbral poetics, Music for Strings, International Creative Workshop “Terra Musica”, “Academy of Russian Music”, I. Nikiforchin.

Все мы держим путь в страну, куда попадем в назначенный срок. Нам нет нужды торопиться, в пути мы вверяем себя случайностям. Это лишь глупцы ропщут на небеса и подбирают для этих случайностей высокопарные фразы, а те куда устойчивее, чем мы, и избежать их невозможно. Бог мой, до чего же они устойчивы и неизбежны...

Кнут Гамсун¹

25 сентября 2021 г. в Рахманиновском зале Московской консерватории по инициативе Международной творческой мастерской “Terza Musica” в концерте «Из времени в вечность», приуроченном к 115-летию Д. Д. Шостаковича, впервые после многих лет забвения «Академия Русской Музыки»² под руководством Ивана Никифорчина исполнила «Музыку для струнных» Револя Бунина. Именно это событие стало точкой отсчета в целой череде новых открытий опусов этого замечательного художника современными слушателями³.

Творчество Р. С. Бунина – один из многих почти неразгаданных «иероглифов» отечественной музыки второй половины XX столетия. О композиторе и его сочинениях слышали почти все, но мало кто (даже среди тех, кто считает себя профессиональными исследователями музыки минувшего века) знает, чем его Третья симфония отличается, например, от Седьмой, а блистательный оркестрово-органнный концерт от фортепианного. Пожалуй, благодаря энтузиазму некоторых солистов, более-менее счастливая судьба у замечательного «альтового диптиха» – Концерта для альтя с оркестром и Сонаты для альтя и фортепиано. Только у нас, с нашим необъяснимым расточительством можно в два-три поколения превратить художника, наследие которого могло бы украсить культуру любой цивилизованной нации, в нечто «хрестоматийное», то есть в явление, присутствующее в справочно-энциклопедическом пространстве, но при этом словно вычеркнутое из реальной жизни. В подобном «зазеркалье» мы существуем уже не одно десятилетие.

В учебниках и периодике мелькают имена выдающихся авторов, которые причудливым образом исчезли из репертуарных списков современных филармоний, не говоря уже об академической педагогике и науке. Но то, что в искусстве изначально (по праву рождения) возвышается над временем, рано или поздно возвращается в эстетическое бытие, пределы которого не ограничиваются датами рождения и смерти художника.

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Судьба отмерила Р. С. Бунину 52 года жизни. Выходец из семьи профессиональных революционеров и при этом аристократ по духу, ученик Шостаковича⁴ и его ассистент в Ленинградской консерватории (до событий 1948 г.),

1 Из книги «На заросших тропинках» [1, с. 174].

2 Официальное название оркестра.

3 «Академия Русской Музыки» исполнила все камерно-оркестровые партитуры Р. С. Бунина.

4 До Шостаковича Р. С. Бунин занимался у Г. И. Лютинского и В. Я. Шебалина. Именно Шебалин, будучи директором Московской консерватории, пригласил на работу в качестве профессора Д. Д. Шостаковича и перевел в его класс лучших своих воспитанников.

один из наиболее авторитетных после П. А. Ламма музгизовцев, уникальный эрудит-энциклопедист, утонченный эстет и, наконец, человек с ранних лет страдавший тяжелой формой астмы, – в сжатом виде это и есть основные вехи «внешней» биографии Р. Бунина. Людей, близко знавших музыканта, осталось немного. Драгоценен каждый штрих его посмертного портрета⁵ (фото 1).

И все же для большого художника, каким бы коротким или продолжительным ни был его путь, все самое значительное сконцентрировано именно в творчестве. Настоящая биография Бунина – это его музыка. При этом вряд ли в случае с Р. Буниным можно согласиться с максимой Рильке о том, что «человек (в банальном смысле) и художник никогда не одно и то же» [3, с. 34]. Произведения Бунина, увы, не изучены, практически неизвестны российскому слушателю XXI в. Можно ли представить, что со-

временный британец лишен возможности слушать в записи или на концертах опусы Г. Холста и М. Типпета, Дж. Лейтона и Ч. Стэнфорда, Дж. Финци и У. Уолтона? Это почти невообразимо. Несмотря на то, что последняя и самая крупная работа композитора опера «Народовольцы» не была окончена⁶, наследие Бунина впечатляет: 9 симфоний (1943, 1945, 1957, 1959, 1961, 1966,

1969, 1970, 1975), Концертная симфония для скрипки и симфонического оркестра (1972), симфонические поэмы «Каменный гость» (1949), «Увертюра-фантазия» (1953), «1967» (1967), концерты для оркестра и органа (1952), для альта с оркестром (1953), для камерного оркестра (1961), для фортепиано и камерного оркестра (1963), фортепианный квинтет (1946), два струнных квартета (1943, 1956), «Музыка для струнных» ре-минор (1965), трио (1946), соната для альта и фортепиано (1955), соната для фортепиано (1971), две партиты (1947, 1951), Детский альбом (1961), опера «Маскарад» (по драме М. Лермонтова, 1944), кантата для солистов, хора и оркестра «Веди нас, дорога» (на стихи У. Шекспира, 1964), цикл поэм для хора «Несжатая полоса» (на стихи Н. Некрасова, 1958), романсы



Фото 1. Револь Самуилович Бунин. 1955 г.
Из архива Н. И. Пейко /
Revol Samuilovich Bunin. 1955
From N. I. Peiko archive.

5 Художник Леонид Рабичев, знавший Бунина с ранних лет, оставил интересные свидетельства о детстве и юности композитора [2].

6 Среди тех, кто завершил оркестровку партитуры, были друзья композитора, включая крупнейшего оркестрового художника XX в. Бориса Чайковского. В работе участвовали также М. С. Вайнберг, А. Я. Эштайн, Р. С. Леденёв, В. Е. Баснер и др.

для голоса и фортепиано на стихи А. Пушкина, А. Блока, С. Есенина, Ш. Петефи, английских поэтов и немногочисленные, но очень эффектные работы на радио, телевидении и в театре (достаточно вспомнить Сюиту из музыки к фильму «Десять дней, которые потрясли мир» – 1968 г.). Почти все названные сочинения, в особенности крупные, искусственно изъяты из музыкальной жизни. Этому, возможно, отчасти способствовал отъезд из страны Рудольфа Баршая и Кирилла Кондрашина – лучших, а иногда и единственных интерпретаторов многих опусов композитора⁷. Но главная причина иная: странный (не хочется думать – национальный) инфантилизм отечественных дирижеров, концертных организаций, вузов и издательств и, возможно, специальная работа «членов неких» (А. Твардовский) по направленной дистилляции того, что принято считать великим наследием русской музыки XX в. Исправить эту несправедливость можно лишь серьезным анализом и возрождением (концертными исполнениями, студийными записями) большинства сочинений Р. С. Бунина.

Уже упоминалось о недуге, которым композитор страдал с детства. По воспоминаниям Н. И. Пейко, которого Бунин высоко чтит как композитора и считал своим близким другом, «Волик⁸, несмотря на искрометное жизнелюбие, всегда трезво оценивал свои жизненные перспективы. Никогда он не изображал из себя человека достойного жалости. Но в его светлой душе работал словно взведенный провидением часовой механизм. Мне иногда казалось, что один день его жизни объемнее, глубже, шире того, что вмещает в себя реальное время. Всякий, кто общался с Буниным, словно расширял горизонты собственной жизни. У него был неординарный взгляд буквально на все. Особенно интересно было обсуждать с ним художественную словесность. Мало кто из музыкантов о ту пору столь вдумчиво изучал литературу в грандиозном стилевом срезе – от Чосера и Шекспира до Верлена и Тракля. Он и людей читал, как книги, – в строку и между строк. Его профессиональные суждения напоминали пули, попадающие точно в цель. Себя он оценивал со строгостью необыкновенной, по-пушкински. Не склонные к вдумчивому размышлению музыковеды пытались иногда представить его, как и М. С. Вайнберга⁹, «маленьким Шостаковичем». Нелепость. Дмитрия Дмитриевича Бунин любил всей душой и тот отвечал ему взаимностью, но типы вдохновенности там разительно несхожие. В Бунине удивительным образом сочетаются высокий интеллект и открытая, яркая чувственность. *Чистая душа* – и в жизни, и в музыке – это ведь всегда сопряжено...»¹⁰ (фото 2).

Бунин действительно был частью того эстетического пространства, которое по праву, но иногда без должной аргументации и с явными преувеличениями именуют «кругом Шостаковича». Речь идет не только

7 Творчеством композитора интересовались крупнейшие музыканты своего времени. Премьерой Первой симфонии Бунина дирижировал Е. А. Мравинский.

8 Так с детства называли Р. С. Бунина его близкие и друзья.

9 Бунин и Вайнберга связывали очень крепкие дружеские отношения. Данута Гвиздалянка в книге «Мечислав Вайнберг – композитор трех миров» приводит немало эпистолярных документов, подтверждающих это [4].

10 Из беседы автора с Н. И. Пейко в 1994 г. Публикуется впервые.



Фото 2. Р. С. Бунин. Фотография с дарственной надписью И. М. Пейко-Оболенской и Н. И. Пейко. Из архива Н. И. Пейко / R. S. Bunin. Photo with a dedication to I. M. Peiko-Obolenskaya and N. I. Peiko. From N. I. Peiko archive

о лучших учениках и сподвижниках Шостаковича и тем более – не о его бесчисленных эпигонах, но о самых значительных художниках второй половины XX столетия, воспитанных при непосредственном участии Д. Д. Шостаковича. При этом само это воздействие характеризуется не прямым влиянием учителя (сиречь – тиражированием его стиля), а напротив, достаточно быстрой выработкой собственной и зачастую уникальной интонации – и в музыке, и в жизни. Юными студентами, в самых ранних своих сочинениях Б. Чайковский, Г. Уствольская, Г. Свиридов, Г. Галынин, А. Чугаев, Р. Бунин явили беспрецедентную даже для зрелых авторов эстетическую самостоятельность, не говоря уже о фантастическом мастерстве. Было бы странным полагать, что значение здесь имеет только самодостаточность их выдающихся дарований. Шостакович – и это подтверждается многими, кто близко знал его, – был далек от желания сформировать вокруг себя некий

унифицированный направленческий континуум; напротив – он всячески пресекал попытки «идти по его следу». Сама идея лобового влияния, беззастенчиво эксплуатируемая в сравнительном музыкознании (как и в сравнительном литературоведении), бесплодна в оценке столь многогранного явления, как «выдающийся наставник – выдающийся ученик», да и в принципе в понимании феномена взаимодействия больших художников. Рассматривая одностороннее воздействие, критики, как правило, исключают естественную зеркальность, взаимообусловленность подобных «коммуникаций», а главное – забывают о том, что и учитель, и ученик – это (несмотря на различия возраста и профессионального статуса) прежде всего современники. Размышляя об этом, Э. Ионеско справедливо отмечает бессмысленность «аналитических» коннотаций по части прямых влияний одних художников на других и пишет: «Очень часто никакого влияния нет вовсе. Просто существует некая данность (курсив мой. – Ю. А.). И какие-то люди реагируют на нее более или менее одинаково. В этом смысле наш поиск свободен, но в то же время и предопределен...» [5, с. 403].

Из многочисленных наших бесед о Бунине с Н. И. Пейко и К. С. Хачатуряном можно сделать один чрезвычайно важный для понимания его этоса вывод: композитор почти тактильно ощущал быстротечность отпущенных ему дней. Хронос большинства сочинений Бунина воплощает идею преодоленной линейности, и это в полной мере отражает стремление к невероятной конденсации всего, что определяло жизненный уклад музыканта, характер его отношений с самыми разными людьми, не говоря уже о логике композиционного мышления. Огромная центробежная энергия, «стихотворный» аскетизм и свойственная лишь высокой поэзии своеобразная «недоговоренность» многих опусов Бунина – отражение его представлений о сжатом, как бы преодоленном времени. «Пока мы думаем о времени объективно, оно есть рок или случайность, фактор в нашей жизни, за который мы не отвечаем и с которым мы ничего не можем поделать; но стоит нам подумать о нем субъективно, как мы ощути́м ответственность за *наше* время, и возникает пунктуальность...» – писал один из крупнейших англо-американских поэтов XX столетия Уистен Хью Оден [6, с. 183]. Друзья Револя Бунина отмечали его феноменальную, обращенную только к себе, пунктуальность. Художник с необыкновенной точностью управлял временем собственной жизни и, как следствие, чуждался общеупотребимых принципов хронографического формирования в музыке. Без учета этого фактора почти невозможно стилистически адекватно интерпретировать лапидарные и при этом утонченно-изысканные камерно-оркестровые партитуры композитора, вмещающие в себя идеи и тембровые образы, значительно превосходящие весьма сдержанные инструментальные составы и как бы *усеченный* хронометрический континуум.

Тот же Н. И. Пейко, обладавший фантастической наблюдательностью и умением очень метко портретировать тех, кого любил, вспоминал: «Бунин во всем, что касается творчества, был *человеком в своем праве*. В жизни и общении с друзьями это был невероятно застенчивый человек, но в делах профессиональных и творческих проявлял твердость невероятную. Дилетантствующие культуртрегеры, которых было много в 40–50-х годах, пасовали перед его честностью и бескомпромиссностью. Помню, как на каком-то совещании он, молодой и незащищенный регалиями человек, в нескольких словах дал испепеляющую отповедь Чулаки и Фере, позволившим себе довольно пошлую двусмысленность по отношению к Шостаковичу. Его уверенность в себе, в истинности собственных эстетических принципов, не имеющая ничего общего с самомнением, проявлялась, как это ни парадоксально, в строгом самоконтроле и даже самоограничении...»¹¹. Едва ли не стихотворный аскетизм утонченных камерно-оркестровых партитур Бунина отражает это свойство. Как остроумно заметил Р. Музиль, художника именно «неуверенность делает многословным» [7, с. 305].

Очень жалею, что, имея такую возможность, не успел подробно поговорить о Бунине с Р. Б. Баршаем (фото 3). Пожалуй, именно он, помимо Н. И. Пейко

¹¹ Из беседы автора с Н. И. Пейко в 1994 г. Публикуется впервые. Более подробно об отношениях Р. С. Бунина и Н. И. Пейко см. в кн.: Абдоков Ю. Николай Пейко: Восполнивши тайну свою [9].



Фото Э. Р. Б. Баршай. Из архива
Б. А. Чайковского / R. B. Barshay.
From B. A. Tchaikovsky archive

и сыгнали концерт с листа. Восхищены были. С тех пор мы дружили до самой смерти Волика, я часто играл его музыку и очень его ценил» [8, с. 54].

В течение многих лет одним из самых близких и доверенных друзей Р. С. Бунина была Маргарита Ивановна Кусс (1921–2009), в доме которой часто собирались ведущие композиторы страны и показывали «из-под пера» свои новые сочинения. Бунин был душой этих собраний¹². Именно М. И. Кусс была автором

единственного некролога, опубликованного вскоре после смерти Бунина в журнале «Советская музыка» (фото 4).

Будучи весьма артистичным человеком, к тому же тесно связанным с театральной средой, автор «Музыки для струнных» был далек от богемности в любых ее проявлениях. В этой отчужденности от «салонного социума», как и в редком для искусства XX столетия духовном целомудрии, в непрекращающемся ни на мгновение поиске света – в людях, жизни и искусстве – он очень походил на своего друга и современника Бориса Чайковского. Борис Александрович на закате своей жизни иногда говорил ученикам, что «беспросветность – это ад. Свет – не данность, его надо добывать. В нашем деле это главное...»¹³. Вряд ли Б. Чайковский и Р. Бунин имели возможность читать раннюю философскую прозу С. Кьеркегора,

и Б. А. Чайковского, мог бы поведать много интересного о музыканте, с которым дружил с детских лет. Вот лишь маленький фрагмент воспоминаний о Буinine, который приводит О. Дорман в книге, основанной на его же телевизионном фильме-интервью, посвященном Баршаю: «У нас оказался хороший класс, но главным моим товарищем стал мальчик из другого класса, Волик Бунин, будущий композитор. Он учился игре на фортепиано и занимался композицией. Сблизила нас любовь к музыке Прокофьева. Как-то раз иду с занятий – навстречу Волик. “Смотри, что я достал!” Держит в руках партитуру Второго скрипичного концерта Прокофьева. “Ничего себе...” – “Ты что сейчас делаешь?” – “Домой иду”. – “Пошли ко мне, сыграем”. Помчались к нему – бежали от нетерпения, нам по пятнадцать лет было –

12 В огромном эпистолярном архиве М. И. Кусс, который хранит и тщательно изучает ее племянник В. И. Куус (эстонский вариант немецкой фамилии Кусс), находятся и письма Р. С. Бунина, публикация которых, бесспорно, позволит открыть новые черты в портретном образе композитора.

13 Записано со слов Б. А. Чайковского в сентябре 1994 г. Публикуется впервые.



Р. С. БУНИН

Советская музыка понесла тяжелую утрату — умер замечательный композитор Револь Самуилович Бунин. Умер 52-х лет, достигнув поры своего творческого расцвета.

Творческий облик Р. С. Бунина — это прежде всего высокое и совестливое служение искусству. Револь Самуилович был благородным, душевным и очень искренним человеком. Будучи всесторонне образованным, тонким знатоком музыкальной культуры и художественной литературы, истории, философии,образи-

тельного искусства, он всегда притягивал к себе многих музыкантов разных поколений. Обладая блестящим педагогическим даром, Р. С. Бунин сразу же после окончания Московской консерватории по классу Д. Д. Шостаковича был приглашен своим учителем в качестве ассистента в Ленинградскую консерваторию. Авторы разных возрастов и разных эстетических устремлений будут с благодарностью вспоминать ценные советы Револя Самуиловича.

Основное место в творчестве Бунина занимает симфоническая музыка. Им написаны девять симфоний, ряд инструментальных концертов, вокально-симфонических сочинений, хоров, камерно-инструментальные ансамбли, романсы, музыка для театра и кино. Последняя крупная, но, к глубокому сожалению, незавершенная работа композитора — опера «Народовольцы».

В чем основная притягательная сила музыки Р. С. Бунина? Прежде всего, в счастливом сочетании яркого природного дарования, непосредственности и искренности высказывания своих мыслей и большого композиторского мастерства. Благодаря этим качествам она привлекает внимание многих прославленных музыкантов нашего времени. Сочинения Р. С. Бунина исполняли и исполняют Е. Мравинский, Е. Светланов, Л. Коган, Т. Николаева, В. Крайнев и другие, они вызывают постоянный интерес у наших и зарубежных слушателей.

На концертах, где звучит музыка Р. С. Бунина (особенно на премьерах), с первых же тактов устанавливается тот контакт со слушателями, о котором мечтает каждый композитор, но далеко не каждый умеет его достичь. Контакт возникает потому, что в сочинениях Р. С. Бунина есть искренность, честность, душевная непосредственность, которые так нужны и в искусстве, и в жизни. Сколько благородства и сердечной простоты во второй части Альтовой сонаты! Да и в каждом его сочинении можно найти немало страниц вдохновенной лирики, глубоких раздумий.

Все эти черты тесно связаны с характером самого композитора, обладавшего тонким умом и высокой нравственной чистотой. Светлая память об этом замечательном художнике и человеке навсегда останется в наших сердцах.

М. Куц

Фото 4. Некролог памяти Р. С. Бунина. Из архива М. И. Куц / *Obituary in memory of R. S. Bunin. From M. I. Kuss archive*

но и тому и другому удалось «материализовать» мысль великого датчанина в своем творчестве: «Музыка проникает даже туда, куда не попасть лучам солнца...» [10, с. 68].

И, наконец, еще один, отнюдь не второстепенный штрих, без которого даже эскизное жизнеописание музыканта было бы неполным. Друзья композитора, с которыми мне пришлось общаться, с восторгом вспоминали о его супруге — Ларисе Буниной. Н. И. Пейко говорил: «С Ларочкой Волик познакомился в Ленинграде в роковом для нашей музыки 1948 году. Она была превосходной арфисткой, трудилась в оркестре Мариинского театра, который в ту пору именовался “Кировским”. Не раздумывая, она пожертвовала собственной карьерой, перебравшись вместе с мужем в Москву. В. Г. Дулова очень переживала, что талантливейшая солистка оставила концертную деятельность и пригласила ее в свой знаменитый арфовый квартет. Но очень скоро



Фото 5. Лариса и Револь Бунины. Из архива М. И. Кусс (публикуется впервые) / Larisa and Revol Bunin. From M. I. Kuss archive (First publication)

она оставила и эту работу и всецело посвятила себя служению мужу. Именно так. Ларочка была настоящим ангелом-хранителем. Без ее поддержки Волик ушел бы раньше и многого бы не сделал. Они были неразлучны, излучали любовь и преданность. Незадолго до смерти Револь сломал шейку бедра. Это было мученичество. Когда я навещал его, он беспокоился только о жене, ее будущем и, задыхаясь, признавался: «Непостижимо: когда она рядом, боль уходит. Ларочка – мой свет...»¹⁴ (фото 5).

«СМЫЧОК И СТРУНЫ»

Так называлось стихотворение Иннокентия Анненского, сочиненное им незадолго до смерти, в 1908 г. Неоднородность образного пространства символистского опуса пытались объяснить многие критики. И все же, никому не удалось в расшифровках скрытой онтологии стихотворения быть на одной вы-

соте с самим текстом – как бы ускользающим от однозначных лобовых интерпретаций сюжета и образной палитры. Струнно-смычковая партитура Револя Бунина в своем простом наименовании и при этом поэтически объемном, как бы сверхжанровом бытии – такой же

¹⁴ Из беседы автора с Н. И. Пейко в 1994 г. Публикуется впервые.

загадочный, семиологически «ускользающий текст». Интерпретатору стоит помнить о главном: это действительно музыка для струнных, а не для струнного оркестра в его традиционном (большом или малом) измерении, и это притом, что автор использует канонический смычковый квинтет с весьма сдержанным (по современным меркам) количеством инструментов в каждой из групп. Автор не дает в изданной партитуре точных указаний количества исполнителей, да и Р. Баршай – первый и на многие десятилетия единственный интерпретатор сочинения – в своей исполнительской и фонографической практике часто варьировал составы от «барочного минимума» (12 солистов) до двукратного его увеличения, впрочем, никогда не приближаясь к усиленным позднеромантическим струнно-смычковым ансамблям. В сохранившейся записи «Музыки для струнных» состав оркестра Баршай не превышает 20 человек. Иван Никифорчин, возродивший в XXI столетии партитуру Бунина с «Академией Русской Музыки», использует близкую и, как представляется, оптимальную численность исполнителей в каждой из групп струнного квинтета: 6, 6, 5, 4, 1. Значительно увеличивать этот состав было бы ошибкой: именно в «камерном» измерении наиболее отчетливо проявляются все темброво-колористические, акустические, пространственно-перспективные, текстурно-пластические свойства партитуры, воплощающей отнюдь не монотембровый красочный номинал струнной палитры.

«Музыка для струнных», ре-минор, ор. 36, сочинена в 1965 г. и тогда же исполнена Московским камерным оркестром под руководством Рудольфа Баршай. Среди выдающихся партитур, написанных специально для этого уникального коллектива и посвященных его руководителю, партитура Бунина – одна из наиболее ярких. Для баршаевского состава сочиняли Д. Шостакович и Б. Чайковский, М. Вайнберг и Г. Галынин, Н. Пейко и А. Локшин, Г. Свиридов и другие мастера. Баршай нередко непосредственно инициировал создание музыки для своего коллектива. При этом обращался он преимущественно к тем авторам, от которых можно было ожидать открытий, не смущаясь ни сложностью письма, ни жанровой всеохватностью. У нас в этом смысле с ним мог сравниться только М. Ростропович, благодаря настойчивости которого появилось немало шедевров (С. Прокофьев, Д. Шостакович, Б. Чайковский, Б. Бриттен, А. Дютийё, В. Лютославский). Не только концерты, но – и это имеет принципиальное значение – легендарные многочасовые репетиции Баршай стали для многих музыкантов (как инструменталистов, вокалистов, так и композиторов) настоящей творческой лабораторией (фото 6).

«Музыка для струнных» – четырехчастный цикл, формирование которого всецело подчинено идее *жматого времени*. Без перерыва – на сквозном дыхании – исполняются только 3-я и 4-я части, но и предшествующие композиции (при всем, что их контрастно различает) сопряжены отнюдь не аппликативно. При структурной самостоятельности и замкнутости каждого из разделов все они мыслятся как звенья неразрывной цепи, и более того: архитектора цикла воплощает тип своеобразно рассредоточенного сонатно-вариационного и, безусловно – сложносоставного симфонического становления,

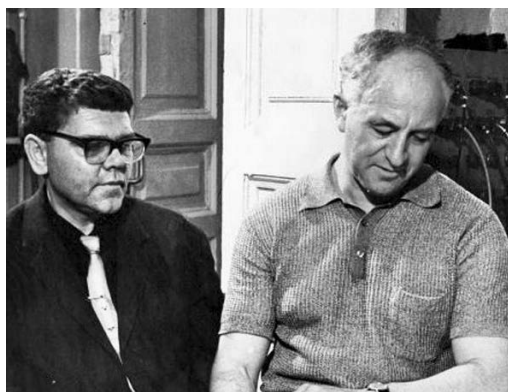


Фото Б. Револь Бунин и Рудольф Баршай. Из архива Б. А. Чайковского / Revol Bunin and Rudolf Barshay. From B. A. Tchaikovsky archive

где 1-я часть – это своего рода экспозиционно-эмблематический зачин, а следующие разделы отражают различные формы разработочно-вариативного развертывания с очевидным итогом-обобщением в финале. Для исполнителей было бы крайне неосмотрительным трактовать логику соотношения частей к целому «Музыки для струнных» как «сюитную строфику». Своеобразная хронографическая и композиционная «усеченность» всех разделов менее всего свидетельствует о дивертисментной этимологии формы, в ко-

торой единство обеспечивается за счет предельной концентрации хроноса в каждой отдельной части и *преодоленным временем* неуклонного развертывания всего цикла.

1-я часть – это, как уже говорилось, образно-поэтический зачин цикла. Здесь в *антифонном* соотношении экспонируются эмблематические для всего сочинения типы движения и, что очень важно, – струнной пластики: «хорально-певческий» (*Moderato sostenuto*) и инструментальный (*Animato*). Именно эти образно-движенческие и рельефно-пластические ипостаси струнной палитры будут разрабатываться и комбинироваться в последующих разделах. Замкнутость, нарочитая контрастность движенческих «строф» причудливым образом скрепляет общее развертывание. Было бы серьезной ошибкой для дирижера стремиться к унификации движенческого потока, нивелируя очевидную производность подвижных (инструментальных) эпизодов от протяжно-«хоральных». Былинный характер вокализированных разделов, их строгая текстурная симметрия (при линейно-мелодической значимости каждой смычковой партии) создают впечатление эпического размаха. Минимальная (как бы усеченная) хронометрия лишь подчеркивает это ощущение. Дробная фактура и взволнованная ритмика быстрых эпизодов воплощает не только внешний контраст, но инерционную центробежность развертывания. И. Никифорчин весьма точно уловил *дихатомический* и при этом *сквозной* характер этих сопоставлений. В его интерпретации все движенческие метаморфозы 1-й части мыслятся как своеобразные пластические модуляции. В подвижных «строфах» как бы высвобождается инерционно-стремительная энергия, скрытая в «хоральных» смычковых распевах. Не используя реального этнографического материала, Бунин воплощает в красках смычкового состава древнерусскую звукообразную атмосферу. Важнейшим элементом оркестрового живописания становится разработка различных плотностей звучания струнных – от максимального сгущения, утрированной «телесности» до графической заостренности, атмосферной разреженности и бесплотности.

В подвижных «строфах», с их значительной текстурной и акустической дифференциацией, виртуозно используются барочные типы тембровой риторики. В детальном «расслоении» ткани (*divisi*) небольшого смычкового состава, не говоря уже о сопряжении инструментальных линий по принципу *solo-altri*, просматривается поэтический первообраз, а именно – специфический баланс партий *concertino* и *grïeno* в концертных формах второй половины XVII – начала XVIII в. При этом Бунин далек от калькирования старинных «лексических матриц» в духе полистилистического уподобления. Проявляется это, в первую очередь, в том, что однородный (монотембровый) струнный состав уже в 1-й части трактуется как весьма многокрасочная, едва ли не политембровая палитра. Этому способствует весьма изощренная темброво-колористическая и агогическая лессировка. Именно о способах «нанесения красок», а не о спонтанном использовании различных приемов звукоизвлечения заботится автор, используя флажолеты в «расслоенных» смычковых группах и утонченную тембровую акцентуацию за счет введения неожиданных *pizzicato*. Отнюдь не декоративное значение имеют и своеобразно «пунктуационные» *glissando*, как бы фиксирующие завершение фраз и словно продлевающие их живое дыхание. Главная опасность, подстерегающая исполнителя этой небольшой композиции, – и ее замечательно преодолевает И. Никифорчин – это калейдоскопическая фрагментация. Своеобразие композиционной дихотомии Бунина, как уже говорилось, не в аппликативном склеивании, а в единстве движенческого потока, в котором медленные эпизоды (с их фронтальной раздольностью) – это не статический континуум, а тембровое пространство, в котором зреет сила, проявляющаяся в движенческих «взрывах» и текстурно-акустических метаморфозах быстрых (условно – вертикальных по логике комбинирования) построений. Номинации «медленно» и «быстро» выражают здесь не только скоростной (сугубо метромомический) образ движения, но, в первую очередь, характер неординарного темброво-пластического развертывания.

2-я часть (*Allegro con moto*) – экспрессивная пьеса, в которой центробежность движения усиливается кратно. Значительный инерционный сдвиг воспринимается, прежде всего, как сжатие композиционного хроноса. Это следует учитывать, расшифровывая темповое обозначение автора. Расширяется и антифонное соотношение чередующихся туттийных разделов, чему способствует своеобразная рельефно-пластическая риторика: сталкиваются микроэпизоды, в которых тембровая плотность непрерывно трансформируется. Основой пластической биполярности являются непроницаемые, невероятно упругие октавные *tutti* и «густые» аккордовые звучности. Экстатический характер музыки обусловлен «пружинистыми» ритмическими фигурациями, синкопированными сбивками¹⁵, а также фразировкой, в которой цезуры становятся не преградами, а «опорными точками» для неукротимого движения. Тембровое своеобразие *Allegro con moto* во многом проявляется в специфически заостренной агогике. Агогическая поэтика 2-й части – это апология

15 Выражение Б. Чайковского.

струнного *detashe*. Тончайшая акцентуация, используемая Буниным, делает этот штрих невероятно многомерным по выразительным возможностям. Даже *pizzicato* в ц. 17–18 воспринимается как вариантная ипостась смычкового *détache*. Если в 1-й части смычковые *glissando* использовались как средство расширения оркестровой фразировки, то здесь они словно обрывают оркестровое дыхание, делают его учащенным, прерывистым. По-новому трактуется и соотношение *solo*-оркестр в эпизоде *Stretto* (ц. 19–21). Солирующая скрипка становится воплощением тембрового наверхия всего оркестра, она как бы отслаивается от общего состава и при этом фронтально пронизывает его звучность. Большую сложность для интерпретатора представляет заключительный раздел *Pesante* (ц. 23–24). И. Никифорчин, обладающий феноменальным чувством формы и движения, трактует его стилистически безупречно, понимая, что здесь трансформируется отнюдь не темп. В «беспросветном», строго симметричном *tutti* действует сила, осязательно сгущающая время. Только она способна остановить, едва ли не «оборвать» неукротимый звуковой поток.

3-я часть (*Andante*) и финал (*Commodo*) образуют остигатный диптих внутри цикла. При структурной замкнутости этих разделов и принципиально отличающихся типах тембрового дления, они тектонически спаяны: *Andante* с его как бы внетрической фронтальностью словно перетекает в финал, где остигатность обретает свойства неизменного метрического канона. «Широкоформатная» метрика 3-й части с непрерывными трансформациями внутритактового пространства (7/4–9/4–7/4–9/4–7/4–6/4–9/4–6/4–5/4–9/4–6/4–7/4) производит специфический эффект: несмотря на микроскопичность внешнего масштаба пьесы, она воспринимается как пространство расширенного, как бы замороженного течения времени. Таинственный, импрессионистический колорит этой композиции проявляется в преодолении метрических оков, а также в тончайшем рельефном расслоении оркестровой вертикали. При контрастности одновременно используемых текстурных образов и способов звукоизвлечения тембровый континуум воплощает идею тотальной слитности. Соотношение оркестровой горизонтали и вертикали выражено в утонченной дифференциации щипковых импульсов туттийных групп и резонансно отраженном звучании смычковых *solo*. Акустическая разреженность тембровых фонов (октавы) в туттийных партиях и протяженные трели в сольных линиях трактуются как реверберационные излучения, световые aberrации малорезонансных *pizzicato*. Гравитационный центр палитры сконцентрирован в басовых группах. Лишь на мгновение (заключительный двутакт ц. 26) контрабасы (в сопряжении с виолончелями) переходят с *pizzicato* на игру смычком, но и этого микроскопического времени достаточно, чтобы обозначить своеобразный тектонический центр композиции. Весьма важным элементом трансформаций гравитационной устойчивости и пространственного объема палитры является чередование туттийных (плотные октавы) и диалогических (антифонное соотношение) виолончелей и контрабасов *pizzicato*. Особенно ярко гравитационная риторика проявляется в завершении 3-й части. Ниспадающие *pizzicato* виолончелей и контрабасов микшируются

на огромном расстоянии с первыми и вторыми скрипками. «Застывшие» трели двух солирующих скрипок и виолончели (*d*) электризуют палитру. В заключительном такте сумеречная атмосфера освещается тихим всполохом альтов на флажолетах. Этот световой знак фиксирует истаивающее дыхание 3-й части и связывает ее (отнюдь не механически, а в проекции тектонического, тембрового, движенческого воплощения вдоха и выдоха). Художников, которые способны управлять музыкальным движением как живым дыханием, во все времена было немного. Р. Бунин, бесспорно, принадлежит к их числу. Это сфера, где эстетика тесно смыкается с метафизикой. Как пишет П. Хёг, «мы кричим и вдыхаем воздух, когда рождаемся, и умираем на выдохе. Дыхание – это тонкая ниточка, которая (курсив мой. – Ю. А.) связывает все события жизни» [11, с. 24]. Р. Бунин в «Музыке для струнных» и в большинстве других циклических сочинений мыслит композиционное формирование и тембровое дление как нечто одушевленное.

4-я часть, как уже говорилось, воплощает строго остинатный тип развертывания. Мерный «басовый шаг» – главная опорная сила композиции. Фантасмагорическое шествие – так, пожалуй, можно было бы определить характер музыки, которая, и это не вызывает никаких сомнений, отражает поэтику гениальной пассакалии (3-й части) из Концерта для виолончели с оркестром (1964) Бориса Чайковского. Особенно это проявляется в заключительных эпизодах: «флажолетном» с взаимными отражениями тремоло и трелей (ц. 36) и пиццикатном (ц. 37), когда палитра обретает свойства таинственных световых aberrаций. Речь идет не об автоматическом заимствовании, а о тончайшей рефлексии темброво-текстурного облика сочинения, оставившего неизгладимый след в музыке XX столетия. Аналогичное воздействие партитуры Б. Чайковского ощущается и у других выдающихся мастеров, да они и не скрывали этого (Д. Шостакович, М. Вайнберг). Звук, трансформирующийся в свет – так можно условно обозначить явление, которое почти не поддается точному словесному определению. Именно это загадочное явление воплощено в люминесцентном волшебстве концертно-симфонического опуса Б. Чайковского и по-своему ретранслировано в заключение «Музыки для струнных». В финальной части автор не просто упорядочивает, «выравнивает» движенческий поток. Стабильность метрического рисунка усиливает ощущение инерционного устремления к развязке, а яркие «дансантно-упругие» фигуры шестнадцатыми у скрипок (ц. 30–34) словно сжимают внутритактовое пространство. В антиномическом соотношении строгой метрики остинатных партий и мелко-пружинистой текстуры скрипок рождается образ уникальной движенческой эйфории. Под такие «марши», как любил говорить Б. Чайковский, не шагают: это движение мысли, порыв духа¹⁶. Чрезвычайно важным для стилистически адекватной интерпретации этого экстатического сопряжения является неизменно заостренный смычковый

¹⁶ Первозданные, как бы сверхжанровые образы маршевого движения запечатлены Б. Чайковским во многих сочинениях: например, в спурреалистически-экспрессивных «Маршевых мотивах» Камерной симфонии (1967) и финале Второй симфонии (1967), а также в первой юношеской партитуре – симфоническом «Шествии» (1946).

штрих (упругое *staccato* ближе к подставке). Финал «Музыки для струнных» требует особого исполнительского тщания по части положения смычка. Автор не дает специальных указаний на использование *sul ponticello*, но это подразумевается самой логикой тембровой акцентуации, что великолепно чувствуют и Рудольф Баршай, и Иван Никифорчин, для которых игра у подставки не препятствует воплощению динамически многомерной палитры. В финале цикла, который можно было бы назвать «энциклопедией струнной пластики», используется весь арсенал способов звукоизвлечения академического струнного состава. Но здесь ничто не распадается на «приемы», не используется как звуковой декор. Каждый штрих содержателен и незаменим. Это относится и к игре древком смычка, выражающим у Бунина предельное истончение тембровой плотности. Об этом следует помнить, не преувеличивая «ударный эффект» игры *col legno* – особенно в ц. 30 у первых скрипок и альтов, где следует добиться эффекта прозрачного, как бы бестелесного *pizzicato*; в ц. 32 у скрипок, виолончелей и контрабасов, где огромное значение имеет ясность интонационного рисунка. Лишь в небольшой коде (ц. 38), знаменующей своеобразное истаивание композиционного хроноса, Бунин выходит «за пределы» традиционных нормативов и использует игру *col legno* на струнах G, D за подставкой у всех скрипок и альтов на *ppp*. Но и здесь звучность трактуется не в сонористическом ключе, а как своеобразное тембровое угасание. И. Никифорчин в своем прочтении финала «Музыки для струнных» добился стилистически безупречного результата: первые и вторые скрипки вместе с альтами трактуются как *бесплотный унисон*. Звучность всего оркестра не только угасает в заключительных тактах, но осязательно рассеивается в огромном пространстве разреженных (*divisi in 3 + solo*) виолончелей, где сольный инструмент двойными нотами на глоссандо фиксирует зачины тембровых «строф»; две другие виолончельные линии объемяют колоссальный регистровый континуум (от “g” большой октавы до «заоблачного» сопранового “g” на флажолетах), а третья – словно тихий колокол (*pizzicato*) измеряет глубину тембровой палитры. Контрабасовый флажолет в заключительном такте – последний световой блик, стирающий грани между временем линейным и бесконечностью.

«Стиль, – как заметил Г. Адамович, – соответствует духовному складу пишущего» [12, с. 380]. Эта максима, казалось бы, универсальная и неопровержимая, на деле очень редко используется в современном аналитическом музыковедении. Поразительно не это, а то, что в контексте изучения современного искусства поиск такого соответствия иногда оказывается безрезультатным. В случае с поэтической атрибуцией инструментального стиля Р. Бунина духовный склад автора зримо проявляется в кинетически осязаемом одушевлении композиционного хроноса. В этом смысле тембровое дление «Музыки для струнных» – это сложный семиологический символ, расшифровка которого требует понимания того, что у Бунина время композиции и время реальной жизни неизмеримы.

Уже после первых репетиций возрожденной партитуры дирижер Иван Никифорчин (фото 7) заметил, что «усеченный» хронос цикла вмещает в себя воистину симфонический размах, а внешняя фрагментарность разделов

обманчива и выражает особый тип поэтической недоговоренности, которую ни в коем случае нельзя путать с незавершенностью. И это был ключ к разгадке того, что и при детальнейших авторских ремарках, касающихся тембровой акцентуации, динамической драматургии и темпа, всегда остается за пределами обозначаемого. Возможно, именно это обстоятельство и позволило «Академии Русской Музыки» достичь в интерпретации «Музыки для струнных» стиливого совершенства, то есть идеального соотношения «предметного» и трансцендентного.

«К простоте вожденной и достолюбезной, – пишет Вячеслав Иванов, – путь идет через сложность» [13, с. 78]. Сложная простота «Музыки для струнных» – своеобразная эмблема стиля Револя Бунина.



Фото 7. Художественный руководитель камерного оркестра «Академия Русской Музыки» Иван Никифорчин / Artistic director of the chamber orchestra “Academy of Russian Music” Ivan Nikiforchin

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гамсун К. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Худож. лит., 2000. Т. 6. – 510 с.
2. Рабичев Л. Композитор Револь Бунин. URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/17-20/bunin.htm> (Дата обращения 25.12.2021).
3. Рильке Р. М. Ворпсведе: В 2 т. М.: Libra, 2018. Т. 2. – 132 с.
4. Гвиздалянка Д. Мечислав Вайнберг – композитор трех миров. СПб.: Композитор, 2022. – 212 с.
5. Ионеско Э. Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением. СПб.: Симпозиум, 1999. – 464 с.
6. Оден У. Рука красильщика. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2021. – 664 с.
7. Музиль Р. Из дневников//Жизнь без свойств. СПб.: Пальмира, 2017. – 480 с.
8. Дорман О. Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана. М.: АСТ: Corpus, 2013. – 352 с.
9. Абдоков Ю. Николай Пейко: Восполнивши тайну свою. М.: Издательство Московской Патриархии РПЦ, Издательский дом «Русская Консерватория», Издательство «БОС», 2020. – 574 с.
10. Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни. М.: Академический проект, 2019. – 775 с.
11. Хёг П. Твоими глазами. СПб.: Симпозиум, 2021. – 320 с.
12. Адамович Г. Последние новости. 1936–1940. СПб.: Алетейя, 2018. – 968 с.
13. Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. – 208 с.

REFERENCES

1. Hamsun K. *Na zarosshih tropinkah* [On Overgrown Paths]. Complete works in 6 volumes, vol. 6. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 2000. 510 p.
2. Rabichev L. *Kompozitor Revol Bunin* [Revol Bunin the Composer]. Internet resource. Available from: <http://www.mecenat-and-world.ru/17-20/bunin.htm> [Accessed 10th January 2022].

3. Rilke. R. M. *Vorpsvede: V 2 tomakh. T. 2* [Worpswede. In 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Libra, 2018. 132 p.
4. Gwizdalanka D. *Mechislav Vajnbeg – kompozitor trekh mirov* [Mieczysław Wajnbeg: Composer of Three Worlds]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2022. 212 p.
5. Ionesco E. *Mezhdz zhizn'yu i snovideniem* [Between Life and Dream]. Saint Petersburg: Simposium, 1999. 464 p.
6. Auden W. *Ruka krasil'shchika* [The Dyer's Hand]. Moscow: Olga Morozova Publishers, 2021. 664 p.
7. Musil R. *Iz dnevnikov* [Diaries: Excerpts]. In: R. Musil. *The Life Without Qualities*. Saint-Petersburg: Pal'mira, 2017. 480 p.
8. Dorman O. *Nota. Zhizn' Rudol'fa Barshaya, rasskazannaya im v fil'me Olega Dormana* [A Note: The Life of Rudolf Barshai, Told by Him in the Oleg Dorman's Film]. Moscow: AST; Corpus, 2013. 352 p.
9. Abdokov Y. *Nikolaj Pejko: Vospolnivshi tajnu svoyu...* [Nikolay Peyko: Having fulfilled his mystery...]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoj Patriarhii Russkoj Pravoslavnoj Tserkvi; Russkaya Konservatoriya; BOS. 584 p.
10. Kierkegaard S. *Ili-ili. Fragment iz Zhizni* [Either-or. A fragment of biography]. Moscow: Akademicheskij project, 2019. 775 p.
11. Høeg P. *Tvoimi glazami* [Through your eyes]. Saint Petersburg: Simposium, 2021. 320 p.
12. Adamovich G. *"Poslednie novosti". 1936–1940* ["Resent news". 1936–1940]. Saint Petersburg: Aleteja, 2018. 968 p.
13. Ivanov Vyach., Gershenson M. *Perepiska iz dvuh uglov* [A correspondence between two corners]. Moscow: Vodolej Publishers, 2006. 208 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, профессор научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, художественный руководитель Международной творческой мастерской "Terra Musica", председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

ABOUT THE AUTHOR

Yuri B. Abdokov – Cand. Sc. in Art Studies, Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory "Terra Musica", Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage "The Boris Tchaikovsky Society".

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Статья поступила в редакцию: 30.11.2021

Отредактирована: 25.01.2022

Принята к публикации: 01.02.2022

Received: 30.11.2021

Revised: 25.01.2022

Accepted: 01.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Абдоков Ю. Б. «Музыка для струнных» Револя Бурина: стиль, тембровая поэтика, интерпретация // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 91–108.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-91-108

FOR CITATION

Abdokov Y. B. "Music for Strings" by Revol Bunin: Style, Timbral poetics and Interpretation.

In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 91–108.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-91-108

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-109-130
УДК 791.43-22

С. Н. Дединский
Киностудия «Союзмультфильм»,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1396-8251

«Карнавальная ночь» как новый тип послесталинской комедии

АННОТАЦИЯ

Дебютный художественный фильм Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» ознаменовал начало оттепели в кинематографе, показав на экране немислимую ранее степень свободы молодых героев и их борьбу – пусть в рамках жанра – с представителем власти, олицетворяющим мировоззренческие установки предыдущего поколения. Реконструкция истории создания картины демонстрирует две взаимосвязанные составляющие замысла и его воплощения: радикальное расширение возможностей показа на экране смены поколений и политических парадигм и работу над жанром кинокомедии как таковым. Создатели картины были изначально нацелены на обновление жанра комедии и связывали это с меняющейся эпохой. Стенограммы обсуждений отразили неуверенность в том, что перемены в обществе и киноиндустрии действительно пришли надолго, эта настороженность обрела параллель на экране и стала своего рода «вторым слоем» действия картины. Сделав сюжетом «Карнавальной ночи» в том числе противостояние с цензурой, сценаристы Борис Ласкин и Владимир Поляков и режиссер Эльдар Рязанов внесли в фильм обертоны собственного противостояния, что позволили подтвердить архивные материалы.

Впервые публикуются отрывки из разных версий литературного и режиссерского сценариев «Карнавальной ночи», которые не были экранизированы или оказались существенно изменены, а также сохранившиеся стенограммы обсуждений постановки на заседаниях Художественного совета киностудии «Мосфильм» (выступления И. Пырьева, Н. Орлова и др.). В публикации устанавливается взаимосвязь между запросами советского кинопроката, о которых в те годы писал журнал «Искусство кино», и мотивацией руководства крупнейшей киностудии страны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Советский кинематограф эпохи оттепели, «Карнавальная ночь», «Мосфильм», Э. А. Рязанов, И. А. Пырьев, «Искусство кино».

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-109-130
УДК 791.43-22

Stanislav N. Dedinskiy
Soyuzmultfilm studio,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1396-8251

Carnival Night as a New Type of Post-Stalinist Comedy

ABSTRACT

The debut feature film by Eldar Ryazanov *Carnival Night* (1956) became one of the landmark events of the first period of the Khrushchev Thaw. But for the society it also marked its real beginning in cinema, showing on the screen the degree of freedom of young heroes and their struggle – albeit within the framework of a genre film. There were both the representatives of the previous generation and at the same time the representatives of the authorities. Studying the history of the film creation simultaneously shows these two interrelated components of the idea and its realization: a radical expansion of the showing the change of generations and political paradigms on the screen – and progress of the comedy genre. The creators of the film frankly spoke about the need to update the comedy genre and associated this need with a changing era. The transcripts of the discussions also show the uncertainty that these changes in the society and in the film industry had really come to stay. So the cautions of film authorities and fellow filmmakers found their parallel on the screen and became the “second layer” of the film’s action. The plot of *Carnival Night* includes resistance to censorship. Thus the screenwriters Boris Laskin and Vladimir Polyakov and the director Eldar Ryazanov introduced overtones of their own confrontation with censorship into the film. The archival materials have made it possible to confirm.

The article features excerpts from different versions of the screenplay and the shooting script of *Carnival Night*. They are from the scenes which were not filmed or were significantly changed. The article also includes material from the preserved transcripts of the production’s discussions at the meetings of the Artistic Council of the Mosfilm studio (speeches by Ivan Pyryev, N. Orlov and others). The publication establishes the relationship between the demands of the Soviet film distribution (about which the journal *Iskusstvo Kino* [The Art of Cinema] wrote at the time), and the motivation of the leadership of the country’s largest film studio.

KEYWORDS

Soviet cinema of the Thaw era, *Carnival Night*, Mosfilm, E. A. Ryazanov, I. A. Pyryev, *The Art of Cinema* journal.

Выход в конце 2021 г. в повторный российский прокат дебютного фильма Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь», приуроченный к 65-летию со дня его премьеры в 1956 г., стал для автора этой публикации поводом обратиться к малоизвестным и, к сожалению, немногочисленным архивным материалам об истории создания этой картины. Выявленные и ранее не публиковавшиеся материалы документально подтверждают, что перед создателями «Карнавальная ночь» стояла крайне сложная задача – не просто постановка очередной советской комедии, а фактическое обновление жанра как такового. Судя по стенограммам обсуждения постановки на Художественном совете киностудии «Мосфильм» (подробнее об этом далее), ее руководство хорошо понимало, что предстоит создать фильм, который будет пользоваться успехом у самого широкого круга зрителей, а не у привычного узкого круга ответственных лиц. Чтобы добиться этого, авторам пришлось снизить сатирический градус сценария и создать более универсальные и обобщенные образы главных героев. Об этом свидетельствуют отрывки из разных версий литературного и режиссерского сценария, которые не были экранизированы или оказались существенно изменены, а также сохранившиеся стенограммы обсуждений постановки на Художественном совете киностудии «Мосфильм» и рецензии на фильм, опубликованные в советской и зарубежной прессе. Часть из них приводится в этой статье. Их внимательное рассмотрение позволяет констатировать, что ключом к более глубокому пониманию фильма Э. Рязанова был и остается персонаж, сыгранный актером Игорем Ильинским, – исполняющий обязанности директора Дома культуры Огурцов.

ОБСТРЕЛИВАЕМЫЙ ЖАНР

Забегая вперед, надо отметить, что именно успех «Карнавальная ночь» у зрителей после первых показов фильма позволил директору «Мосфильма» Ивану Пырьеву откровенно высказаться на заседании Художественного совета студии о тех проблемах, которые стояли на пути советских комедиографов: «Хотя образ Огурцова – директора Дома культуры – в какой-то мере намекает на руководство студии... (Смех в зале.) Но все же мне картина очень нравится, – подчеркивал Пырьев. – Смех – дело очень трудное. И правильно тут говорил Л. З. Трауберг, что “такой смех может быть, такой не может быть”. Были такие времена, когда людям, которые делали комедии, приходилось много спорить по этому вопросу.

Мне кажется, что, несмотря на некоторые недостатки (а недостатки в картине есть – о них можно сказать отдельно), фильм “Карнавальная ночь” – большая творческая удача и съёмочной группы, и всего коллектива “Мосфильма”. Мне кажется, что это принципиальная удача на путях развития нашего комедийного жанра, потому что трудно было восстановить даже то, что было когда-то найдено. <...> Я думаю, что в прошлом было много

хорошего и много ошибочного, что сковывало развитие комедии и не давало ей развиваться, как это необходимо для такого жанра.

Надо сказать, что тут было несколько показов. Киномеханики смотрели картину, министр возил после своего доклада на завод “Серп и Молот”, и они нас убеждают в том, что зритель хочет веселья, радости, хочет песен, хочет смеяться на картинах, хочет быть бодрым после просмотра картин. Это доказывалось беседами наших бригад на фестивале различных городов нашего Союза. Действительно, зритель, как говорится, требует, категорически требует такого комедийного жанра.

Почему важна наша принципиальная удача и победа? Потому, что мы, наш коллектив студии “Мосфильм”, на это требование зрителя отвечает такой картиной. Мы и в прошлом году создали несколько картин <...>, а сейчас это одна из картин, которая говорит о том, что мы не забываем зрителя. Может быть, мало, но не забываем. Действительно, надо зрителя не забывать» [1, с. 13–14].

Рассуждая о потребностях зрителей, Пырьев с осторожностью ссылаясь на статью С. Трофимова «С точки зрения проката», опубликованную в № 10 журнала «Искусство кино» за 1956 год [2, с. 26–33]. Судя по всему, она задела многих деятелей советской киноиндустрии¹. Говоря от лица Главкинопроката, С. Трофимов приводил данные о посещаемости фильмов, ставших лидерами советского проката, писал о проблеме спроса советских зрителей и того скромного предложения, которое создают киностудии («Зрители любят комедийные, музыкальные и жизнерадостные спортивные картины, а их мы выпускаем, к сожалению, очень мало» [2, с. 27]), и защищал вкусы аудитории («Бывают, конечно, у прокатчиков серьезные промахи, и, конечно же, надо прививать зрителям хороший вкус, но... публика – вовсе не дура» [2, с. 26]). Одну из причин сложившейся проблемы С. Трофимов видел в том, что между киностудиями и кинопрокатом установлены «такие экономические отношения, которые ни в какой мере не способствуют борьбе за качество выпускаемой продукции: студии получают за переданный прокату фильм его полную сметную стоим-

мость и 5 процентов накоплений, независимо от экономических результатов проката этого фильма» [2, с. 33].

При подобной системе студия обеспечивала себе заранее установленный процент прибыли, несмотря на низкую посещаемость сеансов и убытки проката.

Подхватывая аргументы С. Трофимова, Пырьев соглашался с ним в том, что студии надо внимательнее следить за сводками кинопроката и забыть о практике, сложившейся в сталинскую эпоху: «Это раньше мы отмахивались от зрителя, подумаешь, что не смотрят, зато имеет важное, большое и т. д. значение. Кому-то, паре человек, понравилось, и это выдавалось за мнение всего народа, присуждались Сталинские премии, и картина, хотя никакого успеха не имела, но имела официальное признание со знаком отличия, а зритель на нее не ходил» [1, л. 14].

¹ В одном из последующих номеров журнала «Искусство кино» на статью С. Трофимова даже был опубликован полемический ответ – письмо читателя инженера-строителя Юрия Гальперина, под названием «Правду ли говорят цифры?» [4, с. 151–152]. Сам Пырьев отозвался о статье так: «Иногда [у нас] с юмором, иногда иронически относятся к таким вещам, как в статье Трофимова» [1, л. 14].

Создание фильма «Карнавальная ночь» хронологически совпало с началом процесса осуждения культа личности Сталина: первая версия литературного сценария была создана еще в 1955 г., последняя – утверждена прямо в дни XX съезда КПСС в феврале 1956 г.² Первый вариант режиссерского сценария [3] был сдан директору студии и сценарному отделу 16 мая 1956 г. (на его основании была подготовлена смета и календарно-постановочный план, отправленный на утверждение вышестоящему руководству 30 мая 1956 г.), когда к публикации уже готовилось постановление ЦК КПСС «О преодолении культа личности и его последствий», обнародованное 30 июня 1956 г. Неудивительно, что отдельные моменты выступления Пырьева проникнуты духом происходящих вокруг перемен: «Мне кажется, что пришло время, когда мы, прежде всего, должны думать о зрителе и о том, что эта картина будет смотреться или не будет. Мне кажется, что пришло время нам в полной мере повернуться лицом к зрителю. Мне кажется, что в этом плане недостаточно повернулись у нас, как говорится. Сейчас переживаются последствия культа личности. Мы говорим о свободе творчества, мы говорим о ленинских принципах руководства искусством и т. д. и т. д. Но к великому сожалению, большая часть работников нашего киноискусства и вообще искусства театрального, воспринимая правильно эту свободу творчества, иногда в своем сознании в этом плане не изживают некоторые элементы последствия культа личности, недостаточно борются. Иногда в этом плане человек больше говорит то, что ему хочется, не считаясь с тем успехом или признанием народа и зрителя. Мне кажется, что это надо изживать.

Вот пенсии, зарплату повышают, вот большая забота о быте и нуждах рабочего класса, еще ряд мероприятий, и мне кажется, что нашему киноискусству и вообще искусству надо быть более демократичным, больше думать о том, а что, будет моя картина нравиться зрителю или нет? И если не нравится, не ходить таким... <...> Вот почему сводки в наших газетах должны все время напоминать коллективу, что какую-то картину просмотрело столько-то миллионов человек, а картину такую-то просмотрело столько-то миллионов человек» [1, с. 14–15].

Немалую часть выступления Пырьев посвятил рассуждениям о сложностях технологии создания фильмов комедийного жанра (об этом далее) и успехам съемочной группы, выразив надежду, что режиссер-дебютант Рязанов продолжит работать в этом направлении. Но к финалу своей речи директор «Мосфильма» вновь заговорил о наболевшем: «Одним словом, редко бывает у нас такой разговор, но, когда получается картина, все мы стараемся говорить поменьше. Не потому, что мне хотелось здесь поговорить, но я считаю своим долгом это отметить, потому что это очень трудный жанр. У нас вышли 2 комедии, и не успели обернуться, рецензент налетел и уничтожил эти комедии. Это такой жанр, который подвергается немедленному обстрелу. Уверю вас,

² На титульном листе этой копии сценария, хранящемся в архиве Госфильмофонда, сохранилась надпись: «Утверждается к производству с учетом замечаний, изложенных в письмах студии и Главка. А Федоров. 15/II-56 г.» XX съезд Коммунистической партии Советского Союза состоялся 14–25 февраля 1956 г.

что никто не будет обстреливать картину “Пролог”³, но по комедии из всех углов начинают палить. Это обстреливаемый жанр. Эти обстрелы нам ужасно надоели и мешают нам развиваться. Я думаю, наше объединение комедиографов должно заниматься всеми вопросами, касающимися комедии, и не только жанрами эксцентрическим, эстрадным, бытовым и др., а главное – отделаться от таких снобов, которым кажется, что все это очень просто (*Голоса с мест: “Правильно”.*)» [1, с. 17].

ПОЛИТИЧЕСКАЯ КАСТРЮЛЯ

О том, насколько «все это» было непросто, можно судить хотя бы по количеству версий литературного и режиссерского сценариев «Карнавальная ночь», сохранившихся в РГАЛИ: каждый из них переделывался в общей сложности не менее трех раз. Тот Огурцов, которого придумали и описали в первых версиях литературного сценария Борис Ласкин и Владимир Поляков, был персонажем по-своему неглупым, политически подкованным и даже опасным⁴. Типичный функционер сталинской эпохи, он бдительно следил за политической конъюнктурой, ловил каждое слово начальника и вызывал у зрителей, как считал Рязанов, глубокие и далеко не веселые аллюзии. Режиссер даже хотел усилить эти черты с помощью нетривиального выбора исполнителя этой роли – Петра Константинова: «Проба получилась убедительной. Правда, Огурцов Константинова не столько смешил, сколько страшил. На экране действовал очень заправдашный, натуральный, зловещий чиновник» [5, с. 50–51].

В самой первой версии литературного сценария «Карнавальная ночь» Огурцов не столько самостоятельная фигура, сколько инициативный и исполнительный распорядитель, который действует от имени сугубо положительного персонажа – настоящего директора Дома культуры Владимира Васильевича, внезапно отправленного в зарубежную командировку в Венгрию (в фильме эта сцена отсутствует). При подобной трактовке сюжета трудно

точно сказать, чем в действительности вызвано рвение Огурцова: то ли чрезмерным усердием из-за недалекого ума, то ли желанием взять реванш у зарвавшейся молодежи:

«На большой сцене Дома культуры джаз-оркестр. <...>

Аппарат отъезжает от сцены, едет вдоль прохода, открывая пустой зрительный зал. И только в одном ряду сидят двое – директор Дома культуры и его заместитель – Серафим Иванович Огурцов. Директор, улыбаясь, покачивает головой в такт мелодии, а товарищ Огурцов слушает строго и невозмутимо.

3 «Пролог» (1956) – фильм Ефима Дзигана о событиях первой русской революции 1905 г.

4 В первом варианте режиссерского сценария фильма Огурцов, проходя в самом финале по праздничному залу, кричал сотрудникам Дома культуры («с угрожаящим спокойствием»): «Ничего. Всех в чувство приведу!...» [3, л. 102].

<...> В этот момент к директору на цыпочках подходит уборщица тетя Дуся.

Тетя Дуся (*шепотом*): Товарищ директор, вас там к телефону...

Директор (*тихо*): Скажите, пусть попозже.

Тетя Дуся (*так же*): Из Москвы звонят...

Шепнув что-то на ухо Огурцову, директор уходит из зала. Леночка продолжает свою песенку. Усевшись в одном из кресел, тетя Дуся слушает с блаженным выражением лица, после чего, коснувшись плеча Огурцова, восторженно шепчет.

Тетя Дуся: Ну и Леночка у нас!.. Ведь надо же: культурно-массовой работой заведует и сама лично поет...

Огурцов (*строго*): Товарищ Вавилова, давайте не будем мешать...

Песенка кончается. Тетя Дуся, не сдержавшись, аплодирует. Огурцов, строго посмотрев на нее, замечает вернувшегося в зал директора. Минуту Огурцова, директор подходит к рампе.

Директор: Извините, товарищи, вынужден попрощаться. Срочно вызывают в Москву. В Венгрию, с профсоюзной делегацией.

Леночка: Надолго, Владимир Васильевич?

Директор: На две недели.

Леночка (*с сожалением*): А как же с новогодним вечером?.. Без вас?..

Директор: За меня, Леночка, остается Серафим Иваныч Огурцов...

Дирижер: Владимир Васильевич, а если...

Директор: Со всеми вопросами к товарищу Огурцову. Желаю успеха. Серафим Иваныч, прошу ко мне...

Кабинет директора. Торопливо укладывая в портфель бумаги, директор смотрит на часы.

Директор:... Так что вот, Серафим Иваныч, вся ответственность за новогодний вечер на вас. Молодежь готовит большую программу. Надо и проследить, и помочь.

Огурцов (*хмуро*): Ясно. А какие будут конкретные установки?..

Директор: Установка одна – отнестись к этому делу со всей серьезностью. Организовать по-настоящему хороший вечер – это не шутка.

Огурцов: Насчет этого дела не беспокойтесь. Я и сам шутить не буду и людям не дам...

Занятый чтением какой-то бумаги, директор не слышал последней реплики своего заместителя.

Огурцов: Раз я за это отвечаю, значит, я сделаю...» [6, л. 2–4].

На заседании Художественного совета «Мосфильма», где обсуждалась эта версия, Пырьев настаивал, что сценаристам надо быть еще смелее: «Авторы – смелые товарищи, и в репликах и поведении Огурцова некоторые будут узнавать себя. Но зачем его делать замдиректора? Пусть это будет директор. В наших произведениях всегда отрицательный второй секретарь, а не первый, а первый уезжает в отпуск, и, когда он возвращается, все налаживается. Почему делать заместителя? Директор, недавно назначенный, человек, которого

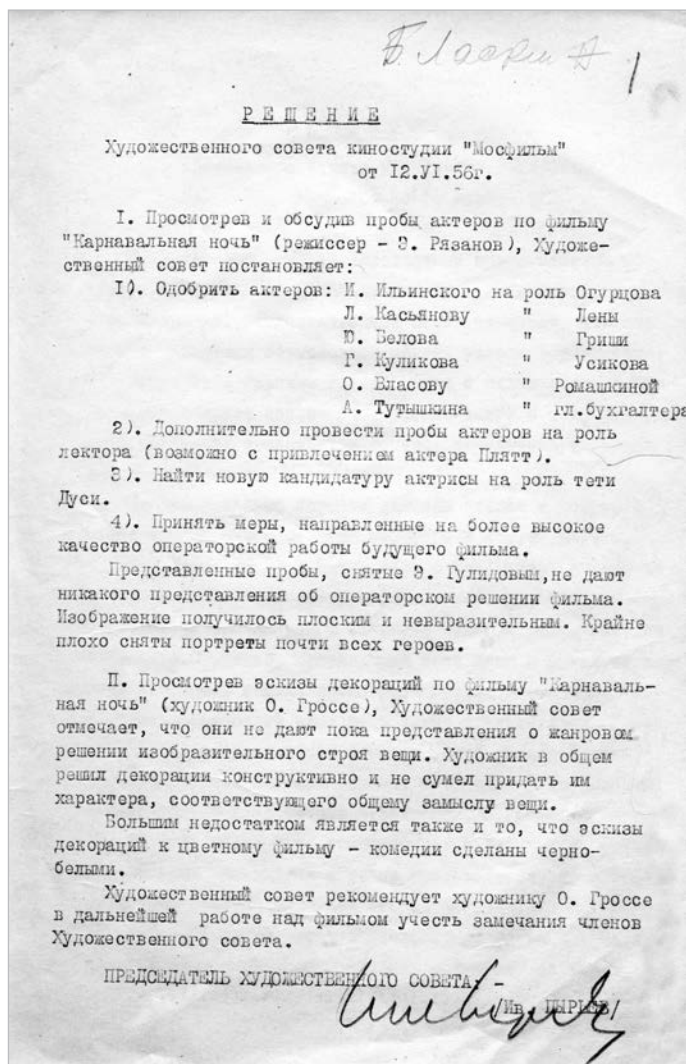


Фото 1. Решение Художественного совета киностудии «Мосфильм» об актерских пробах. 12 июня 1956 г. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 563. Л. 1 / The decision of the Artistic Council of the film studio "Mosfilm" on the acting samples. June 12, 1956

мое происходило и во время работы над литературным сценарием, из каждой последующей версии которого постепенно исчезали «политические» шутки и двусмысленные намеки на реальные ритуалы советской жизни. Например, с каждой новой итерацией редакции терялась острота игры «Политическая кастрюля», которую Огурцов предлагал сделать главным номером новогоднего вечера:

«**Огурцов:** Теперь подумаем насчет игр и развлечений. Одну игру могу предложить. Игра очень интересная. Называется "Полит-кастрюля". Правила

из отдела кадров прислали. Вот тогда будет острее это дело» [7, л. 10]. Авторы в ответ подчеркивали, что центральная идея их сценария – «борьба со скучными людьми, борьба с ханжеством» [7, л. 14], а «назначение» Огурцова заместителем директора – сознательный замысел, а не перестраховка: «Здесь есть какой-то символ: человека назначили временно исполняющим обязанности» [7, л. 15] (фото 1).

Рязанов вспоминал, что во время работы над фильмом Пырьев направлял его в сторону «более условного кинозрелища, где красочность, музыкальность, карнавальность создавали бы жизнерадостное настроение, а Огурцов был бы лишь нелеп, смешон и никого не пугал» [5, л. 51]. Вероятно, то же самое

такие: берется обыкновенная кастрюля, в нее складываются листочки с вопросами из политэкономии и текущей политики. Каждый играющий имеет право вытянуть один вопросик. И если он на этот вопросик правильно ответит, то в виде премии получает право вынуть новый вопрос. Наша задача – охватить кастрюлей как можно больше народу... Ясно?..

Всеобщее замешательство.

Огурцов: В этом направлении предлагаю всем раскинуть умом...» [6, л. 11].

В следующей версии сценария игра получила название «Веселая викторина»:

«Теперь подумаем насчет игр и развлечений. Одну игру могу предложить. Игра очень интересная. Называется “Веселая викторина”. Правила такие: берется обыкновенная кастрюля, в нее складываются листочки с вопросами из астрономии, политэкономии и холодной обработки металлов. Каждый играющий имеет право вытянуть один вопросик. И если он на этот вопросик правильно ответит, то в виде премии получает право вынуть новый вопрос. Наша задача – вовлечь в эту кастрюлю как можно больше народу... Ясно?» [8, л. 7].

После очередной редакции исчезли многие «невинные» шутки, связанные с отечественной историей:

«Возле буфета – пара. Он – в костюме Ивана Грозного, она – в костюме русалки.

Русалка: И чем же кончились ваши экзамены?

Иван Грозный: Провалился по истории» [6, л. 58].

Или с особенностями внешней политики СССР:

«В другой части буфета – две девушки. Одна в индийском костюме, другая в китайском национальном костюме.

«Китаянка»: Мне показалось, на тебя Андрей обиделся, Люба.

«Индуска»: Обиделся немножко. Я обещала ему с ним пойти потанцевать, а в это время подошел Толя Макашин из первого механического и говорит: «Разрешите вас пригласить». Я говорю: «Я уже обещала...»

«Китаянка»: А он что?..

«Индуска»: А он говорит: «А-ай-ай». «Я, – говорит, – всей душой за дружбу с Индией, а вы мне отказываете».

«Китаянка»: А ты что?

«Индуска»: Что? Ясно что. Пошла танцевать с Макашиным» [6, л. 58].

Вместе с многочисленными сценами, которые должны были происходить в праздничном зале с участием массовки, пропали персонажи «цыган», которые предсказывали товарищу Огурцову печальное будущее и намекали ему на скорый выговор от начальства:

«На первой лестничной площадке стоят костюмированные девушки и парни. Они крутят ручки шарманок. Пестро одетые “цыганки”, увешанные монистами, “предсказывают” судьбу, “гадая” гостям.

<...> По лестнице поднимается озабоченный Огурцов. К нему бросаются сразу две “цыганки”.

1-я цыганка: Ждет тебя, красавец, встреча в казенном доме.

2-я цыганка:... с бубновым королем.

1-я цыганка: Будет тебе сюрприз...

2-я цыганка:... с занесением в личное дело.

Огурцов отмахивается от гадалок и исчезает в толпе» [6, л. 49].

В первой версии сценария после своего символического поражения в финале фильма Огурцов сдаваться явно не собирался и, покидая новогодний вечер, грозил всем вокруг дисциплинарной ответственностью. А в ответ получал лишь реплику уборщицы тети Дуся, которая была по сюжету своего рода шутом при короле, должна была часто появляться на экране и постоянно озвучивать то, что остальные не решались произнести:

«В зале появляется Огурцов. <...> С трудом пробравшись к выходу, он оправляет костюм, и здесь его окликает тетя Дуся.

Тетя Дуся: Чего ж не танцуете, Серафим Иваныч?

Огурцов: Что?..

Тетя Дуся: Гляньте, веселье какое кругом...

Огурцов: Виновные за это веселье ответят. Или я прекращу это дело, или уйду по собственному желанию!..

Тетя Дуся: Вы меня, конечно, извините, товарищ Огурцов, только это будет, конечно, не ваше собственное, а общее желание» [6, л. 83].

То, что не смогла высказать на экране тетя Дуся, потом наперебой повторяли рецензенты в советских газетах, сразу после премьеры фильма в конце 1956 г.: «Одно из первых наших пожеланий – не встречаться в 1957 году в жизни с Огурцовыми – бюрократами и перестраховщиками. Где бы вы с ними ни столкнулись, товарищи, <...> вступайте с ними в борьбу!..» [9].

«В недавние годы такие Огурцовы порой сводили на нет юмор и сатиру в театре, кино, литературе. Иные комедиографы перебивались “с хлеба на квас” на мелких, пресных, безжизненных сюжетах, в поте лица своего стараясь выдумать некое месиво, которое проскочило бы через Огурцова. <...> Мы знаем – в жизни так бывало. К чему прикасались Огурцовы, все становилось тусклым, серым. Будь то конкурс на ситцевые платя для весеннего бала, сборник игр “У пионерского костра”, прогулка в пригородный лес или выбор песен к фестивалю – все превращалось в скуку, от которой сводило скулы у каждого, сколько бы ему не было лет от роду. <...> Бойтесь Огурцова! Гоните его. Не давайте ему руководить вашим весельем, вашим досугом. Это равнодушный человек, тупой в своей якобы непогрешимости» [10].

«Фильм окончен. И когда зрители уже поднялись со своих мест, вдруг раздается голос Огурцова: “Минуточку, товарищи!”. На экране вновь он, вернее, его лицо, Огурцов изгнан, но не повержен: ведь он написал жалобу в ВЦСПС. И на всякий случай предупреждает зрителя, что не виноват в том, что происходит сейчас там, в клубе. Ведь зритель видел, как Огурцов честно боролся с талантами, с инициативой, со всяким проявлением живой мысли. Да, он написал жалобу. Пишите, товарищ Огурцов! Это вам не поможет! В новогоднюю ночь, с двенадцатым ударом, вас выбросили из Дома культуры. И наступит такой час, когда вас вообще выкинут из нашей жизни. Такова неумолимая логика советской действительности» [11].

НЕХОРОШЕЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ

Впервые представляя 18 ноября 1955 г. на заседании Художественного совета «Мосфильма» литературный сценарий фильма «Карнавальная ночь», редактор киностудии Н. Орлов подчеркивал его новаторство и даже определенную революционность («сценарий [комедии-ревю, комедии-обозрения] “Карнавальная ночь” очень необычный для нашего кинематографа» [7, л. 2], «этот вид комедии не был до сих пор представлен в нашем искусстве, кинематографе самостоятельно, а присутствовал в качестве отдельных элементов в некоторых комедийных картинах» [7, л. 2]).

В своем выступлении Орлов также подчеркивал, что работа над сценарием еще не завершена: «Мы боялись, что многочисленные обсуждения и повторные доработки погубят одно из основных качеств нашей комедии – ее свежесть, непосредственность.

<...> Сценарий находится в той стадии, когда его необходимо запускать в производство и дорабатывать его в процессе создания картины» [7, л. 2–3].

Несмотря на заявление Н. Орлова о том, что повторные доработки погубят «свежесть комедии», некоторые сценарные правки подчас носили экстренный характер. Например, прямо в машинописи первой версии литературного сценария был изменен (переписан от руки и подклеен вместо исходного варианта) текст диалога двух клоунов Типа и Топа, первоначальная версия которого, вероятно, показалась редакторам (или самим авторам?) слишком вызывающей для той эпохи. Сцену с известием о рождении ребенка от другой женщины в результате заменила сцена с новостью о женитьбе на «другой невесте», что несколько разрушило логику комедийной ситуации. Образ Огурцова, как лакмусовая бумага, стал индикатором, который сигнализировал о переходе допустимых границ морали и нравственности:

«На сцену выходит шпрыхсталмейстер и торжественно объявляет:

– Клоуны-буфф Тип и Топ!..

Бравурная музыка оркестра. Появляются клоуны в традиционных костюмах Белого и Рыжего. Один с большим барабаном, другой с тарелками.

Рыжий (*к залу*): Анюта, ку-ку! (*Воздушный поцелуй.*) Маруся!..

Белый: Послушай, Топ, почему ты сегодня такой веселый? У тебя что-нибудь случилось?

Рыжий: Дорогой Тип, у меня сегодня произошло исключительное событие... (*Хохочет.*)

Белый: Может быть, ты расскажешь, что же это за событие?

Рыжий: Конечно. У меня сегодня родился ребенок.

Белый: О, я поздравляю тебя! (*Целует Рыжего.*)

Рыжий: Спасибо. (*Утирает слезы умиления и выжимает платок, из которого течет вода.*)

Белый: И я поздравляю твою жену.

Рыжий: Тс-с!.. Боже упаси. Я умоляю – не поздравляй ее и ничего ей об этом не говори!..

Белый: Но почему?

Рыжий: Потому что она об этом еще не знает. (*Оба заливаются смехом.*)

Огурцов: Одну минуточку. Так это дело идти не может.

Белый: Почему?

Огурцов: А почему вы смеетесь? Разве рождение ребенка должно вызывать смех? Смех надо убрать. И что это у вас за вода льется из платка? <...> Это сколько же надо плакать, чтобы из платка вода потекла? Уберите это. И вот еще что: не надо его целовать, это производит нехорошее впечатление. <...> Теперь второе. Неясно, почему это его жена не знает, что у него родился сын? Этого не может быть. Сообщите ей. И третье. Что это за имена такие, Тип и Топ? Поменяйте их. Вот. И давайте.

Выходит шпрыхсталмейстер.

– Клоуны-буфф Николаев и Сидоров!

Клоуны выходят снова и исполняют свой номер с новыми поправками Огурцова. После фразы Рыжего – «у меня родился ребенок», Белый говорит:

– И я поздравляю твою жену.

Рыжий: Спасибо. Пойду сообщу ей эту новость.

Огурцов (*из первого ряда*): Одну минуту. Тут что-то неясное, товарищи. Зачем это он сообщает жене, что у него родился ребенок, когда она его, можно сказать, рожала? Она же в курсе дела.

Белый: Вот в этом-то и заключается здесь сатира.

Огурцов: В чем это?

Рыжий: Ну... в том, что ребенок у него не от жены.

Огурцов: Это что, значит, он морально разложился?

Белый: Ну да, в этом все и дело.

Огурцов: Понятно. Тогда так и надо сказать. <...> Я так считаю – если человек морально разложился, то его не с чем поздравлять. И нужно сказать об этом прямо, со всей резкостью. И не надо порочить артиста. Вы лично ему это дело не приписывайте. А скажите коротенько вообще о разложении. И вот еще что: эти костюмы все же снимают сурьезность вопроса. Чтобы она не снималась, снимите эти костюмы» [6, л. 13, 19–20] (фото 2).

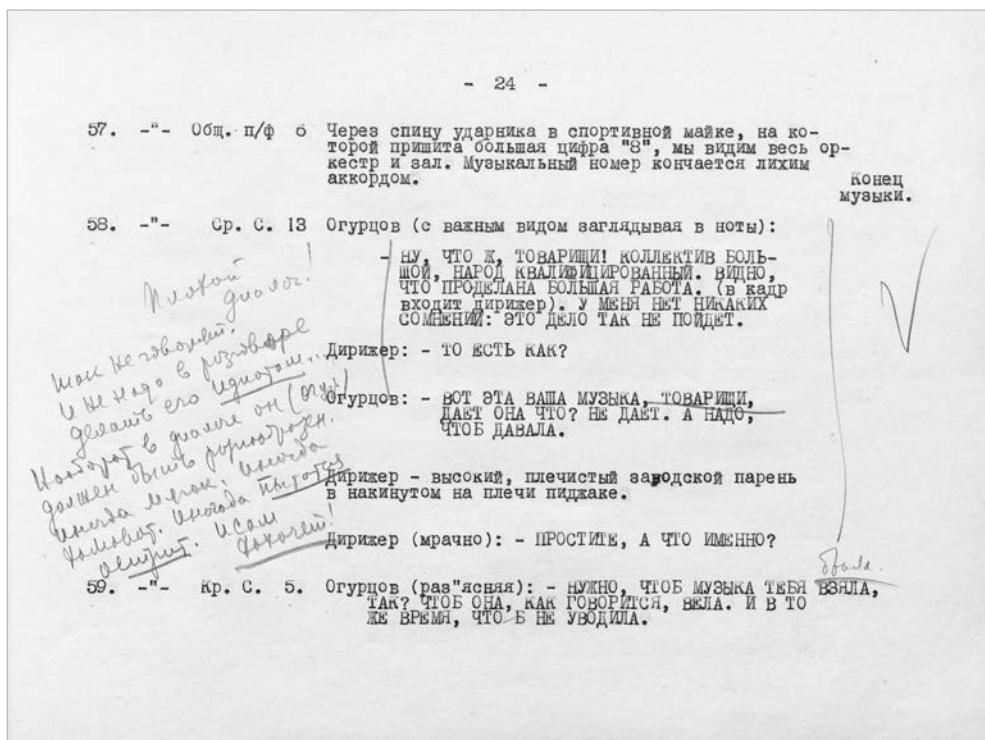


Фото 2. Э. Рязанов. Фрагмент режиссерского сценария. 2-й вариант. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 5. Ед. хр. 136. Л. 24 / E. Ryzanov. Fragment of the director's script. 2nd option

Не менее скандальными и вызывающими выглядели в первой версии режиссерского сценария рассказы о проблемах, возникающих при строительстве дачи у товарища Некадилова – лектора из «общества по распространению» (спустя почти десять лет тема строительства дачи сомнительного происхождения вновь прозвучит в другой ленте Рязанова – «Берегись автомобиля»). С тем аскетичным персонажем, которого в фильме в итоге сыграл Сергей Филиппов, его роднит разве что пенсне, портфель в руках и слабость к алкогольным напиткам – их его вынуждают выпить обманом:

«Открывается дверь. В шубе с бобровым воротником, в меховой шапке “пирожком” входит солидный человек с большой бородой, в пенсне, с портфелем в руках. <...>

Усиков (буфетнице в костюме Снегурочки): Ниночка! Быстро! В одну рюмку коньяку, в другую налей чай.

Снегурочка: Что-что?

Усиков (шепотом, убегая): Для дела нужно, Ниночка!

Усиков убегает и тут же входит из коридора с лектором. Лектор идет медленно, с достоинством несет свое тело.

Усиков (сверхприветливо): Прошу вас, профессор.

Лектор (с увлечением, но солидно. Голос у него нудный, скрипучий): ... двухэтажную с балконом.

[В буфете]

Лектор (с портфелем под мышкой. Он одет в темный костюм с жилетом, откуда свисают золотые цепочки): А знаете, как трудно достать цемент?! А железо для крыши! Но зато сразу за участком – девственный лес. И всего в пяти минутах от станции. (Достает из кармана жилета часы, смотрит на них.)

Усиков (делая вид, что слушает, на самом деле думает о своем): Вы совершенно правы.

Они подходят к столику, на который “Снегурочка” ставит поднос с двумя рюмками.

Усиков: Не выпить ли нам с вами по рюмочке чего-нибудь освежающего, в связи, так сказать. С наступающим... (Приглашает лектора сесть.)

Лектор (поправляет пенсне): Не могу, товарищ. У меня сейчас лекция.

Усиков: Тем более. Для бодрого настроения.

Лектор (сопротивляясь): Нет, нет! Что вы! У меня же лекция.

Усиков (еще активнее): Так за успех вашей лекции.

Лектор (категорически, собираясь уйти): И не просите!

Усиков (придумав): За быстреее окончание вашего строительства! (Подает ему рюмку.)

Лектор (улыбаясь, садится): Да... За это нельзя не выпить... .

Чокаются, пьют.

Усиков (буфетнице): Ниночка, повторите то же самое.

Лектор (еще с полным ртом): Ни-ни-ни!

Усиков: Да, но отсутствие реки – большой недостаток.

Лектор (садится, кладет на соседний стул портфель): Но позвольте! В двух шагах прелестнейшее озеро» [3, л. 62–64].

МЫ НЕ МОЖЕМ ЖДАТЬ

5 Пырьев полемизировал с Александром Птушко, который, ссылаясь на производственный опыт Чаплина, считал, что литературный сценарий должен «пройти самую жесточайшую до-работку»: «Здесь от деталей зависит все, вещь требует очень большой выдумки. Возможно, что в режиссерской разработке, но эта работа должна быть проделана не только одним режиссером, а целой группой выдумщиков, которые помогут решить какие-то детали, что обогатит вещь» [7, л. 5].

Запуская фильм в производство, Иван Пырьев еще на этапе обсуждения литературного сценария подчеркнул, что студия намерена сделать «Карнавальную ночь» в самые сжатые сроки (буквально за 3–4 месяца), чтобы поскорее выпустить его на экраны: «Вещь задумывалась с таким расчетом, чтобы можно было как можно больше использовать готовых эстрадных номеров. Во-вторых, вещь задумывалась так, чтобы сделать ее быстро, т. к. это для широкого экрана, в апреле месяце [1956 г.]. Срок у авторов [сценария] был чрезвычайно маленький (примерно меньше месяца). Поэтому неверно, когда в пример ставят некоторые хорошие положения из фильма Чаплина⁵, который долго работал над сценарием и переснимал два-три

раза. Здесь же срок был чрезвычайно маленький, история этой вещи такая, чтобы как можно больше использовать эстрадных номеров и сделать веселый фильм. Поэтому, когда будет критика членов Художественного совета, учтите это обстоятельство, что над вещью работали очень малое количество времени» [7, л. 6–7].

После сдачи фильма и хорошего приема его у публики риторика Пырьева несколько изменилась. Рассуждая о технологии создания комедии, он сам начал ссылаться на опыт работы Чаплина и необходимость поиска смешного прямо на съемочной площадке: «Комедия в окончательной своей редакции никогда не создается, мне кажется, на бумаге. Она создается в работе коллективной: в работе с актером, в работе с композитором, с группой товарищей. Комедийное искусство создается в съемках, в пересъемках. В этой группе было много пересъемок⁶, и мы не жалеем – это было необходимо. И если бы не так было со сроками, то мы бы еще целый ряд вещей пересняли и добавили. Я не могу поверить, что один человек, сидя дома у себя за письменным столом, написал [бы] во всех компонентах такой сценарий, что ставь и хохочи. Это дело трудное. И даже опыт великого Чарли Чаплина говорит о том, что он снимает, переснимает, смотрит, еще раз переснимает, и тогда получается смешное» [1, л. 17].

Ярким тому примером стал отказ от некоторых сценарных находок, переживших целых два этапа редактуры. Например, к третьей версии режиссерского сценария была отброшена сцена, задуманная для вступительных титров фильма:

«На экране возникает огромный циферблат. Стрелки показывают 11 часов. В центре циферблата – заснеженная елка и под ней маленькие фигурки танцующих в карнавальных костюмах. Появляется название фильма “Карнавальная ночь”. Идут титры группы. За это время минутная стрелка переместилась к кружочку с цифрой “1”.

Появляется надпись: “Серафим Иванович Огурцов – арт. Игорь Ильинский”. Окошечко с цифрой “1” открывается. В овале вместо Огурцова – Тося, секретарь директора.

Тося: Вы к товарищу Огурцову? Придется подождать.

Окошечко захлопывается. Стрелка прыгает на окошко с цифрой “2”.
Надпись: “Лена Крылова – арт. Л. Касьянова”. В окошечке – Лена.

Лена: Но мы не можем ждать! Еще три дня, и мы погибли!

Стрелка на цифре “3”. Надпись: “Гриша Кольцов – арт. Ю. Белов”.

Гриша: И все же, я люблю тебя! Люблю! И не боюсь этого слова!

Стрелка на цифре “4”. Надпись: “Сергей Усиков – арт. Г. Куликов”.

Усиков: Еще посмотрим, что об этом скажет общественность.

⁶ Это подтверждает и Эльдар Рязанов в своих мемуарах: «Ситуация с картиной сложилась тревожная. Много сцен приходилось переснимать, ведь постановка была для меня одновременно и школой. Возник перерасход сметы и отставание от сроков» [5, л. 53].

Кружок захлопывается. Стрелка показывает на цифру “5”. Надпись: “Тося – арт. Т. Носова”.

Тося: Товарища Огурцова? Придется подождать!

Стрелка показывает на цифру “6”. Надпись: “Ромашкина – арт. О. Власова”.
Открывается окошко.

Ромашкина: Ждать!? Но мне ведь давно уже не двадцать пять...

Цифра “7”. Надпись: “Федор Петрович – арт. А. Тутышкин”. В кружочке – главбух.

Федор Петрович: Да и мне, честно сказать, не тридцать восемь...

Стрелка показывает на цифру “8”. Надпись: “Лектор – арт. ...”.

Лектор: Многие интересуются – есть ли жизнь на Марсе... (фото 3).

Цифра “9”. Надпись: “Тетя Дуся – арт. Е. Савицкая”.

Тетя Дуся: Подошел сейчас ко мне один неизвестный и говорит...

Стрелка показывает на цифру “10”. В овале сидит радист Костя. Надпись: “Костя – арт. Ю. Суснин”.

Костя: Имейте в виду: микрофон включен.

Цифра “11”. Открывается окошко – в нем фокусник. Надпись: “Иллюзионист – арт. М. Пуговкин”.

Фокусник в чалме делает таинственный знак. С его волшебной палочки срываются разноцветные звезды. Фокусник исчезает, растворяется. Кружок захлопывается.



Фото 3. Сергей Филиппов в роли лектора. «Карнавальная ночь». © ФГУП «Киноконцерн «Мосфильм» / Sergei Filippov as a lecturer. “Carnival Night”. © Mosfilm Cinema Concern

Стрелка подходит к цифре “12”. Надпись: “Серафим Иванович Огурцов – Игорь Ильинский”. Распахивается окошко. Там снова Тося.

Тося: Я же сказала, товарищ Огурцов занят. У него сейчас совещание.

Окошко захлопнулось. Стрелка, дойдя до 12, пошла обратно. Она вращается все быстрее и быстрее. Возникают последние надписи. Наплывом появляется во весь экран перекидной календарь с числом 31 декабря. Изображение часов исчезает. Листки календаря листаются в обратную сторону. 30 декабря, 29 декабря, 28 декабря» [12, л. 12–14].

С каждым новым этапом редакции из литературного и режиссерского сценариев исчезали третьестепенные персонажи и массовые сцены, тормовившие сюжет, ужимались роли второстепенных персонажей (вроде тети Дуси или библиотекаря Ромашкиной) и уточнялись характеры будущих героев Людмилы Гурченко и Юрия Белова (в том числе, например, исчез эпизод их объяснения на зимней улице, когда расстроенный Гриша покупал три порции эскимо и швырял их в сторону, «как ручные гранаты» [6, л. 8]). И все ярче на фоне оставшихся персонажей выглядел герой Игоря Ильинского – Серафим Огурцов, поступки которого приводили в движение мотор сюжета фильма.

Это сразу заметили наиболее проницательные зарубежные рецензенты, когда «Карнавальная ночь» попала в прокат «братских» социалистических республик, в частности в Чехословакию, Польшу, Болгарию и ГДР, во второй половине 1957 г.: «Все эстрадные номера непосредственно связаны в кинофильме с конфликтом Огурцова. Отдельные номера сами по себе нравятся зрителям, но они нравятся им в два раза больше, когда они видят, как на эти номера реагирует бюрократ Огурцов. Поэтому здесь нет ничего бесцельного, лишнего. Каждый “номер” программы – часть главного конфликта, который, несмотря на всю веселость фильма, весьма серьезен. <...> Огурцов – это тип. Он комичный, местами гротескный тип, но именно поэтому выпукло выступают его основные, его определяющие качества. Авторы в образе Огурцова разоблачают не отдельные мелкие ошибки, а всю категорию людей, влюбленных во фразу [так!], страшно ограниченных, разговаривающих начальственным тоном с подчиненными, занимающих пост, до которого они не выросли. Поэтому имя Огурцова становится нарицательным. Это уже доказательство того, что Огурцов – не фантазия авторов, не вымышленный тип, не пустая карикатура на “ничто”. Огурцовы есть и у нас» [13].

«В целом фильм основан на схеме “спектакль с препятствиями”. Препятствия создает дурак Огурцов и, к сожалению, только он. Огурцова никто не поддерживает ни “снизу”, ни “сверху”, поэтому его поражение ясно и неизбежно. Огурцов пытается всеми мерами помешать выступлениям на сцене, но один не воин среди положительных людей» [14] (фото 4).

Осторожные советские рецензенты чаще всего ограничивались подробным пересказом содержания фильма и лишь самые смелые из них позволяли себе его подробный анализ. Огурцова, как правило, клеймили словами «ханжа»,



Фото 4. Игорь Ильинский (Серафим Огурцов). © ФГУП «Киноконцерн «Мосфильм» / Igor Ilyinsky as Serafim Ogurtsov. © Mosfilm Cinema Concern

«тупой и трусливый чинуша», «перестраховщик и бюрократ от искусства», «деляга-демагог» и расписывали самыми черными красками: «Фильм затрагивает важную проблему борьбы советских людей с тупостью и трусливостью невежественных чинуш, случайно попавших на руководящие посты» [15].

И если во время обсуждений картины у старших коллег-кинематографистов возникали опасения, что роль Огурцова, да еще и в исполнении Игоря Ильинского, а не кого-то из других претендентов на роль, будет слишком близка его же исполнению роли Бывалова в схожей по ключевому противостоянию (новое-старое, косное-смелое) комедии Григория Александрова «Волга-Волга» (1938), то они оказались беспочвенными – критики предпочитали обходить эту интертекстуальную связь стороной.

И совсем редко кто решался рассказать читателям, в чем состоит главный трюк, на котором построен фильм, – то, что место отрицательного персонажа занимает герой, который еще недавно мог с некоторыми оговорками считаться положительным⁷. Даже сам Рязанов раскрыл его в своих мемуарах лишь спустя десятилетия. «Мне кажется, <...> нужно играть не отрицательную роль,

7 Вот один из немногих таких отзывов: «Внешне Серафим Иванович располагает к себе. Жизнерадостный, в хорошо сшитом костюме, он выглядит как-то трогательно домашним. Эти штрихи все время подчеркиваются режиссером и актером вплоть до самой последней сцены, когда в добротном пальто с серым каракулевым воротником появляется на экране такая добродушная, милая, «домашняя» физиономия» [16].

а положительную, – так описывал режиссер свой диалог с Ильинским во время поиска верного рисунка его роли. – Ведь Огурцов – человек честный, искренний, деятельный. Он преисполнен лучших намерений. Он горит на работе, весь отдается делу, забывая о семье и личных интересах. Огурцов неутомим, он появляется везде и всюду – непоседливый, энергичный труженик. Огурцов не похож на иных начальников, которые вросли в мягкое кресло. Он весь в движении, контролирует, активно вмешивается, советует, дает указания на местах. Он инициативен, не отрывается от коллектива, по-хозяйски относится к народному добру. Вспомните: “Бабу-Ягу воспитаем в своем коллективе”. Он открыт, прост, наш Огурцов, и совсем не честолюбив. Он демократичен, но без панибратства и фамильярности. В нем есть все качества, которых мы требуем от положительного героя. Правда, может быть, кое-кому наш портрет покажется неполным, и кое у кого будет вертеться на языке старое, простое и точное слово – “дурак”» [5, с. 77–78].

И все же некоторым рецензентам было трудно отказать в проницательности. «Известно, что у дурака и достоинства являются недостатками, – отмечал в своей рецензии на фильм в 1957 году писатель Зиновий Паперный. – Энергия, неутомимость, настойчивость – все эти качества, хорошие сами по себе, в соединении с тупостью приобретают зловещий характер. Чего стоит одна только походочка Огурцова – Ильинского! Он шагает быстро, словно боится не успеть сделать что-то очень значительное; движения энергичные, чуть механичные, “кукольные”. Как будто его завели, причем “завод” довольно крепкий. Сам он не остановится; если его не задержать, он может натворить очень многое» [17].

Наиболее остроумным и неожиданным трюком фильма некоторым критикам казалось разрушение четвертой стены (не характерное для последующих фильмов Рязанова), которое происходило уже после титров, – заключительные кадры картины: «Уже мелькнула последняя надпись: “Конец”, уже зрители поднимаются с кресел, чтобы уходить, но вдруг с экрана раздается панический возглас: “Товарищи...”. На экране появляется крупным планом лицо Огурцова – Ильинского. Он испуганно смотрит на публику и, верный своему принципу перестраховщика, торопится объяснить зрителю: “За все, что вы здесь видели, я никакой ответственности не могу нести”» [18]. В этом можно увидеть и завершение линии героя, его окончательное развенчание (ведь в одном из вариантов сценария он прямо подтверждает уезжающему в командировку директору, что «отвечает» за проведение новогоднего праздника), но также и еще одно напоминание о том, что все, что происходило на экране, – всего лишь комедия, дело по определению «безответственное», сколько бы в предшествующей истории этого жанра в СССР не было начальников, настаивавших на обратном. Утверждая всей своей картиной право кинокомедии на «карнавальность», на легкость и на освобождение от излишней опеки и ответственности, Э. Рязанов таким образом открывал дорогу обновленному пониманию жанра в период оттепели.

1. Пырьев И. А. Выступления на обсуждениях сценариев З. М. Аграненко «Ленинградская симфония», В. С. Витакевича и Г. Б. Ягфельда «Сампо» («Калевала»), В. М. Иванова и А. Г. Меркулова «Цель его жизни» («Крылья жизни»), Ф. Ф. Кнорре «Первый шаг», кинопроб к фильму В. С. Ордынского «Человек родился», фильма Э. А. Рязанова «Карнавальная ночь» на заседаниях Художественного совета «Мосфильма» (12 октября 1956 – 17 января 1957 г.). РГАЛИ. Ф. 3058, оп. 1, ед. хр. 195.
2. Трофимов С. С точки зрения проката // Искусство кино. 1956. № 10. С. 26–33.
3. Рязанов Э. А. Карнавальная ночь. Режиссерский сценарий по одноименному литературному сценарию Б. С. Ласкина, В. С. Полякова. 1-й вариант. РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 5, ед. хр. 135. Опубликовано в: Дединский С. «Товарищ Огурцов занят. У него совещание». URL: <https://kinoart.ru/texts/tovarisch-ogurtsov-zanyat-u-nego-seychas-soveschanie> (Дата обращения 10.02.2022).
4. Гальперин Ю. Правду ли говорят цифры? // Искусство кино. 1957. № 10. С. 151–152.
5. Рязанов Э. А. Неподведенные итоги. М.: Вагриус, 1997. – 512 с.
6. Ласкин Б. С., Поляков В. С. Карнавальная ночь. 1-й вариант. Сценарий комедии-ревю. РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 3, ед. хр. 557. Частично опубликовано в: Дединский С. «Товарищ Огурцов занят. У него сейчас совещание». URL: <https://kinoart.ru/texts/tovarisch-ogurtsov-zanyat-u-nego-seychas-soveschanie> (Дата обращения 10.02.2022).
7. Стенограмма № 99 заседания художественного совета по обсуждению литературного сценария Б. Ласкина и В. Полякова «Карнавальная ночь» 18 ноября 1955 г. РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 3, ед. хр. 561. Опубликовано в: Дединский С. (публ.): «Молодость убежденно побеждает ханжество, аскетизм и ложную принципиальность». URL: <https://kinoart.ru/texts/molodost-ubezhdenno-pobezhdaet-hanzhestvo-asketizm-i-lozhnyu-printsipialnost> (Дата обращения 10.02.2022).
8. Карнавальная ночь. Литературный сценарий. 2-й вариант. РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 3, ед. хр. 558.
9. Лосев Л. Есть установка: весело встретить Новый год // Московская правда. 1956. 30 декабря.
10. Рожков Н. Талантливая комедия // Вечерняя Москва. 1957. 2 января.
11. Дмитриев Ю. На московских экранах // Московский комсомолец. 1957. 5 января.
12. Карнавальная ночь. Второй вариант режиссерского сценария, с поправками директора студии тов. Пырьева. РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 5, ед. хр. 136. Частично опубликовано в: Дединский С. «Товарищ Огурцов занят. У него сейчас совещание». URL: <https://kinoart.ru/texts/tovarisch-ogurtsov-zanyat-u-nego-seychas-soveschanie> (Дата обращения 10.02.2022).
13. Фиала М. Карнавальная ночь // Кино (Чехословакия, Прага). 1957. 29 августа. Архив Госфильмофонда.
14. Ленчица Я. Карнавальная ночь // Фильм (Польша, Варшава). 1958. № 2. Январь. Архив Госфильмофонда.
15. Царев А. Карнавальная ночь // Ульяновская правда. 1957. 12 января.
16. Николаев А. Карнавальная ночь // Ленинградская правда. 1957. 5 января.
17. Паперный З. Комедия может быть смешной // Литературная газета. 1957. 5 января.
18. Быстров Н. Веселая, жизнерадостная комедия // Красное знамя (Сочи). 1957. 8 января.

REFERENCES

1. Pyryev I. A. *Vystupleniia na obsuzhdeniakh stsenariiev Z. M. Agranenko "Leningradskaia simfoniia", V. S. Vitakovicha i G. B. Iagfel'da "Sampo" ("Kalevala"), V. M. Ivanova i A. G. Merkulova "Tsel' ego zhizni" ("Kryl'ia zhizni"), F. F. Knorre "Pervyi shag", kinoprob k fil'mu V. S. Ordynskogo "Chelovek rodilsia", fil'ma E. A. Riazanova "Karnaval'naia noch'" na zasedaniakh Khudozhestvennogo soвета "Mosfil'ma" (12 oktiabria 1956–17 ianvaria 1957 g.)* [Speeches at the discussions of the scenarios of Z. M. Agranenko "The Leningrad Symphony", of V. S. Vitakovich and G. B. Yagfeld "Sampo" ("Kalevala"), of V. M. Ivanov and A. G. Merkulov "The Purpose of His Life" ("Wings of Life"), of F. F. Knorre "The First Step", of screen tests for the film by V. S. Ordynsky "A Man Is Born", of the film by E. A. Ryazanov "Carnival Night" at the meetings of the Artistic Council of Mosfilm (October 12, 1956 – January 17, 1957)]. RGALI. F. 3058, op. 1, ed. khr. 195.

2. Trofimov S. *S tochki zreniya prokata* [From the Point of View of the Box-Office]. *Iskusstvo kino*. 1956, no. 10, pp. 26–33.
3. Riazanov E. A. *Karnaval'naia noch'*. *Rezhisserskii stsenarii po odnoimennomu literaturnomu stsenariiu B. S. Laskina, V. S. Poliakova. 1-i variant* [Carnival Night. Shooting Script on the Basis of B. S. Laskin's and V. S. Poliakov's Screenplay. 1st Version]. RGALI. F. 2453, op. 5, ed. khr. 135. Published in: Dedinskiy S. "Tovarishch Ogurtsov zaniat. U nego soveshchanie" [Comrade Ogurtsov is Busy. He's in a Meeting]. *Iskusstvo Kino* [The Art of Cinema]. Available from: <https://kinoart.ru/texts/tovarisch-ogurtsov-zanyat-u-nego-seychas-soveshchanie> [Accessed 10 February 2022].
4. Galperin Yu. *Pravdu li govoryat tsifry?* [Are the Numbers Telling the Truth?]. *Iskusstvo kino*. 1957, no. 10, pp. 151–152.
5. Riazanov E. A. *Nepodvedennyye itogi* [Unfinalized Findings]. Moscow: Vagrius, 1997. 512 p.
6. Laskin B. S., Poliakov V. S. *Karnaval'naia noch'*. *1-i variant. Stsenarii komedii-reviu* [Carnival Night. 1st Version. Screenplay of a revue comedy]. RGALI. F. 2453, op. 3, ed. khr. 557. In part published in: Dedinskiy S. "Tovarishch Ogurtsov zaniat. U nego soveshchanie" [Comrade Ogurtsov is Busy. He's in a Meeting]. *Iskusstvo Kino* [The Art of Cinema]. Available from: <https://kinoart.ru/texts/tovarisch-ogurtsov-zanyat-u-nego-seychas-soveshchanie> [Accessed 10 February 2022].
7. *Stenogramma №99 zasedaniia khudozhestvennogo soveta po obsuzhdeniiu literaturnogo stsenariia B. Laskina i V. Poliakova "Karnaval'naia noch'" 18 noiabria 1955 g* [Transcript No. 99 of the Meeting of the Artistic Council to Discuss the Screenplay "Carnival Night" by B. Laskin and V. Poliakov, November 18, 1955]. RGALI. F. 2453, op. 3, ed. khr. 561. In part published in: Dedinskiy S. (ed.) "Molodost' ubezhdenno pobezhdaet khazhestvo, asketizm i lozhnuiu printsipial'nost'" [Youth Confidently Conquers Hypocrisy, Asceticism, and False Integrity]. *Iskusstvo Kino* [The Art of Cinema]. Available from: <https://kinoart.ru/texts/molodost-ubezhdenno-pobezhdaet-hanzhestvo-asketizm-i-lozhnyu-printsipialnost> [Accessed 10 February 2022].
8. *Karnaval'naia noch'*. *Literaturnyi stsenarii. 2-i variant* [Carnival Night. Screenplay. 2nd Version]. RGALI. F. 2453, op. 3, ed. khr. 558.
9. Losev L. *Est' ustanovka: veselo vstretit' Novyi god* [There Has Been a Directive: To Celebrate the New Year's Joyfully]. *Moskovskaia pravda* [The Moscow Truth]. 1956. December 30.
10. Rozhkov N. *Talantivaia komediia* [A Talented Comedy]. *Vecherniaia Moskva* [The Evening Moscow]. 1957. January 2.
11. Dmitriev Yu. *Na Moskovskikh ekranakh* [On the Moscow Screens]. *Moskovskii komsomolets* [The Moscow Young Communist]. 1957. January 5.
12. *Karnaval'naia noch'*. *Vtoroi variant rezhisserskogo stsenariia, s popravkami direktora studii tov. Pyryeva* [Carnival Night. The Second Version of the Shooting Script, as Amended by the Director of the Studio Comrade Pyryev]. RGALI. F. 2453, op. 5, ed. khr. 136. In part published in: Dedinskiy S. "Tovarishch Ogurtsov zaniat. U nego soveshchanie" [Comrade Ogurtsov is Busy. He's in a Meeting]. *Iskusstvo Kino* [The Art of Cinema]. Available from: <https://kinoart.ru/texts/tovarisch-ogurtsov-zanyat-u-nego-seychas-soveshchanie> [Accessed 10 February 2022].
13. Fiala M. *Karnaval'naia noch'* [Carnival Night]. *Kino* (Czechoslovakia, Prague) 1957. August 29. *Arkhiv Gosfil'mofonda* [Gosfilmofond Archive].
14. Lenchitsa Ya. *Karnaval'naia noch'* [Carnival Night]. *Film* (Poland, Warsaw). 1958. №2. January. *Arkhiv Gosfil'mofonda* [Gosfilmofond Archive].
15. Tsarev A. *Karnaval'naia noch'* [Carnival Night]. *Ulyanovskaia pravda* [The Ulyankovsk Truth]. 1957. January 12.
16. Nikolaev A. *Karnaval'naia noch'* [Carnival Night]. *Leningradskaia pravda* [The Leningrad Truth]. 1957. January 5.
17. Papernyi Z. *Komediia mozhet byt' smeshnoi* [A Comedy Can Be Funny]. *Literaturnaia gazeta* [Literary Newspaper]. 1957. January 5.
18. Bystrov N. *Veseliia, zhizneradostnaia komediia* [A Funny, Cheerful Comedy]. *Krasnoe znamia* [The Red Banner] (Sochi). 1957. January 8.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дединский Станислав Николаевич – магистр искусствоведения (искусство кино), продюсер издательских проектов киностудии «Союзмультфильм», главный редактор киноведческого проекта 1895.io.

E-mail: mnmlzm@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1396-8251

ABOUT THE AUTHOR

Stanislav N. Dedinskiy – Master of Arts (film studies), producer of publishing projects at Soyuzmultfilm film studio, editor-in-chief of film scholarly project 1895.io.

E-mail: mnmlzm@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1396-8251

Статья поступила в редакцию: 13.01.2022

Отредактирована: 01.02.2022

Принята к публикации: 11.02.2022

Received: 13.01.2022

Revised: 01.02.2022

Accepted: 11.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Дединский С. Н. «Карнавальная ночь» как новый тип послесталинской комедии // Театр. Живопись.

Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 109–130.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-109-130

FOR CITATION

Dedinskiy S. N. *Carnival Night as a New Type of Post-Stalinist Comedy. Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 1, pp. 109–130.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-109-130

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-131-155
УДК 791.43-252.5"1936/2020"

М. В. Строганов
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-7618-7436

Мультипликационная история Колобка. 1936–2020 годы

АННОТАЦИЯ

Сказка «Колобок» относится к группе архаичных кумулятивных сказок, все содержание которых сводилось к пересчету явлений действительности, живых существ или предметов. Такой тип мышления продолжает оставаться актуальным для любого человека в период раннего детства. Но в современном мире этот тип мышления не существует и не может быть представлен в образных формах. Между тем мультипликационные интерпретации сюжета «Колобка» претендуют на адекватность передачи народной педагогики и морали, что оценивается как их высокое достоинство. Однако ни одна экранизация не передает то содержание сказки, которое было свойственно ей в ее природной среде, и оценка экранизации не должна зависеть от ее соответствия оригинальному произведению.

Сказка «Колобок» относится к числу самых популярных сказок, на этот сюжет создано большое число мультипликационных фильмов как для детей, так и для взрослых. Но поскольку идея кумуляции непонятна современному человеку, режиссеры наполняют сюжет фольклорного «Колобка» новыми решениями и смыслами. Детские экранизации учат быть осторожными и не доверять первому встречному, слушаться родителей и не убегать из дома. Взрослые экранизации рассказывают о трагизме человеческой жизни, о сложных отношениях человека и власти, иронизируют по поводу социальных неурядиц. И здесь важен не позитивный или деструктивный характер нового фильма, а художественно убедительное решение той или иной проблемы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Колобок», кумулятивная сказка, экранизация, мультипликация, сюжет, интерпретация.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-131-155
УДК 791.43-252.5"1936/2020"

Mikhail V. Stroganov
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science,
Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7618-7436

Animated story of Kolobok. 1936–2020

ABSTRACT

The fairy tale *Kolobok* [*The Gingerbread Man*] belongs to the group of archaic cumulative fairy tales. Their entire content was reduced to recounting the phenomena of reality, living beings or objects. This type of thinking continues to be relevant for any person during early childhood. But in the modern world, such worldview does not exist and cannot be represented in figurative forms. Meanwhile, the cartoon interpretations of the *Kolobok* plot claim to be adequate in the transfer of folk pedagogy and morality. It is considered to be their high dignity. However, not a single film adaptation conveys the content of the fairy tale in its natural environment. Thus the assessment of the film adaptation should not depend on its compliance with the original work.

The fairy tale *Kolobok* is one of the most popular fairy tales; a large number of animated films have been created on this plot for both children and adults. But since the idea of cumulation is incomprehensible to a modern person, the directors fill the plot of the tale with new solutions and meanings. Children's film adaptations teach to be careful and not trust the first person they meet, obey their parents and not run away from home. Adult film adaptations deal with the tragedy of human life, the complex relationship between man and power, ironically mention social turmoils. It does not matter whether the positive or destructive nature the new film has, but the most important thing is an artistically convincing solution to the problem.

KEYWORDS

Kolobok / *Gingerbread Man*, cumulative fairy tale, film adaptation, animation, plot, interpretation.

Сказка «Колобок» принадлежит к числу тех популярных кумулятивных сказок, содержание которых сводится к структурированию картины мира, подобно тому, как ребенок структурирует окружающий его мир. Отголоски кумулятивного мышления постоянно встречаются в жанрах традиционной культуры: описание снаряжения богатыря в былине, перечисление состава хозяйства в колядке. Привнесение в кумулятивные сказки любого иного смысла произвольно, поэтому все применения кумулятивной сказки вне фольклорной культуры нарушают их истинное содержание.

Отечественная кинематография за 47 лет советский власти доперестроечного времени (1936–1986 гг.) создала четыре фильма на сюжет «Колобка», за 23 года «перестроечного» и «постперестроечного» периода (1987–2011 гг.) – пять фильмов, в последние 8 лет (2012–2020 гг.) – десять фильмов, причем один в шести сериях. В период относительной стабильности общества мультипликационная сказка о Колобке (возможно, что и другие, но для утверждения этого требуются дополнительные разыскания) адресуется детям, а в период социальных переломов – взрослым. При этом в сказках, предназначенных детям, элиминируется гибель Колобка, а в сказках, адресованных взрослым, подчеркиваются депрессивные элементы, и в первую очередь смерть персонажей.

Однако содержание сказки, свойственное ей в ее природной среде (идея кумуляции), может быть описано только аналитически. В современной среде сказка как бы теряет исконный смысл, поэтому режиссеры и наполняют сюжет новыми смыслами: детские экранизации учат быть осторожными, слушаться родителей и не убежать из дома; взрослые экранизации рассказывают о трагизме человеческой жизни, о сложных отношениях человека и власти, иронизируют по поводу социальных неурядиц. И здесь важнее не позитивный или деструктивный характер нового фильма, а степень художественной убедительности. Выяснение данного взаимодействия: современной «пустоты» сказочного сюжета и наполнение этой «пустой» формы новым, несвойственным ей содержанием, – и составляет цель настоящей статьи. Главный интерес автора состоит в том, чтобы продемонстрировать, что любое современное «содержание» сказки не соответствует ее исконному смыслу; исконный смысл рядовому зрителю (не фольклористу) неизвестен, и он наполняет сказочную форму любым содержанием «от себя». Все социальные актуализации (педагогические, политические) мы учитываем и оговариваем попутно; не упомянуть их невозможно, но при всем их различии любая актуализация вливает в старые мехи новое вино, и с этой точки зрения разницы между ними нет.

«КОЛОБОК» КАК ФОЛЬКЛОРНАЯ СКАЗКА

Сказка «Колобок» принадлежит к числу наиболее популярных народных сказок. В восточнославянской традиции она известна именно как «Колобок» [1, с. 25, № *296 (AA) / 2025 (AT); 2, с. 383, № 2025=AA *296]. В других

европейских культурах главный герой ее называется разными именами, но построение сюжета не изменяется (приводим эти названия в том виде, как они даны в справочнике, на который и ссылаемся): The Runaway Pancake (Литва, Латвия, Швеция, Норвегия, Дания, Ирландия, Шотландия, Голландия, Германия, Словения, Сербо-Хорватия, Россия, США [3, p. 527, № 2025]), The Pancake (Норвегия), The Runaway Pancake, The Thick, Fat Pancake (Германия), Dathera Dad (Англия), The Wonderful Cake (Ирландия), The Wee Bunnock, The Wee Bannock, The Fox and the Little Bonnach (Шотландия), The Gingerbread Boy, The Johnny-Cake, The Little Cakeen (США), The Devil in the Dough-Pan (Россия) [4]. См. описание сюжета: «Сбежавший блин: Женщина печет блин, который убегает. Его тщетно пытаются поймать разные животные. В конце концов его съедает лиса» [5, № Z33.3.1]. Сказка эта возникла очень давно, когда характер мышления человека был принципиально иным в сравнении с современным (мышление этого типа К. Леви-Стросс называл мифологией [6, с. 19]). «Колобок» относится к кумулятивным сказкам [7, с. 97–118], все содержание которых сводится, как показал В. Я. Пропп, к структурированию картины мира [8] (эта статья впервые была опубликована в 1986 г., но создана до 1936 г., как следует из статьи И. И. Толстого «Обряд и легенда афинских буфоний» [9]). Если исходить из того, что онтогенез повторяет этапы филогенеза, то явление кумуляции приобретает легко объяснимый и даже зримый характер. Любой ребенок с огромным удовольствием слушает одну и ту же сказку, песенку, без конца пересматривает один и тот же мультфильм. Эти всем хорошо известные пристрастия детей к повторам являются онтогенетическим отражением филогенетической кумуляции. Ребенок из раза в раз структурирует окружающий его мир. К этому же явлению относится структурирование процесса еды: «ложечка за маму, за папу, за бабу, за собачку, за кошечку» и (желательно) до полной исчерпанности: нужно назвать всех окружающих людей и животных, никого не забыть, иначе еда не состоится. И сюда же относится «Сорока-ворона», которая «этому дала» (пальчик загибается), «этому дала» (еще один загибается), так четыре раза, «а этому не дала» (пятый). Так перебираются все пальцы на руке, нельзя остановиться на четвертом. Иначе сказать, кумуляция – это обязательное условие первоначального структурирования действительности, когда сознание еще не поднимается до обобщений типа «всё» и «все». Никакого другого смысла в кумулятивных сказках нет, и поиски любого другого смысла в этих сказках приводят к искажению их содержания. Другое дело, что отголоски кумулятивного мышления постоянно встречаются в жанрах традиционной культуры. Описание снаряжения богатыря в былинах:

А й тут старья казак да Илья Муромец
Стал добра коня тут он заседлывать:
На коня накладывает потничек,
А на потничек накладывает войлочек,
Потничек он клал да ведь шелковенький,

А на потничек подкладывал подпотничек,
На подпотничек седелко клал черкасское
и т. д. [10, с. 448–449].

Перечисление состава хозяйства в колядке:

У Бардиных на дворе
Стоит тын железной,
А у этого тына
Вереюшки точеные,
Столбы золоченые.
Дай вам, Господи,
Скота, живота,
Корову с теленочком,
Овцу с ягненочком,
Лошадь с жеребеночком,
Свинью с поросеночком! [11, с. 57–58].

Все эти описания имеют легко узнаваемую кумулятивную природу, равно как и описания с подхватом в начале новой поэтической строки конца предыдущей. Поэтому любые опыты интерпретации смысла сказки «Колобок» (даже такими авторитетными и профессиональными авторами, как Н. И. Толстой или Т. В. Цивьян: [12; 13]; см. также: [14; 15]) оборачиваются модернизацией их содержания. Автор согласен с тем, что приведенные фрагменты из былины и колядки, как и древнегреческий ритуал буфоний, имеют кумулятивную природу. Но не следует привносить в эти тексты и тем более в кумулятивную сказку повествовательные мотивировки современного типа «он сделал это потому, что...». «Колобок» – это рассказ не о ритуальной еде, которую необходимо было съесть; «Колобок» – это рассказ о том мире, в котором есть дед, баба, заяц, волк, медведь и лиса. Когда этот перечень исчерпан, сказка заканчивается. И не надо думать, что это слишком мелкое, пустое содержание. На определенном этапе развития человеческого мышления это был огромный шаг вперед. Зато любое привнесение в эти кумулятивные сказки какого-то иного смысла оказывается произвольной интерпретацией их, уводящей от истинного содержания.

Из сказанного очевидно, что все позднейшие применения кумулятивной сказки вне собственно фольклорной культуры также нарушают их истинное содержание и являются произвольной **интерпретацией**. Для пятилетнего зрителя мультфильма о Колобке достаточно многократного повтора песенки Колобка: смысл сказки для него именно в этом и состоит. Взрослому создателю фильма о Колобке этого мало, и он нагружает сюжет вторичными смыслами, принципиально чуждыми фольклорной природе сказки. Но осуждать создателей мультфильмов, которые удаляются от фольклорного источника, столь же неразумно, как и осуждать пятилетнего человека за то, что ему

необходимо многократное повторение одной и той же ситуации. Можно лишь говорить, что претензия на точное воспроизведение кумулятивной сказки не оправдывает себя, так как мультипликаторы неизбежно создают совершенно новые тексты по очень отдаленным мотивам фольклорного источника.

Гораздо важнее выяснить, в чем заключена причина высокой валентности сюжета сказки о Колобке, который может вступать в соединения с разными внешними общественными явлениями и представлять те или иные социальные обстоятельства. Предметом анализа являются 19 мультипликационных фильмов: четыре советского периода, пять перестроечного периода, десять фильмов «новейшего» времени. В Сети обретается также достаточно большое число любительских экранизаций самого недавнего происхождения, которые адресованы детям дошкольного возраста, однако они в равной степени недостаточно последовательно сохраняют фольклорную природу первоисточника и создают новые авторские конструкции, поэтому их не привлекаем для анализа.

Следует учитывать, что Колобок очень популярен в детской среде, и эту популярность его активно использовали различные издания, ориентированные на детскую аудиторию. С 1969 по 1992 год в СССР выходил детский иллюстрированный звуковой журнал «Колобок» (приложение к журналу «Кругозор»), заглавный герой которого рассказывал читателям и слушателям поучительные истории. В 1980-х годах в одном из номеров журнала «Весёлые картинки» была опубликована с оформлением в духе комикса современная сказка в детективном жанре с участием Колобка про ужасного волшебника Штосса и его «обезвреживание»¹.

В кинематографе появились произведения, которые только номинативно связаны со сказкой о Колобке. Это два мультипликационных фильма с одинаковым названием «Следствие ведут Колобки», сценаристом обоих был Э. Н. Успенский, название пародирует популярный советский и российский детективный сериал «Следствие ведут ЗнаТоКи», хотя сюжеты у них совершенно разные. Первый мультфильм снят режиссером А. П. Зябликовой (студия «Экран», кукольный, 1983) в двух сериях: «Следствие первое» (повесть Успенского «Колобок идет по следу») и «Похищение века» («Рассказ о похищении века»). Второй мультфильм снят режиссерами А. М. Татарским и И. А. Ковалёвым (студия «Экран», 2 части, рисованный, 1986 и 1987). Позднее, уже без Э. Н. Успенского, А. М. Татарский по своему сценарию снял серию мультфильмов об этих же персонажах под именем братьев Пилотов, которые приобрели самостоятельную популярность, став героями девяти фильмов и телепередач (1995 – 2009) и восьми компьютерных игр (1997 – 2007).

К этому же типу произведений относятся мультсериал «Колобанга. Только для пользователей Интернета» (2 сезона по 26 серий, 2015 и 2016; продюсер А. В. Ревва) и созданный на основе первого сезона полнометражный мультфильм «Колобанга. Привет, Интернет!» (2017, режиссеры Александр Романец, Вячеслав Марченко). Можно сказать, что создатели этих фильмов используют образ Колобка как раскрученный

1 Обсуждение: *Игра по сказке «Колобок»*. URL: <https://summercamp.ru/>
Обсуждение: *Игра по сказке «Колобок»*.

и легко узнаваемый бренд, хотя визуально Колобок далек от того образа, который был создан предшествующей мультипликационной традицией. Это весьма показательное в культурологическом отношении явление, но оно также лежит за пределами авторского интереса.

Этой популярностью Колобка начали пользоваться властные структуры. В начале 2011 года желание называться «родиной Колобка» выразила Ульяновская область. Причиной послужило заявление местного краеведа, доцента Ульяновского государственного университета С. Б. Петрова, которое поддержал губернатор Ульяновской области С. И. Морозов. По словам С. Б. Петрова, колебячкой в старину в Поволжье называли остатки теста. Образ Колобка используется для развития туристической отрасли региона. С этой целью

создана усадьба Колобка, включающая в себя колобкобол (футбол, где вместо мяча используется надувной колобок), зорбинг, планируется открытие колобкобоулинга, колоярда (фирменного бильярда) и других развлечений, связанных с шарами-колобками. Важнейшим направлением туризма является пищевое, в связи с чем создается производственная линия «Симбирские колобки» по изготовлению берлинеров в фирменной упаковке. В настоящее время в Ульяновской области изготавливаются сувениры в виде расписных колобков: девочка-колебятка и мальчик-колебятко. На этом фоне логично появилась книга председателя Ульяновской общественной организации «Симбирский центр славянской культуры» В. А. Ланько, в которой рассказана история Колобка, но «суть сказки изменилась – теперь она не про хитрость и доверчивость, а про дружбу»² – очередная осовременивающая интерпретация кумулятивной сказки, которая в такой же степени не про дружбу, как и не про хитрость и доверчивость. Во всех этих акциях реализуется брендинг территорий, связанное с персонажами народных сказок и мифологии [16, Раздел 1 «Фольклорные герои локальной культуры»]. По той же, видимо, причине в Парке кованых фигур в Донецке (Украина) находится скульптурное изображение Колобка (автор В. Бурдук, 2001)³ (рис. 1).



Рис. 1. 2001: Колобок. Парк кованых фигур. Донецк / Kolobok. Forged figures park. Donetsk. URL: <https://na-dache.pro/dekor-dachi/35921-park-kovanyb-figur-38-foto.html>

2 Чернышева В. Жизнь будет. Ульяновец Владимир Ланько сочинил новый вариант сказки про Колобка // Российская газета. 2013. № 1 (5977). URL: <https://rg.ru/2013/01/09/reg-pfo/kolobok.html>.

3 Парк кованых фигур (38 фото). URL: <https://na-dache.pro/dekor-dachi/35921-park-kovanyb-figur-38-foto.html>.



Рис. 2. 2016: Колобок. Талисман чемпионата мира по хоккею с мячом / Kolobok. The mascot of the Bandy World Championship. URL: <https://ulpressa.ru/2014/11/11/talismanom-chm-po-hokkeyu-s-myachom-2016-stal-kolobok/>

В 2012 году на Всемирных сказочных играх в Кирове Колобок завоевал шесть медалей и был признан абсолютным чемпионом соревнований в различных видах спорта: бег по неведомым дорожкам, репинг (перетягивание репы), сказочный биатлон, сказочная регата, колобкобоулинг, метание волшебного клубочка, шмякбол, сказочный крокет и сказочная художественная гимнастика⁴. А в 2016 году Колобок стал талисманом чемпионата мира по хоккею с мячом⁵ (рис. 2).

Короче говоря, Колобок уверенно шагает по стране и побеждает даже в международных турнирах. Чего еще хотеть? Только одного – чтобы он побеждал и в художественной анимации.

ДЕТСКИЕ КОЛОБКИ (1936–1982 гг.)

Созданный в 1936 г. рисованный черно-белый «Колобок» был одной из пяти самых ранних работ «Союзмультдетфильма» (автор сценария Владимир Сутеев, режиссеры В. Сутеев, Леонид Амальрик). Он дошел до нашего времени в плохом состоянии: звуковая дорожка не сохранилась, прыгающее, мерцающее, обрзанное и нечеткое изображение. Однако любой ребенок узнает деда, бабу, зайца (он, правда, не вступает в диалог с Колобком), волка, медведя и лису. Вместе с тем сюжет данной картины отличается от оригинального сюжета сказки: Колобок не съеден хитрой лисой и в конце концов подобран дедом и бабушкой, которые все время странствий Колобка ищут его.

Фильм снимает проблему бедности деда и бабушки. Хотя бабушка говорит, что ей не из чего испечь колобок, но сама она в это время месит тесто. Неслучайно, изготовив Колобок и положив его на окно остудиться, дед и бабушка пускаются в лихой пляс, трудно совместимый с их возрастом. В том же бодром духе построено и новое окончание сказки.

В фольклорной сказке Колобок переходит от более сильного медведя к более слабой лисе, но именно лиса проявляет необходимую хитрость, заставляя Колобка сесть ей на нос, в результате чего он был съеден (рис. 3а). В фильме 1936 г. к месту встречи Колобка и лисы подходят медведь и волк, и когда Колобок должен уже упасть в открытую пасть лисы, они нападают на нее, дерутся, и Колобок в этой передрыге бежит от них (рис. 3б).

4 Чернышева В. Ульяновский колобок стал победителем Всемирных сказочных игр // Российская газета. 2012. URL: <https://rg.ru/2012/05/21/reg-pfo/kolobok-anons.html>.

5 Назаренко М. Талисманом ЧМ по хоккею с мячом 2016 стал Колобок // Улпресса. URL: <https://ulpressa.ru/2014/11/11/talismanom-chm-po-hokkeyu-s-myachom-2016-stal-kolobok/>.



Рис. 3 (а, б). 1936: Колобок / Kolobok.

URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Колобок_\(мультфильм,_1936\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Колобок_(мультфильм,_1936))

Дед и бабка все это время ищут сбежавшего Колобка, по-видимому, уже из любви к нему. И когда в итоге находят его, Колобок катится впереди них, а они бегут по дороге вслед за ним. Когда же, наконец, Колобок попадает в руки деду, последний и не думает съедать его, происходит нечто вроде усыновления сбежавшего проказника, хотя едва ли здесь стоит видеть отголосок притчи о блудном сыне. Фильм изображает вполне идиллические отношения, которые вовсе не предполагались фольклорной сказкой. Совершенно очевидно, что создатели фильма хотели изобразить счастливое детство и счастливую жизнь в новых, счастливых советских условиях, которых, разумеется, старая (в то время это прочитывалось однозначно как «дореволюционная») жизнь не знала. Так совершенно далекая от любой конкретной политической жизни сказка оборачивается в 1936 г. ангажированной советской политической пропагандой, которая на свой лад утверждает слова И. В. Сталина о том, что «жить стало лучше, жить стало веселее».

После «Колобка» 1936 г. наступил 20-летний перерыв. И вторая по счету экранизация сюжета с тем же названием появилась на студии «Союздетфильм» в 1956 г. (режиссер Роман Давыдов, сценарий и текст песен Е. Рязанцевой – возможно, псевдоним, во всяком случае другие работы этой сценаристки нам неизвестны). Внешнее отличие этого мультфильма от предыдущего состоит в том, что мультфильм исполнен в технике кукольной анимации (рис. 4а).

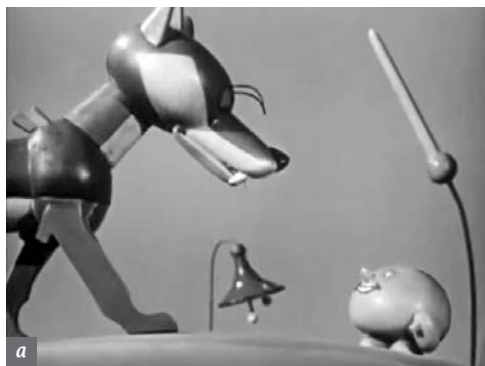


Рис. 4 (а, б). 1956: Колобок / Kolobok.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a76mFrl17gg>

Но содержательное новшество существеннее: сюжет сказки еще больше удаляется от фольклорного источника, чем в мультфильме 1936 г. Главная новизна состоит в мотивации отношений между дедом и бабой, с одной стороны, и с другой – с Колобком. Дед и баба прожили всю жизнь вместе, но «детей не нажили». Поэтому когда у них появляется живой Колобок, они воспринимают его как ребенка. И как полагается молодому человеку, Колобок отправляется повидать мир. Нагулявшись, пережив массу приключений и чуть было не расставшись с жизнью, Колобок возвращается домой, где его с радостью встречают приемные родители. Колобок, таким образом, встраивается в один ряд с другими оживающими неживыми существами, которых усыновляют престарелые родители, типа Снегурочки и Глиняного парня. В принципе, все это латентно было заложено и в фильме 1936 г., но теперь это заявлено прямо, открыто, это – принцип жизни.

Изменения затрагивают и логику отношений персонажей. Взаимодействие с зайцем практически отсутствует, последний только и успевает заметить, какой Колобок шустрый, после того как он, напевая, проскакивает мимо. А после этого следует краткий диалог с новым для сказки персонажем – ежом (впрочем, еж был и в фильме 1936 г.), который содержит комический диалог, породивший ряд пословиц, анекдотов, приколов, выходящих далеко за пределы детского возраста:

- Ты кто, небритый Колобок?
- А ты кто, лысый ежик?

Ни заяц, ни еж позднее в фильме не появятся. И эти эпизоды кажутся совершенно избыточными для представляемого сюжета. Однако сценарий и песни этого фильма современные зрители мультфильма разных возрастов хорошо помнят и любят. Мало того: в одной из песен Колобка есть слова, из которых позднее выросла песня Верещагина Б. Ш. Окуджавы («Белое солнце пустыни», 1970), к тому же она и ритмически предвосхищает эту песню:

6 Цитата по звуковой дорожке фильма.

7 Мультфильм «Колобок» (1956). URL: https://otzovik.com/review_5724568.html;enot2290. Существует ли в природе лысый ежик? URL: <https://enot2290.livejournal.com/154997.html>; Кто-нибудь знает анекдот про колобка, если да валяйте? // Спроси на Фотостране. URL: https://fotostрана.ru/questions/kto_nibud_znaet_anekdot_pro_kolobka_esli_da_valayayte-98706/.

Я медведя не боюсь,
Госпожа удача,
Потому что я не трус
И еще горячий⁶.

Таким образом, в мультфильме 1956 г. появляется персонаж, которого не было в народной сказке, и в целом сценарий и фильм не отвечают характеру народной традиционной культуры. Однако процитированный диалог Колобка и ежика вошел в народную культуру и стал, во-первых, весьма популярным анекдотом, который по-прежнему сохраняет связь с мультфильмом⁷, а во-вторых, – основой

мемов⁸. А песенка Колобка с упоминанием «госпожи удачи» отзывается в песне Б. Ш. Окуджавы, ушедшей «в народ» (впрочем, адекватная оценка соотношения этих двух текстов затрудняется, так как неизвестно, кто такая Е. Рязанцева, названная в титрах мультфильма сценаристом и автором песен). Так выявляется довольно занятный парадокс. С одной стороны, сценарий и фильм не отвечают традиционной народной культуре, а с другой – сценарий и фильм имеют большой творческий потенциал, который реализовался в современной народной культуре.

Волк ни с того ни с сего оказывается равнодушным к искусству, и когда Колобок предлагает спеть ему песню, отвечает: «Это хорошо! Я люблю песни». Колобок убегает от него, а при встрече с медведем хвастается своей победой над волком, как и положено мальчишке, убежавшему из дома искать счастья: «...схватил его за хвост, да и выбросил прочь с дороги!» (рис. 4б). Колобок так же благополучно избегает угрозы быть съеденным (впрочем, медведь и не очень порывается съесть его), а при этом освобождает пчелу. Этот новый персонаж был так же совершенно не нужен оригинальному сказочному сюжету, как и еж, но в сюжете современной сказки освобождение пчелы оказывается необходимым эпизодом. Дело в том, что, встретив лису, Колобок предлагает ей послушать его песенку, и лиса уже почти готова съесть его, но тут Колобка спасает пчела, которая нападает на лису. Пчела оказывается либо героем-помощником из фольклорной волшебной сказки, либо наглядной иллюстрацией к известному педагогическому тезису, что каждое доброе дело приносит свои благие плоды. И уже после этого Колобок со страхом и нажитым опытом возвращается в дом деда и бабы.

В экранизации 1956 г. вновь отсутствует смерть героя. Это соответствует известному принципу современной сказкотерапии, согласно которому ребенок не должен сталкиваться со смертью, поэтому главный (= положительный) герой детской сказки не должен погибнуть (этот принцип свойствен всему направлению, но отдельные авторы выражают его с прямолинейностью неофитов⁹). Однако безнаказанность героя противоречит чувству законности и справедливости, поскольку Колобок не только убежал из дома, но еще и наврал, и нахвастал, и нагрубил. В частности – медведю, который, видимо, раскусив вражье Колобка, отвечал лишь: «Эх ты...» Все отрицательные поступки Колобка, следуя элементарной бытовой логике, обязательно должны были оказать отрицательное влияние на его судьбу. И тем не менее единственное «наказание», которое он получает, благополучно возвратившись на подоконник, – это легкий укор деда: «Постреленок... Разве можно без спросу из дома убегать?» Неподобающее поведение Колобка объясняется в данной экранизации его возрастом. Но согласно правилам педагогики, герой, пережив невзгоды и испытания, должен прийти к единственно правильному выводу, что необходимо слушаться

8 *Котоматрица*. URL: <http://kotomatrix.ru/show/1221793/>; *Likeness*. URL: https://likeness.ru/blog/topic/145739/ti_ktonebritiy.kolobok-a-ti_ktolisiy.yozhik.php.

9 Юткина О. 7 сказочных сюжетов, которые ранят детскую психику // *Летидор*. 2 апреля 2018. URL: <https://letidor.ru/psihologiya/7-skazochnyh-syuzhetov-kotorye-ranyat-detskuyu-psibiku.htm>.

старших, что убежать из дома – это неправильно. Так нравоучение побеждает собственно игровое начало и делает эту мультипликацию излишне назидательной (хотя следует признать, что современные дети продолжают смотреть этот фильм, несмотря на наличие других, более «современных»).

Третья (и последняя) лента студии «Союзмультфильм» на данный сюжет – «Сказка про Колобок» – вышла в 1969 г. (сценарист и режиссер Н. М. Червинская). Это тоже кукольная анимация с фрагментарным применением пластилина, с гораздо более высоким уровнем детализации фона и персонажей, чем в предыдущей картине. Набор цветов и внешний вид кукол в картине навеивает мысли об условной крестьянской «старой доброй Руси». Но содержательные новации еще существеннее. Во-первых, в фильме отсутствует дед, и есть одна бабка, которая испекла колобок на именины внучки и отправила его с сопроводительной запиской к последней. Все ключевые персонажи оказываются неожиданно воспитанными. Заяц, волк, медведь и лиса спрашивают, можно ли им съесть Колобка, и, получив отказ, составляют ему компанию по дороге к внучке, таким образом содействуя ему в пути (рис. 5а). Вся эта компания приходит к внучке и начинает петь «как на именины испекли мы колобок», а внучка говорит: «Колобок большой, всем хватит». И тут все вдруг понимают, что съесть им Колобка будет как-то неудобно: «Нам тебя жалко» (заяц), «Ты такой добрый» (медведь), «Ты такой вежливый» (волк), «Мы с тобой вместе гуляли» (лиса). Все находятся в искреннем недоумении: пришли, значит, надо есть, иначе «нехорошо получается» (Колобок). Однако внучка спасает положение уже накрытым столом: «И Колобок будет цел, и вы все сыты» (и овцы целы, и волки сыты) (рис. 5б). Так мультфильм начинавшегося периода застоя решал проблему формирования коллектива и коллективизма: пробыв некоторое время вместе, герои уже не могут съесть одного из своей команды. Здесь мы видим тоже нравоучительный финал, поскольку он был обязателен для любого произведения «для детей», хотя это в корне противоречило собственно народной педагогике.



Рис. 5 (а, б). 1969: Сказка про Колобок / A fairy tale about a gingerbread man.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ja7ZJLnyoxg>



Рис. 6 (а, б). 1982: *Очень старая сказка / A very old tale*.
 URL: https://www.youtube.com/watch?v=-EJdce96_G8

И уже ближе к самому концу советской власти появилась новая экранизация – «Очень старая сказка» режиссеров В. А. Костылевой и Ю. А. Скирды (1982, «Киевнаучфильм»), выполненная тоже в манере кукольной анимации. (В названии этого мультфильма отразилось, возможно, название игрового фильма «Старая, старая сказка» («Ленфильм», 1968; режиссер Н. Н. Кошеверова) по сказкам Х. К. Андерсена.) Здесь уже впрямую говорилось, что у деда с бабой не было детей, а они мечтали об этом, и когда у них появился Колобок, они восприняли его как родного сына, кормили на убой и ни в чем не отказывали. Однако Колобку захотелось беззаботной и нетрудовой жизни, он убежал из дома в поисках теплого места, бегал от зайца к волку (и даже готов был навести волка на зайца), от волка к медведю. Ни заяц, ни волк, ни медведь не покушаются съесть Колобка (рис. 6а). От медведя Колобок попал к лисе, которая захотела его съесть. Колобок бежал от нее, но со словами: «И нигде не пропаду» – свалился в реку, призывая на помощь деда, однако, как можно судить, утонул. Колобка, как и в других сказках советского периода, не съели, но, в отличие от всех других экранизаций, и благополучно домой он не вернулся. Такой была переходная концепция от советской идеологии к постсоветской: и советско-нравоучительная, и наказательно-жесткая (рис. 6б).

КОЛОБКИ ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ (1988–2011 гг.)

По-настоящему новым оказался фильм «Колобок, Колобок!..» (1988, сценарист Валерий Пугашкин, режиссер Борис Акулиничев, Творческое объединение «Экран»). Эта картина, созданная в первые годы перестройки, была адресована взрослой аудитории. Приведем изложение ее содержания в аннотации на одном из видеопорталов, – хотя некоторые формулировки исторически не верны, но для нас в данном случае это не столь важно¹⁰: «Старая добрая сказка, рассказанная современным языком

¹⁰ Здесь и далее цитаты из сетевых источников даны с сохранением их орфографии и пунктуации.



Рис. 7 (а, б). 1988: Колобок, Колобок!.. / Kolobok, Kolobok!..
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J7kgHrKiIzQ>

для современных зрителей. Мультфильм “Колобок, Колобок!..” подан в форме философской притчи о бесцельно прожитой жизни и нелепости Советской власти. Молодой Колобок представлен здесь в виде юнца, который под впечатлением от увиденного режима уходит из родительского дома. Действие происходит поэтапно, в зависимости от пройденного героем пути. Каждый из зверей, встреченный по пути, символизирует очередной период в политической истории нашего государства. Так, совсем еще “зеленый” Колобок, очарованный пионерами, знакомится с зайцем Лениным. Чуть позже радость красных галстуков и патриотических лозунгов сменяется встречей с волком Сталиным. Символизируя текущие репрессии, Колобок трепетно повинуется правителю, отправляясь на каторгу рубить лес. Затем сразу наступает Брежневская оттепель, которую представляет аутентичный медведь, увешанный орденами. Колобку вручают почетную медаль героя, и он становится политическим активистом»¹¹ (рис. 7а, б).

Годы перестройки олицетворяет собою лиса, которая проявляет намерение съесть Колобка, но на экране это не показано. В финале фильма Колобок-народ вовлечен в круговорот политических режимов, в которых ему отведена страдальческая подчиненная роль. Это типично перестроечное кино, для которого важнее всего были политические применения.

Сходство с экранизацией 1988 г. обнаруживается в картине «Колобок» 1990 г., третьей части киносборника «Страсти-мордасти» (авторы сценария Александр Бубнов и Валерий Коноплёв, режиссер В. Коноплёв, «УкрАнімаФільм»). В этом короткометражном (2 минуты) мультфильме от сюжета традиционной сказки остается только начало: у деда с бабой еды нет, поэтому, чтобы приготовить колобок, баба буквально метет по сусекам и скребет по амбарам. Но приготовленный Колобок сбегает, и тут же съедает зайца, волка, медведя, давит лису (рис. 8а). Дальше сюжет развивается в апокалиптическом, катастрофическом направлении: ставший огромным, Колобок достигает города, съедает его

¹¹ Мультфильм «Колобок, Колобок!..» URL: <https://www.ivy.ru/watch/66753>.
 Дата обращения:
 15.05.2021.

и вообще все на своем пути, а в конце концов пожирает Луну, Землю, наконец, и Млечный Путь (рис. 8б).

Рассмотрим сюжет этого «Колобка» в двух планах. Во-первых, этот мультфильм можно рассматривать как инверсию фольклорного «Колобка», где все персонажи хотят съесть Колобка. Во-вторых, он может быть осмыслен как приращение к «Колобку» сказочного сюжета «Глиняный Иванушка (Пыхтелка): съедает веретено, девочку, мужиков, баб; его разбивают и всех вынимают живыми» [2, с. 384, № 2028=AA 333* В; ср.: 1, с. 31, 110, № AA 333* В / 2028]. Однако сказка «Глиняный Иванушка» известна только в русской (причем в северной) традиции. В других национальных традициях аналогичные сюжеты встречаются очень редко, но главное различие этих инонациональных сказок состоит в том, что в отличие от Глиняного Иванушки или Колобка пожирающий субъект не создан руками самого человека:

«Z33.4. *The fat troll (wolf)*. A troll eats the watcher's five horses and finally the watcher himself. The master goes to investigate. The troll: "I ate the five horses, I ate the watcher, and I will eat you." Does so. Likewise the wife, servant, daughter, son, and dog. The cat scratches the troll open and rescues all». Перевод: «Z33.4. *Толстый тролль (волк)*. Тролль съедает пять лошадей сторожа и, наконец, самого сторожа. Хозяин отправляется на поиски. Тролль: "Я съел пять лошадей, я съел сторожа, и я съем тебя". И делает это. Потом то же с женой, служанкой, дочерью, сыном и собакой. Кошка царапает тролля и спасает всех».

«Z33.4.1. *Louse and crow make covenant of friendship*: louse eats crow despite crow saying, "If I strike you once with my beak you will disappear; how then can you talk of eating me?" Likewise louse eats loaf of bread, she-goat, cow, buffalo, five sepoys, wedding procession with one lakh of people, elephant, tank of water. A sepoys cuts louse in two with his sword and rescues all» [5, p. 244, 245; 3, p. 125]. Перевод: «Z33.4.1. *Вошь и ворона договариваются о дружбе*: вошь ест ворону, хотя ворона говорит: "Если я ударю тебя один раз клювом, ты исчезнешь; так как же можешь утверждать, что съешь меня?" Потом вошь съедает буханку хлеба, козу,

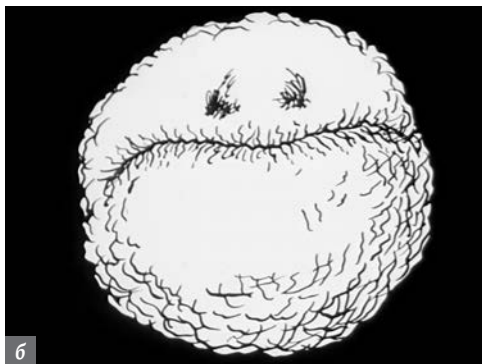


Рис. 8 (а, б). 1990: Колобок / Kolobok.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TwGtBk7qhJQ>

корову, буйвола, пять сипаев, свадебную процессию с одним лакхом людей, слона, резервуар с водой. Сипай разрубает вошь надвое своим мечом и спасает всех» (здесь и далее – перевод автора статьи).

Вместе с тем мы не можем утверждать, что создатели фильма знали сказку о Глиняном Иванушке либо сказки о толстом тролле (волке) или о голодной вше. Мы, напротив, склонны считать, что авторы фильма просто вывернули наизнанку сказку «Колобок»: вывернутый, инверсированный сюжет свойствен и двум другим фильмам, входящим в сборник «Страсти-мордасти». В аннотации фильма говорится:

«Всім відома казка про колобка представлена в цьому мультфільмі абсолютно по-новому. На цей раз колобок не є жертвою, а сам поїдає зустрічаються на його шляху тварин.

Не рекомендується для перегляду маленьким дітям¹².

Перевод: «Всем известная сказка про колобка представлена в этом мультфильме совершенно по-новому. На этот раз колобок не является жертвой, а сам поедает встречающихся на его пути животных.

Не рекомендуется для просмотра маленьким детям».

Из этой аннотации следует, что «Колобок» 1990 г. из сборника «Страсти-мордасти», равно как и «Колобок, Колобок!..» 1988 г., адресован взрослой аудитории. Эти фильмы объединяет свойственное перестроенному периоду (конец 1980-х – первая половина 1990-х гг.) ощущение катастрофичности жизни. Такое ощущение очень часто не устраивает современного зрителя, и в Сети постоянно встречаются резко негативные оценки, которые свидетельствуют о непонимании данной работы. Более того, на многих сайтах «Колобок» из сборника «Страсти-мордасти» сняли с демонстрации то ли из цензурных соображений, то ли по причинам нарушения авторского права, хотя в таком случае непонятно, почему не на всех.

Следующие по времени три интерпретации «Колобка» тоже были адресованы взрослой аудитории. Фильм «Колобок» (сценарий В. Пугашкина и Владлена Барбэ, режиссер В. Барбэ, 2006, киностудия «Классика») рассказывает грустную историю обычной человеческой жизни: порывистая юность, не отдающая себе отчета и наивно-нагло мечтающая, что человеческие силы и жизнь бесконечны, быстро проходит, и на смену ей является зрелость и осознание подлинных ценностей дома и семьи. Эта элегическая грусть как по поводу неизбежности порывов юности, так и по поводу запоздалого разочарования в них и осознания истинных ценностей пронизывает весь фильм (рис. 9а). Между тем 1 февраля 2019 г. (через 13 лет после создания самого

фильма) на странице одного автора ЖЖ появилась статья «МультБезумие: «Колобок» (Россия, 2006)» с характерным подзаголовком «Возможно, новая рубрика. Про самые странные и шизанутые советские/постсоветские мультфильмы». В этой статье фильм был осмыслен в откровенно политизированном и постапокалиптическом виде: «...депрессивная версия сказки про Колобка в стилистике

¹² «Колобок» (1990), украинская версия, мультфильм (18+) // AFTERSHOCK.
URL: <https://aftershock.news/?q=node/940278#full>.
Дата обращения: 29.08.2021.



Рис. 9 (а, б). 2006: Колобок / Kolobok.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CJ7KIE81CSQ>

постапокалипсиса. От бабушки ушел, от дедушки ушел, от себя ушел, от бога ушел... Все умерли, а он остался. <...>

Колобок без какого-то явного повода решает уйти из дома, от бабушки с дедушкой. Для ухода главный герой выбирает крайне неподходящее время: ночь, холодно, дождливо. Да еще очень некстати в окрестностях разбушевался... постапокалипсис.

Потрепанный ядерной волной волк жжет покрывки, не замечая присевшего возле костра Колобка. Волк предчувствует, что недолго ему осталось... Уйти от Серого труда не составило – тот сам уже еле ходит.

Пережив суровую зиму в состоянии спячки, Колобок продолжает свое путешествие по безжизненным территориям. Вот ему встречается заяц в образе чумного доктора. Только собрался Колобок уйти и от зайца в соответствии со сказочной матрицей, ушастый сам внезапно испарился.

Следующий персонаж – медведь-инвалид с гармошкой (кажется, в образе ветерана Великой Отечественной войны). Колобок без проблем уходит и от медведя.

Самый опасный зверь – Лис – играет с Колобком в шахматы и ставит ему мат. Лис – интеллигентный старичок (хотя костюм намекает, что это может быть чудом выживший после ядерного удара пациент психбольницы) не стал есть нашего героя – видимо, зубов уже нет.

Уйдя от всех живых, Колобок ищет утешения возле мертвых. Навещает могилу волка.

Вернувшись домой, Колобок не застаёт ни бабушки, ни дедушки. В избе полная разруха. Только старая фотография напоминает о былой семейной идиллии.

Когда в финальном эпизоде появляются нормальные живые люди, понимаешь, что это мультфильм не про апокалипсис, а про душевный кризис отдельно взятого существа, история с посылом не забывать про родственников – только рядом с ними вы сможете обрести душевную гармонию. Колобок переживает нечто вроде кризиса среднего возраста, одержимость идеей “уйти от всех”, стать эгоистом, пожить ради себя. Мульт-сказка от Владлена Барбэ учит: не будь, как Колобок, а то погибнешь в одиночестве, замученный внутренними демонами. Мультфильм навеивает депресняк и вместо импульса



Рис. 10 (а, б). 2008: Колобок. Однажды в Чернобыле / Kolobok. Once upon a time in Chernobyl.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bvVAL-U6bL8>

после просмотра “позвонить родителям”, как должно быть по замыслу создателей, внушает желание тупо напиться.

Докатился Колобок...»¹³ [21; то же: 22] (рис. 9б).

Автор этой рецензии смотрит в 2019 г. на фильм 2006 г. из совершенно иной эпохи. И Колобок не такой эгоист, каким его рисует автор заметки, и В. Барбэ, насколько мы можем судить, ничему и никого не намеревался «учить». Мысль авторов фильма не сводится к поучению; речь в этой притче идет о том, что каждый человек – это Колобок, и судьба каждого отдельного человека такая же, как судьба Колобка.

К этой же группе произведений следует отнести и мультфильм для взрослых «Колобок. Однажды в Чернобыле» непрофессионального художника из Иркутска Анатолия Кочеваткина (2008, приз за лучшую анимационную работу в основной программе Второго Челябинского Нет-фестиваля видеоарта и анимации, 5–7 ноября 2009 г.). В этом мультфильме изображены мутировавшие в зоне повышенной радиации персонажи сказки. Заяц в поисках морковок-мутантов (со скелетами рыбы и человека) находит Колобка-голову, который признает его за «папу» (рис. 10а). Мутант волк проглатывает зайца и Колобка, но последний изнутри выедает волка, в результате заяц и Колобок выходят на свободу. То же самое происходит и с медведем, и с лисой (рис. 10б). Однако лиса усыпила зайца, и, сочтя его мертвым, Колобок съедает зайца.

И последним в этом ряду является пародийный мультфильм для взрослых «Современный колобок» (автор мультфильма Кирилл Данильченко, KuTstupid, 2011). Этот фильм следует признать полупрофессиональным, поскольку его автор Кирилл Данильченко в период его создания занимался мультипликацией еще непрофессионально¹⁴, и поэтому ни в одном перечне

13 altereos. Мульт Безумие: «Колобок» (Россия, 2006). URL: <https://altereos.livejournal.com/333798.html> То же: ruslan32br. Постапокалиптический Колобок // pikabu. URL: https://pikabu.ru/story/postapokalipticheskiy_kolobok_6557419

14 Кутнякова А. Кирилл Данильченко: «А изначально мне настолько нравились мультфильмы, что мне было плевать на критику». URL: <https://serp.mk.ru/articles/2014/08/13/kirill-danilchenko-a-iznachalno-mne-nastolko-nravilis-multfilmy-chto-mne-bylo-plevat-na-kritiku.html>.



Рис. 11 (а, б). 2011: Современный колобок / Modern kolobok.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FKTkumRymOA>

своих профессиональных фильмов он не называет «Современного колобка». Мы находим в фильме ряд злободневных на момент его создания насмешек и над ментами-козлами, и над Дмитрием Медведевым (рис. 11а, б), но все эти забавные насмешки не имеют подлинной социальной остроты, с приходом нового времени они быстро утрачивают злободневность, а за отсутствием больших идеологических и художественных задач – и эстетическое значение.

Вместе с тем именно в этот период были осмыслены большие содержательные потенциалы сюжета фольклорного «Колобка». Мы это видим в двух фильмах по сценариям Валерия Пугашкина: «Колобок, Колобок!..» 1988 г., изображающий Колобка как собирательный образ народа в его отношениях с разными политическими силами, и «Колобок» 2006 г., рассказывающий грустную историю человеческой жизни. Один и тот же сценарист в короткий промежуток времени дал две разные интерпретации сюжета сказки, продемонстрировав его содержательный потенциал. Очевидно, это ремейк, хотя один и тот же сценарист редко бывал автором сценария оригинального фильма и ремейка, и каковы были мотивы для такой творческой работы, мы не знаем.

СНОВА ДЕТСКИЕ КОЛОБКИ (2012–2020 гг.)

Мультипликационный фильм «Колобок (Новый лад)» (сценарий Э. В. Назарова, режиссеры Э. В. Назаров, М. Е. Карпова, анимационная студия «Пилот» Александра Татарского, проект «Гора самоцветов», 2012) создан, с одной стороны, на самом деле на «новый лад» – как минимум не для взрослых: и не в апокалиптическом, и не в сатирическо-гротесковом ключе. А с другой стороны, фильм снят на «старый лад», поскольку возвращается к первоначальному сюжету и к собственно фольклорным персонажам. Колобок, будучи испеченным, переживает все те ключевые перипетии, которые описаны и в фольклорной сказке. Он уходит от деда с бабушкой, играючи и припеваючи проделывает то же

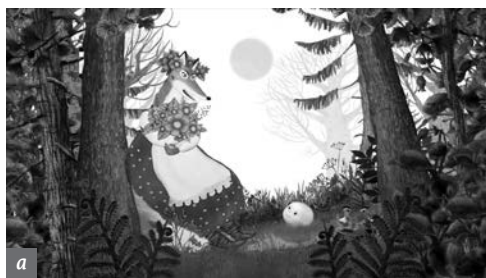


Рис. 12 (а, б). 2012: Колобок (Новый лад) / Kolobok (New way).
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LeVHFjTRV-g>

и с зайцем, волком и медведем, садится лисе на нос и попадает в пасть последней.

Но кроме высокого качества рисунка, цвета, техники вообще, этот фильм отличается важнейшим содержательным нововведением – построением всего повествования от лица лисы. Дело в том, что в финале мультфильма оказывается, что именно она все это время была рассказчиком. И именно лиса высказывает напрямую мораль фильма: «Вот что бывает с детьми, которые из дома убегают!» Эту мораль лиса говорит своим детям-лисятам перед сном, мультфильм – это сказка лисы, в результате чего снимается психологическое напряжение в связи с гибелью Колобка: все оказывается сказкой, которую мать-лиса рассказывает, чтобы напугать и научить своих детей (рис. 12а). Мораль, которую так не любят и которой так сопротивляются дети, превращается в игру; она и наличествует, и отсутствует одновременно. Именно поэтому фильм на XVI Международном фестивале анимационных фильмов «Анимаевка-2013» (Могилев) получил специальный диплом жюри «За неожиданный финал известной сказки». Игровое начало мультфильма подчеркнуто причудливыми абстракциями – анимированными композициями из элементов фона, напоминающими узоры калейдоскопа. В этом плане следует воспринимать и дополнительную красочность условных традиционных русских одежд (кафтан, сарафан, рубахи) на героях-животных (рис. 12б). Сказка возвращается к своему исконному сюжету, но рассказан этот сюжет отстраненно, не вполне серьезно, не в духе традиционной дошкольной педагогики, а скорее в манере, свойственной произведениям Э. Н. Успенского.



Рис. 13 (а, б). 2017: Колобок / Kolobok.
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6AeMzdoKxNo>



Рис. 14 (а, б). Колобок. Мультиканал / Kolobok. Cartoon channel.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wmXdbKAMcGs>

Вслед за «Колобком» Э. В. Назарова появились другие мультфильмы, отследить время создания которых и расположить их в хронологической последовательности достаточно трудно, так как они обычно не имеют выходных данных и часто не содержат никаких сведений об их создателях. Поэтому опишем эти фильмы суммарно. Назовем в первую очередь «Колобок» (2017) на «самом сказочном канале» «Малыш Мультиш», созданном в 2015 г. Владимиром Маршалом (Украина; 358 тыс. подписчиков). Это чисто коммерческий проект, рисунок и цвет упрощены, фигуры животных изображены плоскостно, текст читает закадровый голос, и он практически не отличается от текста сказки (рис. 13а, б).

На Ютьюбе находим еще семь совершенно аналогичных «Колобков», один из которых сериал: 1) на Мультиканале (244 тыс. подписчиков; художник-аниматор Алексей Ерёмин)¹⁵ (рис. 14а, б); 2) на канале «В Детстве» (12,5 тыс. подписчиков; анимация Николая Веселова, 2019)¹⁶; 3) на канале «Развивайки, обучайки. Наше ВСЁ!» (1,36 млн подписчиков)¹⁷; 4) на канале «Маша и Компания» (12,1 тыс. подписчиков)¹⁸; 5) на канале «iMasha Сказки» (19,8 тыс. подписчиков)¹⁹; 6) на канале «Tim-Tim TV» (9,35 тыс. подписчиков)²⁰; 7) на канале «Доктор Игрушкин» (22,9 тыс. подписчиков, серия 1 – «Начало веселого путешествия», серия 2 – «В гостях у лисы», серия 3 – «Побег от лисы», серия 4 – «Веселые игры в доктора», серия 5 – «Поздравление», в сериях 6–13 Колобок сам становится рассказчиком сказок и поучительных историй, поэтому мы эти серии не учитываем)²¹.

Как отмечено выше, в большинстве случаев мы не можем датировать эти фильмы. Вместе с тем ни точная датировка их, ни установление авторства большого значения для понимания не имеют. Все эти фильмы принадлежат

15 КОЛОБОК – Мультфильм для Детей по Мотивам Известной Сказки. Песенка Колобка. Для мальчиков и девочек. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wmXdbKAMcGs>.

16 Сказка Колобок – мультфильм 2019 – для самых маленьких. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BDze1pa5MjQ>.

17 Колобок. Музыкальная сказка для самых маленьких с хорошим концом. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qEU-bonOJ2M>.

18 Сказка КОЛОБОК для самых маленьких. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JG7oOcSHIP4>.

19 Сборник сказок про Лисичку-сестричку: «Колобок», «Лисичка со скалочкой», «Лисичка-сестричка и Волк, или Битый небитого везет», «Хвосты», «Лисичка и журавль». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=STs5Vu-93kg>.

20 «Колобок на новый лад», мультфильм-загадка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8i7G4KY0cYg>.

21 Сборник сказок про Колобка. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCmZvufzUouL2JiZ7HYwIw4w>.

массовой культуре и спекулируют на популярности образа Колобка в современном массовом сознании. Если бы мы строили работу с социальными целями, можно было бы легко продемонстрировать зависимость образа Колобка, бабки и деда и животных от фильма по сценарию и с режиссурой Э. В. Назарова (все это, впрочем, видно при сопоставлении фрагментов из этих фильмов). Но все эти фильмы, разумеется, значительно проще, да и ставят перед собой более простые, более конкретные – развлекательные и педагогические (воспитательные и развивающие) цели. Цели, конечно, недостижимы, поскольку ни одно художественное произведение не может научить добру, справедливости, красоте. Однако создатели этих фильмов на разных каналах с удивительным постоянством вербализуют такие задачи как в своих произведениях, так и в сопровождающих их рекламных аннотациях. Собственно художественные задачи и проблемы эти фильмы уже не решают.

Итак, за первый (советский) период освоения «Колобка» отечественной кинематографией – 50 лет, 1936–1986 гг. – было создано четыре фильма. За второй период (перестроечный и постперестроечный) – 1988–2011 гг., 23 года – было создано пять фильмов. Наконец, за третий период – 2012–2020 гг., 8 лет – было создано десять фильмов, причем если учитывать, что один из них в шести сериях, то получится 15 фильмов. Увеличение числа фильмов объясняется ростом технических возможностей современной анимации (мультипликации). То, что в свое время было доступно избранным профессионалам, и только с разрешения художественного совета, теперь может сделать любой технически грамотный человек и без всякого совета выложить в Сеть.

Эволюция в адресации сказки весьма знаменательна, но и легко объяснима. Как уже упоминалось, в период относительной стабильности общества интерпретация сказки в мультипликации адресуется детям, а в период резких социальных изменений интерпретации сказки предназначаются взрослым. При этом в большинстве сказок, предназначенных детям, элиминируется летальный исход Колобка. В сказке периода социального перелома, адресованной детям, напротив, подчеркиваются депрессивные элементы, и в первую очередь смерть персонажей.

Самое главное, что показывает анализ мультистории Колобка, это то, что ни одна из этих экранизаций: ни те, которые тот или иной человек признает удачными, ни те, которые будут признаны неудачными, – не передает то содержание сказки, которое было свойственно ей в ее природной среде. То есть оценка той или иной экранизации никак не связана с ее соответствием оригинальному произведению. Любая экранизация не передает идею изначального кумулятивного сюжета, рассказывает не о том, что в этом мире существуют заяц, волк, медведь, лиса, которая хитрее других животных, а о чем-то совершенно ином. Детские экранизации учат быть осторожными и не доверять первому встречному, слушаться родителей и не убегать из дома. Взрослые экранизации рассказывают о трагизме человеческой жизни, о сложных отношениях человека и власти, иронизируют по поводу социальных неурядиц. Но ни то, ни другое, ни третье не отвечает идее кумуляции.

Как отмечалось выше, идея кумуляции уже недоступна разуму современного человека во всей полноте своего объема и может быть описана только аналитически. Именно в силу этого современные режиссеры и могут наполнять сюжет фольклорного «Колобка» новыми решениями и смыслами. И здесь важен не позитивный или деструктивный характер нового фильма, а художественно убедительное решение той или иной проблемы. В этом смысле фильмы по сценариям В. Пугашкина: «Колобок, Колобок!..» (1988) и «Колобок» (2006) представляются художественно ценными и продуктивными. А «Колобок» по сценарию и с режиссурой Э. Назарова адресован не только детям, но и умным взрослым.

О чем сказка «Колобок»? Напомним, что Л. Н. Толстой на вопрос Н. Н. Стрехова, о чем его роман «Анна Каренина», писал 23 и 26 апреля 1876 г.: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала» [17, с. 784]. Наверное, и нам в данном случае следует начать: *жили-были дед да баба...*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л.: Изд. Гос. РГО, 1929. – 120 с.
2. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. – 437 с.
3. Thompson Stith. The Types of The Folktale: A classification and bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Marchentypen / Translated and enlarged by Stith Thompson. 2d rev. Helsinki: Suomalinen Tiedakatemia, 1961. – 584 p.
4. The Runaway Pancake. In: Folklore and Mythology Electronic Texts / ed. and trans. by D. L. Ashliman. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1996–2021. URL: <https://www.pitt.edu/~dash/folktexts.html>.
5. Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends. Revised and enlarged edition by Stith Thompson. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1958. URL: https://ia800408.us.archive.org/30/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf.
6. «Вспоминая Леви-Стросса»: Беседа с А. Б. Островским // Хора: Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. 2010. № 1/2 (11/12). С. 7–24.
7. «Колобок», «Теремок» и другие. Кумулятивные сказки в их вариантах / Подготовка текстов, составление, вступительная статья и примечания Н. В. Стекольниковой. Воронеж: Научная книга, 2008. – 400 с.
8. Пропп В. Я. Кумулятивная сказка // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука; Гл. ред. восточной литературы, 1986. С. 242–249.
9. Толстой И. И. Обряд и легенда афинских буфоний // Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.; Л.: Наука, 1966. С. 8–96.
10. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года: В 3 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1951. Т. 3. – 670 с.
11. Обрядовая поэзия / Сост., предисл., примеч., подгот. текстов В. И. Жекулиной, А. Н. Розова. М.: Современник, 1989. – 735 с.
12. Толстой Н. И. Секрет Колобка // Толстой Н. И. Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. С. 469–472.
13. Цивьян Т. В. Роковой путь Колобка // Язык культуры: Семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). М.: Индрик, 2004. С. 309–321.

14. Коваль В. И. Сказка о Колобке: текст, подтекст, архаичная символика // Мова і культура. 2011. Вип. 14, т. 5. С. 54–61.
15. Требик Ольга. Включена кумуляція в українських народних казках // Народознавчі зошити. 2018. № 4 (142). С. 989–999.
16. Фольклор XXI века: Герои нашего времени: сборник статей / Сост. М. Д. Алексеевский. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2013. – 352 с.
17. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 18. – 911 с.

REFERENCES

1. Andreev N. P. *Ukazatel' skazochnykh syuzhetov po sisteme Aarne* [Index of fairy tale plots according to the Aarne system]. Leningrad: Izd. Gos. RGO, 1929. 120 p.
2. *Sravnitel'nyi ukazatel' syuzhetov. Vostochnoslavjanskaya skazka. Sost. L. G. Barag, I. P. Berezovskiy, K. P. Kabashnikov, N. V. Novikov* [Comparative index of plots. East Slavic fairy tale / Comp. by L. G. Barag, I. P. Berezovsky, K. P. Kabashnikov, N. V. Novikov]. Leningrad: Nauka, 1979. 437 p.
3. Thompson S. *The Types of The Folktale: A classification and bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Marchentypen* / Translated and enlarged by S. Thompson. 2d rev. Helsinki: Suomalinen Tiedakatemia, 1961. 584 p.
4. The Runaway Pancake. In: *Folklore and Mythology Electronic Texts* / ed. and trans. by D. L. Ashliman. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1996–2021. Available from: <https://www.pitt.edu/~dash/folktexts.html>.
5. Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends. Revised and enlarged edition by S. Thompson. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1958. Available from: https://ia800408.us.archive.org/30/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf.
6. "Vspominaya Levi-Strosa": Beseda s A. B. Ostrovskim ["Remembering Levi-Strauss": Conversation with A. B. Ostrovsky]. *Khora: Zhurnal sovremennoy zarubezhnoy filosofii i filosofskoy komparativistiki* [Khora: Journal of Modern Foreign Philosophy and Comparative Philosophy]. 2010, no. 1/2 (11/12), pp. 7–24.
7. "Kolobok", "Teremok" i drugie. *Kumulyativnyye skazki v ikh variantakh* ["Kolobok", "Teremok" and others. Cumulative fairy tales in their variants / Preparation of texts, compilation, introductory article and notes by N. V. Stekolnikova]. Voronezh: Nauchnaya kniga, 2008. 400 p.
8. Propp V. Ya. *Kumulyativnaya skazka* [Cumulative fairy tale]. In: Propp V. Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost'* [Folklore and reality]. Moscow: Nauka; Ch. ed. Eastern Literature, 1986, pp. 242–249.
9. Tolstoy I. I. *Obyriad i legenda afinskikh bufoniy* [Rite and legend of the Athenian buphonies]. In: Tolstoy I. I. *Stat'i o fol'klore* [Articles about folklore]. Moscow; Leningrad: Nauka, 1966, pp. 8–96.
10. *Onezhskkiye byliny, zapisannyye A. F. Gilferdingom letom 1871 goda: V 3 t. T. 3, 1951* [Onega epics recorded by A. F. Gilferding in the summer of 1871: In 3 volumes. Vol. 3]. Moscow; Leningrad: AN SSSR Publ., 1951. 670 p.
11. *Obyriadovaya poeziya* [Ritual poetry. Compiled, foreword, notes, prepared. texts by V. I. Zhekulina, A. N. Rozov]. Moscow: Sovremennik, 1989. 735 p.
12. Tolstoy N. I. *Sekret Kolobka* [The Secret of Kolobok]. In: Tolstoy N. I. *Ocherki slavyanskogo yazychestva* [Essays on Slavic paganism]. Moscow: Indrik, 2003, pp. 469–472.
13. Tsivyan T. V. *Rokovoy put' Kolobka* [The fatal path of Kolobok] In: *Yazyk kul'tury: Semantika i grammatika. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikity Il'icha Tolstogo (1923–1996)* [Language of Culture: Semantics and Grammar. To the 80th anniversary of the birth of Academician Nikita Ilyich Tolstoy (1923–1996)]. Moscow: Indrik, 2004, pp. 309–321.
14. Koval V. I. *Skazka o Kolobke: tekst, podtekst, arkhaychnaya simvolika* [Tale of Kolobok: text, subtext, archaic symbols]. *Mova i kultura*. 2011. Part. 14, vol. 5, pp. 54–61.
15. Trebik O. *Vklyuchena kumulyatsiya v ukraynskikh narodnikh kazkakh* [Cumulation in Ukrainian folk tales]. *Narodoznachchi zoshiti*. 2018, no. 4 (142), pp. 989–999.
16. *Fol'klor XXI veka: Geroyi nashego vremeni: Sbornik statey*. [Folklore of the XXI century: Heroes of our time: A collection of articles / Comp. M. D. Alekseevsky]. Moscow: Gosudarstvennyy respublikanskiy tsentr russkogo fol'klora, 2013. 352 p.

17. Tolstoy L.N. *Sobraniye sochineniy*: V 22 t. T. 18 [Collected works: In 22 volumes. Vol. 18]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1984. 911 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Строганов Михаил Викторович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького.

E-mail: mvstroganov@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7618-7436

ABOUT THE AUTHOR

Mikhail V. Stroganov – D. Sc., Leading Research Associate of A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science.

E-mail: mvstroganov@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7618-7436

Статья поступила в редакцию: 20.11.2021

Отредактирована: 03.02.2022

Принята к публикации: 11.02.2022

Received: 20.11.2021

Revised: 03.02.2022

Accepted: 11.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Строганов М. В. Мультипликационная история Колобка. 1936–2020 годы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 131–155.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-131-155

FOR CITATION

Stroganov M. V. Animated story of Kolobok. 1936–2020. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1. pp. 131–155.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-131-155

О. В. Иванов
ORCID: 0000-0002-1280-4319

А. В. Чурбанов
ORCID: 0000-0002-7387-816X
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Эффективность цифровых платформенных технологий для продюсирования музыкального контента

АННОТАЦИЯ

В статье приведены результаты, полученные в ходе научно-прикладного исследования эффективности платформенных технологий для музыкальных проектов. Представлены рекомендации по применению цифровых технологий для продюсирования музыкального контента в настоящем и будущем. Для проведения эмпирического исследования применялись метод экспертного интервью, методы количественного и качественного анализа данных. Информация была собрана из открытых интернет-источников, аналитических данных 146 веб-сайтов и цифровых платформ, литературных источников, относящихся к комплексному анализу и экспертной классификации современных цифровых платформ, включающих функции продюсирования музыкального контента. Оценка эффективности платформенных технологий для музыкальных проектов в соответствии с профессиональными функциями продюсера в сфере исполнительских искусств осуществлялась на основе метода экспертного интервью с последующей обработкой данных на компьютере с помощью статистического пакета SPSS® 22 IBM®. В качестве статистического анализа данных применялись многомерные методы и модели: кластерный анализ и метод факторного анализа. Основным предмет исследования – возможности и ограничения цифровых платформ для продюсирования музыкального контента. В ходе исследования были сформулированы рекомендации, которые можно разделить на две части: первая направлена на цифровые платформы для творческой составляющей деятельности продюсера и создания контента. Вторая направлена на управленческо-финансовую часть проекта.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Цифровизация музыкальной индустрии, цифровые платформы, цифровая экосистема, продюсирование музыкального контента, функции продюсера, иммерсивность платформ.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-156-176
УДК 004.738.5:303.4:78

Oleg V. Ivanov
ORCID: 0000-0002-1280-4319

Andrei V. Churbanov
ORCID: 0000-0002-7387-816X
The Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

The effectiveness of digital platform technologies for producing music content

ABSTRACT

The article presents the results obtained during the scientific and practical research of the effectiveness of platform technologies for music projects. It contains recommendations for the use of digital technologies for producing music content both nowadays and in the future. To conduct an empirical study, the method of expert interviews, methods of quantitative and qualitative data analysis were used. The information was collected from open Internet sources, analytical data from 146 websites and digital platforms, literary sources related to the complex analysis and expert classification of modern digital platforms, including the functions of producing music content. The evaluation of platform technologies effectiveness for music projects in accordance with the professional functions of a producer in the field of performing arts was carried out. It is made on the basis of the expert interview method with subsequent data processing on a computer using the IBM SPSS® 22 statistical package. Multidimensional methods and models were used as statistical data analysis: cluster analysis and the method of factor analysis. The main subject of the research is the possibilities and limitations of digital platforms for producing music content. In the course of the study, recommendations were formulated that can be divided into two parts: the first is aimed at digital platforms for the creative component of the producer's activity and content creation. The second is aimed at the managing and financial part of the project.

KEYWORDS

Digitalization of the music industry, digital platforms, digital ecosystem, music content production, producer functions, platform immersiveness.

ВВЕДЕНИЕ

Исследование эффективности платформенных технологий для продюсирования в сфере исполнительских искусств представляется актуальным по целому ряду причин. На сегодняшний день цифровые платформы являются драйвером роста современной музыкальной индустрии. Уникальные особенности платформенных бизнес-моделей создают фундаментальные предпосылки для дальнейшего активного развития платформенной экономики [1; 2]. Ежегодный рост использования цифровых технологий находится в центре внимания профессионалов отрасли и широкой аудитории [3, с. 20]. Технологический прорыв позволяет записывать музыку в «промышленных» масштабах и повышает скорость появления новых исполнителей. Согласно ежегодному докладу Международной федерации звукозаписывающей индустрии (IFPI), в 2020 г. мировой рынок звукозаписи вырос на 7,4%, сократившись на 0,8% по сравнению с темпом роста в 2019 г. (8,2%) [4]. Эти цифры можно рассматривать как успех из-за большого количества ограничений, связанных с концертной деятельностью. Цифровые сервисы стали драйвером роста рынка, в частности, выручка от стриминговых сервисов выросла на 19,9%. В основном это обусловлено растущей вовлеченностью потребителей. Количество пользователей платных подписок выросло с 341 (2019 г.) до 443 млн, это означает рост на 29,9%. Перед публикацией отчета IFPI провели видеоконференцию для главных руководителей лейблов и СМИ [5]. Обсуждались главные темы, такие как защита прав артистов, ускорение роста использования цифровых платформ и перехода крупных игроков от наблюдения за технологическими тенденциями к реальным действиям, стимулируя маркетинговые отделы компаний для более быстрой реакции на изменения рынка.

Быть профессиональным музыкантом и записываться у лучших звукорежиссеров и саунд-продюсеров в современном мире недостаточно, чтобы достичь высоких результатов. Необходимо ясное понимание целевой аудитории, цифровой аудитории, модели продвижения музыки, а также владение функционалом цифровых платформ для комплексной работы с контентом – это один из самых важных факторов для достижения долгосрочного успеха в музыкальной индустрии. На сегодняшний день музыкальная индустрия – это рынок для инноваций. Маркетинговые стратегии, которые были эффективны вчера, сегодня могут уже не сработать, поэтому профессионалы в области музыкального контента должны оставаться гибкими и постоянно использовать новые технологии в своей работе. Исследование актуальных цифровых платформ для музыкального бизнеса [6] является важным этапом в понимании общего развития современной музыкальной индустрии и в организации профессиональной работы с музыкальным контентом.

Цифровые платформы и стриминговые сервисы стали способом продвижения и распространения контента и пользуются огромной популярностью у целевых аудиторий различных музыкальных произведений и их исполнителей.

Но цифровые платформы проявляют себя не только в части потребления контента, они могут содержать разные сервисы для его создания – от идеи и производства до поиска исполнителей и партнеров, организации финансирования и решения иных задач, которые обычно выполняют продюсеры. Из этого простого на первый взгляд положения и родилась идея и цель авторского исследования – проследить, каким образом различные цифровые платформы и сервисы уже сегодня способствуют деятельности музыкального продюсера и шире – продюсера исполнительских искусств, а также каким образом ситуация может развиваться в дальнейшем. Дать своего рода прогноз развития цифровых технологий в контексте деятельности продюсера и исполнения им своих профессиональных функций с использованием тех или иных инструментов и технологий. Эта работа носит пилотный характер, намечает концептуальные основания, предлагает подход, а также представляет самые первые эмпирические результаты на пути к полноценному исследованию и прогнозу.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ПРОДЮСЕРА ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ

Анализ содержания продюсерской деятельности позволил составить довольно подробный перечень конкретных работ или действий, которые приходится выполнять продюсеру в его повседневной работе над творческими проектами и в процессе руководства творческими организациями и коллективами. На этой основе путем классификации и в результате внутренних дискуссий был получен авторский набор функций продюсера исполнительских искусств, который вполне можно было использовать для разработки и нормативного утверждения соответствующего профессионального стандарта. Этот набор вполне соответствует образовательному стандарту 55.05.04 Продюсерство [7].

В результате анализа авторами выделены четыре обобщенные трудовые функции продюсера исполнительских искусств:

А – Разработка творческих проектов в области исполнительских искусств.

В – Реализация творческих проектов в области исполнительских искусств.

С – Руководство организацией или творческим коллективом в области исполнительских искусств.

Д – Кураторство и наставничество по разработке и реализации творческих проектов в области исполнительских искусств.

По каждой обобщенной трудовой функции в таблице 1 указаны конкретные трудовые функции, которые раскрывают ее содержание.

Таблица 1. Трудовые функции продюсера исполнительских искусств *
 Table 1. Job functions of a performing arts producer

| Обобщенные трудовые функции продюсера | Трудовые функции продюсера исполнительских искусств |
|--|--|
| <p>А – Разработка творческих проектов в области исполнительских искусств</p> | <p>A/01 Проведение исследований в области исполнительских искусств A/02 Поиск и отбор идеи творческого проекта в области исполнительских искусств A/03 Формирование творческой группы проекта в области исполнительских искусств A/04 Разработка концепции творческого проекта в области исполнительских искусств A/05 Оценка постановочной сложности реализации творческого проекта в области исполнительских искусств A/06 Составление календарного плана реализации творческого проекта в области исполнительских искусств A/07 Подготовка бюджета творческого проекта в области исполнительских искусств A/08 Разработка презентации творческого проекта в области исполнительских искусств заинтересованным сторонам A/09 Организация финансирования творческого проекта в области исполнительских искусств</p> |
| <p>В – Реализация творческих проектов в области исполнительских искусств</p> | <p>B/01 Организация договорных работ для обеспечения реализации творческого проекта в области исполнительских искусств B/02 Подбор и найм персонала для обеспечения реализации творческого проекта в области исполнительских искусств B/03 Организация и контроль репетиционного процесса в рамках творческого проекта в области исполнительских искусств B/04 Организация и контроль производственных процессов в рамках творческого проекта в области исполнительских искусств B/05 Разработка плана маркетинга, организация и контроль рекламы и продвижения мероприятий творческого проекта в области исполнительских искусств B/06 Работа с заинтересованными сторонами творческого проекта в области исполнительских искусств (спонсоры, СМИ, критики, блогеры, активные зрители, другие заинтересованные стороны и группы влияния) B/07 Организация продажи билетов на мероприятия творческого проекта в области исполнительских искусств</p> |

| Обобщенные трудовые функции продюсера | Трудовые функции продюсера исполнительских искусств |
|--|--|
| | <p>V/08 Организация и проведение показов и иных мероприятий в рамках творческого проекта в области исполнительских искусств (премьеры, церемонии, показ спектаклей, концертов и программ)</p> <p>V/09 Организация и осуществление гастрольных туров в рамках творческого проекта в области исполнительских искусств</p> <p>V/10 Организация и контроль бухгалтерского и управленческого учета, анализа финансово-хозяйственной деятельности в рамках творческого проекта в области исполнительских искусств</p> <p>V/11 Завершение творческого проекта в области исполнительских искусств</p> |
| С – Руководство организацией или творческим коллективом в области исполнительских искусств | <p>C/01 Управление стратегическим развитием организации или творческого коллектива в области исполнительских искусств</p> <p>C/02 Управление кадрами в организации или творческом коллективе в области исполнительских искусств</p> <p>C/03 Управление творческо-производственной деятельностью организации или творческого коллектива в области исполнительских искусств</p> <p>C/04 Управление финансово-хозяйственной деятельностью организации или творческого коллектива в области исполнительских искусств</p> <p>C/05 Управление административной деятельностью организации или творческого коллектива в области исполнительских искусств</p> <p>C/06 Управление маркетингом и продажами в организации или творческом коллективе в области исполнительских искусств</p> |
| D – Кураторство и наставничество по разработке и реализации творческих проектов в области исполнительских искусств | <p>D/01 Осуществление индивидуального наставничества для начинающих продюсеров в области исполнительских искусств</p> <p>D/02 Проведение мастер-классов для начинающих продюсеров по разработке и реализации творческих проектов в области исполнительских искусств</p> <p>D/03 Реализация образовательного проекта для начинающих продюсеров в области исполнительских искусств</p> <p>D/04 Организация прохождения практики для студентов, обучающихся по специальности продюсера в области исполнительских искусств</p> |

| Обобщенные трудовые функции продюсера | Трудовые функции продюсера исполнительских искусств |
|---------------------------------------|---|
| | D/05 Руководство выпускными квалификационными работами студентов, обучающихся по специальности продюсера в области исполнительских искусств D/06 Менторство творческих проектов в области исполнительских искусств |

* Составлено авторами.

Для целей настоящего исследования из приведенного перечня были исключены трудовые функции четвертого блока, связанного с наставничеством, а также две функции из первого блока (Проведение исследования и Разработка презентации творческого проекта) ввиду их универсального характера и большого количества специализированных инструментов для их реализации.

ЦИФРОВЫЕ ПЛАТФОРМЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНДУСТРИИ

Цифровые платформы не только расширяют возможности пользователей в области получения информации и коммуникации средствами Интернета, но обеспечивая двустороннее и многостороннее взаимодействие, которое порождает новое по сути платформенное мышление [8]. Такой тип мышления проявляется не только на высокотехнологичных рынках, но и на потребительских (покупка продуктов питания и различных товаров, заказ еды, такси, каршеринг, аренда недвижимости и во многих других сферах, которые относятся к экономике совместного потребления (sharing economy)). Существует множество различных определений цифровых платформ, но большинство исследователей рассматривают цифровую платформу как бизнес-модель, позволяющую потребителям и поставщикам связываться онлайн для обмена продуктами, услугами и информацией. Это своего рода цифровая форма организации взаимодействия, которая позволяет минимизировать транзакционные издержки при поиске партнеров, товаров, услуг, организации платежей, заключении контрактов, контроле исполнения договоренностей, рейтинговании и оценке репутации отраслевых участников и т. д.

Платформа «ускоряет обмен ценностью между двумя и более группами пользователей, потребителей и производителей» [9, с. 37], будучи революционной бизнес-моделью, пришедшей на смену линейной модели бизнеса, цифровые платформы меняют не только наше сознание, но и экономические принципы.

Цифровая платформа – предприятие, обеспечивающее взаимовыгодные взаимодействия между сторонними производителями и потребителями. Она дает открытую инфраструктуру для участников и устанавливает новые

правила, согласно Дж. Паркеру, С. Чаудари и М. ван Альстину, точка зрения которых изложена в книге «Революция платформ. Как сетевые рынки меняют экономику – и как заставить их работать на вас» [3].

Наиболее успешными становятся платформы, которые максимально упростили основные процедуры обмена и взаимодействия и сократили издержки всех задействованных сторон. При этом чем больше участников взаимодействия вовлечено, тем выше положительный сетевой эффект, тем больше выигрывают все участники платформенного взаимодействия и тем ниже издержки взаимодействия [9].

Сводную классификацию типологии цифровых платформ приводят исследователи Е. М. Стырин, Н. Е. Дмитриева и Л. Х. Синятулина в работе [10], в которой они систематизировали уже имеющиеся подходы и предложили метаклассификацию цифровых платформ по четырем основаниям: функционал платформы, примененная экономическая модель, используемые технологии и отраслевая принадлежность.

В целях настоящего исследования авторы методом сплошного поиска составили подробный перечень цифровых платформ, которые тем или иным образом связаны с музыкальной индустрией и могут быть использованы для выполнения трудовых функций продюсера. В него вошли 146 интернет-ресурсов. Следует отметить, что не все они в полной мере могут быть отнесены к полнофункциональным платформам в их понимании, о котором было сказано выше. Авторов в большей степени интересовали сервисы, предоставляемые различными интернет-ресурсами, которые могут быть полезны продюсерам и при наличии потребности могут быть реализованы на полноценной цифровой платформе.

В составленный перечень авторами были включены такие интернет-ресурсы, как Apple Music, FONMIX, Spotify, TikTok, YouTube, Believe, The Orchard, Ticketland, Kassir.ru, Trello, Jira, Instagram, Twitter, Patreon, ПланФакт, Adesk.

Далее в рамках исследования была составлена типология этих цифровых платформ и иных по видам сервисов с позиции функционала продюсера (табл. 2).

Данная типология использовалась для целей настоящего исследования, но может быть доработана и дополнена по мере развития определенных видов цифровых платформ и сервисов.

ПРОДЮСИРОВАНИЕ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЦИФРОВЫХ ПЛАТФОРМ И СЕРВИСОВ

Проведенный авторами на качественном уровне анализ цифровых платформ и иных сервисов, представляющих интерес для продюсеров, позволяет сделать вывод, что наиболее функционально для выполнения ряда продюсерских функций выглядят социальные сети, стриминговые сервисы, а также сервисы монетизации (content ID), рекламные платформы и сервисы фонового музыкального вещания.

Таблица 2. Категории интернет-ресурсов с полезными для продюсера сервисами
 Table 2. Categories of Internet resources with useful services for the producer

| Категория интернет-ресурса | Функционал интернет-ресурса | Пример интернет-ресурса |
|---|--|--|
| Стриминговые сервисы | Дистрибуция музыки, продвижение, продажи | YouTube Music, Apple Music/iTunes, Spotify, Line Music, Deezer |
| Музыкальные агрегаторы | Дистрибуция музыки | Believe, The Orchard, Национальный цифровой агрегатор |
| Идентификаторы контента (content ID) | Монетизация контента в Интернете | Facebook Pixel |
| Сервисы распознавания музыки (Audio Fingerprinting) | Поиск новой музыки, продвижение | Shazam |
| РБТ сервисы (Ringback Tone) | Продажа музыки, продвижение | MTC GOOD'OK |
| Фоновое музыкальное вещание, B2B | Обмен информацией-музыкального наполнения | FONMIX |
| Загрузка текстов песен | Контент-платформа | Musixmatch |
| Билетный оператор | Электронная коммерция | Ticketland |
| Рекламная платформа | Размещение контекстной рекламы | КМС, РСЯ |
| Управление проектами | Платформа с инструментами для управления проектами | Trello |
| CRM-система | Управление отношениями с клиентами | SAP CRM |
| NFT-маркетплейс | Электронная коммерция | OpenSea |
| Сервис ОКУП | Управление правами | РАО, ASCAP, BMI |
| Социальные сети | Коммуникационная функция | Facebook |
| Краудфандинговая платформа | Привлечение финансирования для творческих проектов | Boomstarter Patreon |
| Электронные СМИ | Новостная, репутационная направленность | PitchFork |
| Сервис финансового и управленческого учета | Ведение финансового и управленческого учета и составление отчетности | ПланФакт |
| Платформа онлайн-рекрутинга | Подбор персонала | HeadHunter |

Достаточным уровнем функциональности обладают также управленческие платформы (CRM-система; системы управления проектами) и сервисы финансового и управленческого учета.

В то же время ряд сервисов пока демонстрирует незначительную развитость пользовательского функционала с точки зрения их полезности для продюсера. В частности, ОКУПы (общества по коллективному управлению имущественными правами), их сайты и сервисы не обладают высокой степенью интерактивности. Также невысокий уровень пользовательских возможностей пока характерен для торговых площадок NFT (цифровой магазин виртуальных предметов, созданный на основе технологии блокчейн, который используется для подтверждения уникального владения цифровым активом). Технология и сервис совсем недавно получили широкое распространение и при этом демонстрируют высокие темпы интеграции в музыкальную индустрию.

Чтобы оценить полезность тех или иных интернет-ресурсов, цифровых платформ и отдельных сервисов для выполнения трудовых функций продюсера, в рамках исследования был проведен пилотный опрос экспертов. В нем приняли участие семь экспертов из числа действующих молодых продюсеров, которые на приемлемом уровне владеют навыками использования в своей профессиональной деятельности современных технологий и специализированных интернет-ресурсов. Экспертам было предложено оценить полезность для продюсера каждой из 18 категорий интернет-ресурсов на различных стадиях творческих проектов, начиная от их разработки до реализации и завершения, а также в процессе руководства музыкальными проектами. Применялась пятибалльная шкала оценок (1 – практически бесполезно; 2 – полезно в незначительной степени; 3 – достаточно полезно; 4 – полезно в значительной степени; 5 – крайне полезно). Экспертам также задавались вопросы о степени удовлетворенности процессом использования цифровых платформ в работе над музыкальными проектами и трудоемкости выполнения трудовых действий по сравнению с доплатформенным периодом. Предлагалось отметить трудности, которые возникают при работе над музыкальными проектами с применением цифровых платформ, а также попытаться оценить их роль в будущем.

По мнению экспертов, применение цифровых платформ наиболее эффективно для выполнения управленческих функций продюсера, а также функций, связанных с организацией финансирования, продвижением и дистрибуцией контента. Основная трудность для продюсеров заключается в разобщенности имеющихся сервисов и «разбросанности» информации о проекте на разных интернет-ресурсах. Создание единой площадки, которая интегрировала бы необходимые сервисы, позволило бы решить эту проблему. Прогноз дальнейшего развития ситуации, по мнению экспертов, заключается в дальнейшей интеграции различных сервисов и появлении 2–3 площадок, схожих и конкурирующих между собой полифункциональностью, широким набором и удобством сервисов для пользователей. Эксперты отмечают также, что подобные цифровые платформы могут стать привлекательными не только

для профессионалов музыкальной индустрии, но и для широкого круга пользователей, если учитывать, что появление платформенных решений создает все больше возможностей для самореализации различного уровня авторов и исполнителей, включая любительский уровень.

КЛАСТЕРНЫЙ АНАЛИЗ ЦИФРОВЫХ ПЛАТФОРМ И СЕРВИСОВ

Полученные в ходе опроса экспертов количественные данные позволяют использовать для их анализа многомерные методы, в частности кластерный и факторный анализ [11].

Идея кластерного анализа заключается в разделении совокупности изучаемых объектов на однородные группы, при этом в один кластер включаются объекты со схожим набором признаков.

Выявленные авторами в ходе исследования 146 интернет-ресурсов, включающих цифровые платформы и сервисы, полезные для выполнения тех или иных трудовых функций продюсера, были разделены на кластеры путем обработки и анализа данных с использованием статистического пакета SPSS® 22 IBM®. При кластеризации применялись в качестве интервальной меры Евклидово расстояние; метод связи Варда, стандартизация z-оценки; анализировались таблица агломерации и дендрограмма [12] (рис. 1).

Дендрограмма представляет собой древовидную диаграмму, которая содержит последовательность объединения объектов, схожих по имеющемуся набору признаков, в группы, называемые кластерами, с их укрупнением до одного

общего кластера. Если отменять последние связи, можно получить два, три и более кластеров – в зависимости от степени удаленности объектов друг от друга и возможностей интерпретации результатов.

В нашем случае при разделении набора из 146 интернет-ресурсов на два кластера в отдельную группу выделяются системы управления проектами и CRM-системы. В основной группе остаются стриминговые сервисы, загрузка текстов песен, стриминг/загрузка, электронные СМИ, социальные сети, билетный оператор, музыкальный агрегатор, краудфандинговая платформа, ОКУП, платформа онлайн-рекрутинга и др. Таким

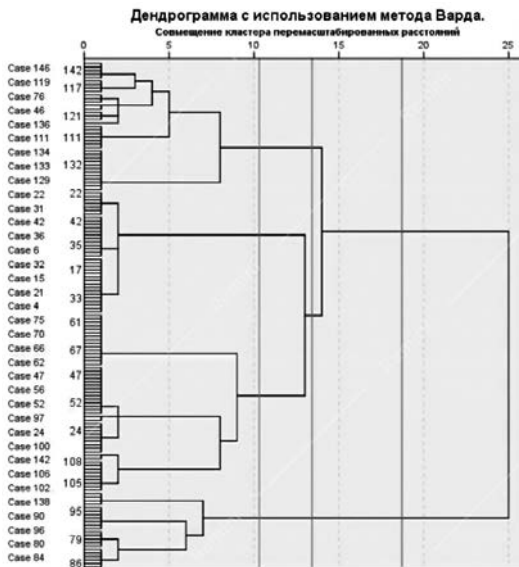


Рис. 1. Дендрограмма разделения цифровых платформ на кластеры / Dendrogram of the division of digital platforms into clusters

образом, при делении на два кластера выделяется управленческая группа и кластер, связанный с контентом, продвижением и продажами.

При разделении на три кластера получаем три группы интернет-ресурсов: первая группа – социальные сети, электронные СМИ, краудфандинговая платформа; вторая группа – загрузка текстов песен, стриминговые сервисы, стриминг/загрузка, билетный оператор, музыкальный агрегатор, сервис ОКУП; третий кластер – системы управления проектами и CRM-система. Итак, все имеющиеся интернет-ресурсы разделились на социальные, дистрибуционные и управленческие. Если разделить интернет-ресурсы на четыре кластера, получим следующие группы: 1) ориентированные на формирование команды проекта; 2) ориентированные на дистрибуцию и продажу; 3) ориентированные на управление правами; 4) ориентированные на управление проектом.

Результаты проведенного кластерного анализа интернет-ресурсов полезны для разделения имеющихся сервисов на группы, соответствующие различным трудовым функциям и действиям продюсера по продюсированию творческих проектов либо в процессе руководства организацией или творческим коллективом. При этом количественный анализ дополняет возможности качественного анализа, часто позволяет выявить особенности и закономерности, которые не проявляются на уровне качественного описания и оценки имеющихся данных.

КЛАСТЕРНЫЙ АНАЛИЗ ФУНКЦИЙ ПРОДЮСЕРА

Полученные в ходе опроса экспертов количественные данные позволяют провести кластеризацию трудовых функций продюсера исполнительских искусств, что позволяет сгруппировать схожие по характеристикам работы (рис. 2).

В результате кластеризации при делении продюсерских функций на два кластера среди них выделяются: 1) организационная, управляющая и контролирующая функции в ходе творческого процесса; 2) функции проектной деятельности, в частности, формирование творческих групп,

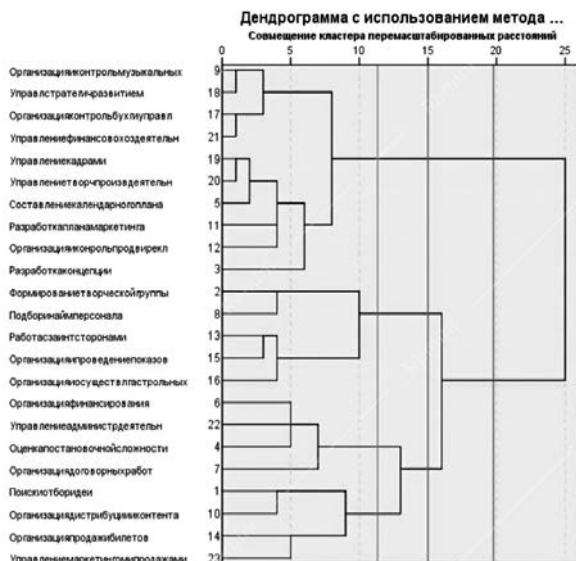


Рис. 2. Дендрограмма разделения функций продюсера на кластеры / Dendrogram of the division of producer functions into clusters

работа с заинтересованными сторонами, организация гастрольной деятельности и др.

При разделении на три кластера: первая группа – организационная, управляющая и контролирующая функции; вторая группа – формирование творческих групп, работа с заинтересованными сторонами, осуществление гастрольных туров; третья группа – финансовая, договорная функции, дистрибуция, управление маркетингом.

И, наконец, разделение функций продюсера на четыре кластера позволяет получить следующую группировку:

1) отбор идеи проекта, календарное планирование, управление маркетингом и продажами;

2) формирование творческих групп, работа с заинтересованными сторонами, осуществление гастрольной деятельности; организация концертов и показов представлений;

3) организация финансирования и договорные работы, управление административной деятельностью; оценка постановочной сложности реализации проекта;

4) управление производственными процессами, кадрами, творческо-производственными процессами, контроль за ведением бухгалтерского и управленческого учета.

Результаты кластерного анализа позволяют проследить сходство как между функциями продюсера, так и между функционалом цифровых платформ и сервисов, сосредоточенными внутри одного кластера. Кроме того, для проектирования единой полифункциональной цифровой платформы с широким набором сервисов необходимо установить операционное соответствие между группами функций продюсера и соответствующими группами сервисов. Это важно в том числе для структурирования имеющихся процессов, если для выполнения рутинных операций на цифровой платформе будут со временем использоваться точные алгоритмы и искусственный интеллект.

Более подробно связь между различными функциями продюсера и цифровыми платформами и сервисами прослеживается по результатам факторного анализа.

ФАКТОРНЫЙ АНАЛИЗ ЦИФРОВЫХ ПЛАТФОРМ И СЕРВИСОВ И ФУНКЦИЙ ПРОДЮСЕРА

Факторный анализ, первоначально появившийся в психометрике, теперь успешно применяется в различных областях исследований, где многомерные количественные измерения объектов необходимо проанализировать на предмет наличия взаимосвязей между значениями признаков [11]. Предполагается, что известные переменные зависят от меньшего количества неизвестных переменных, называемых латентными, или скрытыми, и случайной ошибки.

Таблица 3. Матрица факторных нагрузок по типам интернет-ресурсов
 Table 3. Matrix of factor loadings by types of Internet resources

| Тип интернет-ресурса / Факторы | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--------------|--------------|--------------|--------------|---------------|
| Ringback Tone (РБТ сервис) | 0,967 | 0,049 | -0,041 | -0,005 | -0,008 |
| Музыкальные агрегаторы | 0,956 | 0,066 | -0,036 | 0,162 | 0,063 |
| Сервис распознавания музыки | 0,952 | 0,087 | -0,025 | 0,233 | 0,097 |
| Социальные сети | 0,122 | 0,813 | -0,048 | -0,066 | 0,390 |
| Краудфандинговая платформа | 0,215 | 0,805 | -0,124 | 0,218 | 0,141 |
| Электронные СМИ | -0,127 | 0,715 | -0,435 | -0,128 | -0,220 |
| Управление проектами | -0,125 | -0,089 | 0,935 | -0,177 | -0,040 |
| CRM-система | 0,027 | -0,035 | 0,907 | 0,261 | -0,127 |
| ОКУП | 0,154 | -0,041 | -0,067 | 0,786 | -0,041 |
| NFT-маркетплейс | 0,553 | 0,168 | 0,129 | 0,654 | 0,227 |
| Сервис финансового и управленческого учета | -0,074 | -0,055 | 0,241 | 0,624 | -0,501 |
| Платформа онлайн-рекрутинга | -0,066 | 0,058 | -0,070 | 0,002 | 0,828 |

В авторском исследовании, по имеющимся количественным данным, полученным в ходе опроса экспертов с использованием статистического пакета SPSS® 22 IBM®, применен факторный анализ, иначе называемый методом главных компонент. Построена таблица объясненной совокупной дисперсии методом вращения Varimax с нормализацией Кайзера, что позволило сформировать классы по сильным связям среди однородных групп как по цифровым платформам, так и по функциям продюсера (табл. 3).

Матрица факторных нагрузок представляет собой способ представления результатов факторного анализа. Ее строки соответствуют исходным переменным, а столбцы – факторам (или главным компонентам). На пересечении строки и столбца указывается значение нагрузки, которая представляет собой коэффициент корреляции между измеряемой переменной и латентным фактором. Матрица факторных нагрузок рассчитывается при помощи компьютерной программы и далее интерпретируется исследователем в зависимости от конкретной задачи.

В данном случае по матрице факторных нагрузок можно заключить, что в первый фактор объединились сервисы, агрегирующие музыку и вспомогательные агрегаторы, которые дополняют основную модель дистрибуции музыки на стриминговых сервисах; во второй фактор – социальные сети, электронные СМИ и краудфандинговый сервис; третий фактор объединяет сервисы для управления проектами и продажами; в четвертый фактор объединились платформы, которые осуществляют работу с правами, лицензированием и договорную работу; в пятый фактор – платформы по финансовому управлению и платформы онлайн-рекрутинга (табл. 4).

Таблица 4. Матрица факторных нагрузок по функциям продюсера
Table 4. Factor loading matrix by producer functions

| № | Функции продюсера / Факторы | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|----|---|--------------|--------------|---------------|--------------|--------------|---------------|
| 1 | Управление кадрами | 0,945 | 0,078 | -0,122 | -0,209 | 0,028 | 0,087 |
| 2 | Составление календарного плана | 0,920 | 0,009 | -0,119 | 0,098 | -0,054 | 0,187 |
| 3 | Управление творческо-производственной деятельностью | 0,890 | 0,084 | 0,048 | -0,150 | 0,283 | -0,025 |
| 4 | Оценка постановочной сложности реализации творческого проекта | 0,084 | 0,851 | 0,166 | 0,016 | -0,122 | -0,113 |
| 5 | Управление административной деятельностью организации | 0,158 | 0,687 | -0,299 | -0,351 | 0,026 | 0,382 |
| 6 | Организация и контроль бухгалтерского и управленческого учета | 0,593 | 0,648 | -0,131 | -0,246 | -0,008 | 0,088 |
| 7 | Организация договорных работ | -0,219 | 0,012 | -0,805 | -0,120 | -0,023 | 0,276 |
| 8 | Работа с заинтересованными сторонами | -0,171 | -0,165 | 0,802 | 0,134 | 0,245 | 0,190 |
| 9 | Организация и осуществление гастролей | -0,169 | 0,460 | 0,784 | -0,193 | 0,084 | 0,076 |
| 10 | Поиск и отбор идеи творческого проекта | -0,049 | -0,081 | 0,080 | 0,844 | 0,145 | 0,044 |
| 11 | Организация дистрибуции контента | -0,165 | -0,185 | -0,156 | 0,805 | -0,346 | -0,070 |
| 12 | Подбор и найм персонала | -0,132 | -0,058 | 0,199 | 0,001 | 0,923 | -0,038 |
| 13 | Формирование творческой группы проекта | 0,573 | -0,052 | 0,215 | -0,080 | 0,716 | -0,019 |
| 14 | Управление маркетингом и продажами | -0,148 | 0,063 | -0,261 | 0,334 | -0,018 | -0,798 |
| 15 | Организация продажи билетов | -0,131 | -0,168 | 0,001 | -0,335 | 0,073 | -0,733 |

Матрица факторных нагрузок по функциям продюсера позволяет заключить, что в *первый фактор* входит группа показателей с высокой корреляцией таких продюсерских функций, как управление кадрами, творческо-производственной деятельностью и календарное планирование творческого проекта.

При обобщении этих трех функций можно выделить продюсерскую функцию, для которой будут эффективны цифровые платформы для управления кадрами и производством. Во *второй фактор* объединились (в зависимости от эффективности цифровой платформы) оценка постановочной сложности реализации творческого проекта, управление административной деятельностью, контроль бухгалтерского и управленческого учета. Эта группа связана с оценкой и учетом рисков и ценных активов. *Третья группа* связанных функций в зависимости от цифровых платформ – организация договорных работ, работа с заинтересованными сторонами творческого проекта (спонсоры, СМИ, критики, блогеры, активные зрители, другие заинтересованные стороны и группы влияния), организация и осуществление гастрольных туров. Таким образом, данная группа факторов – это деятельность, связанная со спонсорской, договорной и гастрольной частью проекта. *Четвертая группа* – поиск и отбор идеи творческого проекта и организация дистрибуции контента. *Пятый фактор* связан с формированием команды творческого проекта. *Шестая группа* связанных функций – управление маркетингом и продажами.

Итак, эффективность использования цифровых платформ для продюсирования музыки сегодня определяется по степени убывания значимости следующими латентными факторами: прежде всего управление производством и кадрами; затем учет активов и оценка рисков; после этого договорная, спонсорская и гастрольная деятельность; и далее отбор идей и дистрибуция контента; формирование команды; управление маркетингом и продажами. Такое распределение факторов определяется степенью развитости имеющихся цифровых платформ и сервисов для выполнения трудовых функций продюсера. С развитием цифровых платформ эффективность (и значимость) их использования будет меняться.

БУДУЩЕЕ ПРОДЮСИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО КОНТЕНТА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЦИФРОВЫХ ПЛАТФОРМ И СЕРВИСОВ

Относительно будущего использования цифровых платформ и сервисов для продюсирования музыкального контента просматриваются как минимум четыре тенденции. Первая связана с дальнейшей интеграцией уже существующих сервисов и появлением в ближайшее время полифункциональной цифровой платформы для продюсирования музыкальных произведений, авторов и исполнителей (возможно, что не только музыкальных).

Вторая тенденция связана с расширением линейки имеющихся сервисов, так как все трудовые функции продюсера исполнительских искусств находят тем или иным образом свое отражение в цифровой среде и все шире охвачены новыми технологиями и платформенными решениями.

Третья, не менее важная тенденция, – цифровые платформы не являются лишь только цифровизацией уже существующих процессов разработки и реализации творческих проектов, они создают новые правила и бизнес-модели,

вмешиваются в процесс. Поэтому нас ожидают увлекательные преобразования уже существующих общественных отношений в сфере музыки и музыкальной индустрии благодаря новым цифровым форматам и решениям.

И, наконец, четвертое, с расширением цифрового пространства в работу все в большей степени будет включаться искусственный интеллект. Он не только возьмет на себя рутинные функции и задачи. Он, очевидно, займет значительное место в рекомендательных и образовательных сервисах, работе с большими данными, в процессах подготовки решений, основанных на данных (Data Driven Solutions), и даже, как представляется авторам, в части креативной работы, связанной с созданием и исполнением новых произведений. Эти выводы следуют логически из проведенного исследования.

В содержательном смысле просматривается два направления. Первое связано с развитием цифровых платформ для творческой составляющей деятельности продюсера и создания контента, а второе – с развитием платформ и сервисов для управленческой и финансовой части продюсерских проектов.

В исследовании показано, что, с одной стороны, к платформам музыкального маркетинга относятся стриминговые сервисы, музыкальные агрегаторы, электронные СМИ и социальные сети, где музыканты могут продвигать свою музыку и общаться со своей аудиторией. С другой стороны, маркетинговые инструменты могут помочь проанализировать производительность продвижения и усилить успех на этих платформах. Маркетинговые платформы и маркетинговые инструменты работают рука об руку: невозможно охватить аудиторию без присутствия на основных цифровых платформах, но создание успешной маркетинговой стратегии требует правильных инструментов и идей. Для успешного выстраивания стратегии продвижения, маркетинговой стратегии для независимых музыкантов становится актуальной модель 360°, которая подразумевает присутствие на большом количестве платформ, чтобы охватить новую аудиторию и привлечь новых слушателей. Эта модель входит в стратегию иммерсивного маркетинга, который предполагает дополнительный эффект присутствия, потому что создается сильная связь между артистом и новыми фанатами. Однако с учетом того, что платформы борются за свою эксклюзивность, при выстраивании работы с музыкальным контентом целесообразно заручиться поддержкой платформ-партнеров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование затрагивает тему использования цифровых платформ в продюсировании музыкального контента – от разработки и производства до продвижения и релиза. На системной основе определены трудовые функции продюсера, составлен перечень цифровых платформ и сервисов, которыми может воспользоваться продюсер в своей деятельности. Затем проведен пилотный опрос экспертов, позволивший получить количественные данные об эффективности использования тех или иных инструментов. Многомерный анализ

количественных данных, включающий кластеризацию и метод главных компонент, позволил разбить все трудовые функции продюсера и интернет-ресурсы на кластеры, схожие по набору признаков (экспертных оценок объектов), и затем проинтерпретировать их применительно к текущей ситуации и для выявления тенденций, которые окажут существенное влияние на будущее. На этой основе получен прогноз развития платформенных решений для продюсирования музыкального контента.

На существующей стадии развития цифровых платформ можно говорить о том, что в цифровой реальности наиболее эффективно реализуются управленческие функции, а также функции, связанные с финансированием, продвижением и дистрибуцией контента. В меньшей степени представлены на цифровых платформах функции с подбором идеи творческого проекта и разработкой концепции проекта. В свою очередь, интеграционные процессы ведут к созданию в будущем цифровой экосистемы для продюсера – платформы, агрегирующей, анализирующей и классифицирующей все существующие проекты.

Согласно проведенному исследованию, лучше всего в продюсировании музыкального контента в области исполнительских искусств представлены управленческие платформы, затем социальные сети и сервисы финансового и управленческого учета, а также стриминг, сервисы монетизации, рекламные платформы и сервисы фонового музыкального вещания. Получен вывод о малой степени развитости цифрового функционала ряда сервисов. В частности, сервисы ОКУПов почти не обладают интерактивностью и вовлеченностью в цифровую экосистему. Внедряемые современные технологии блокчейн призваны исправить ситуацию, с ее помощью может повышаться прозрачность и интерактивность системы, в итоге потенциально музыканты смогут получать справедливые лицензионные платежи. Сервис NFT-маркетплейс также показывает невысокую эффективность для продюсеров, но созданная на основе технологии блокчейн торговая площадка уже получила широкое распространение и огласку общественности, обнаруживает высокие темпы роста и в будущем может приобрести большее значение для музыкальной индустрии.

При сопоставлении результатов кластерного и факторного анализа можно наблюдать высокую степень соответствия функций продюсера и цифровых платформ, которые были оптимизированы и определялись меньшим числом факторов, чем это было первоначально. Эти результаты можно рекомендовать для использования при разработке цифровой экосистемы сервисов: для поиска идеи; осуществления продаж, продвижения, дистрибуции и управления правами; управления проектами. Также было бы целесообразно создание платформы-экосистемы для создателей контента, так как стриминговые сервисы не выполняют роль музыкальных издателей и агрегаторов, доставляющих контент на платформу дистрибуции. Вполне возможен вариант создания платформы с набором сервисов-инструментов для продвижения артиста.

Результаты исследования согласуются с общей тенденцией в цифровой музыкальной индустрии – совмещение разных функциональных направлений на одной платформе, повышение иммерсивности платформ, создание

музыкальной экосистемы как для создателей контента, так и для управленцев. Как и все экосистемы, музыкальная экосистема разнообразна и находится в постоянной эволюции. Индустрия работает над созданием новых моделей деятельности музыкантов, компонентами таких моделей могут быть небольшие творческие сообщества, контент-платформы, платформы с прямыми трансляциями, платформы для формирования команды, платформы для продажи виртуальных товаров и т. д. В основе современной модели цифровой музыкальной индустрии наблюдается инкрементальный подход, когда сервисы постоянно находятся в процессе наращивания функциональности, приобретения новых характеристик.

Настоящее исследование является пилотным и открывает новое направление, в котором возможно продвигаться дальше. В части трудовых функций развитие темы предполагает выделение трудовых действий продюсера, требуемых знаний и навыков, что прокладывает путь к формализации образовательного процесса, в том числе с использованием платформенных решений и искусственного интеллекта. В части интернет-ресурсов, цифровых платформ и сервисов составленный перечень является начальным и должен быть существенно расширен как по однотипным программным продуктам, так и по набору выделенных категорий. Пилотный опрос экспертов дает полезный материал для проведения большого индустриального исследования, которое может представлять интерес как для образования, так и для реального сектора экономики и IT-решений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гелисханов И. З., Юдина Т. Н., Бабкин А. В. Цифровые платформы в экономике: сущность, модели, тенденции развития // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Экономические науки. 2018. Т. 11. № 6. С. 22–36.
2. Гретченко А. И., Горохова И. В. Цифровая платформа: новая бизнес-модель в экономике России // Вестник Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова. 2019. № 1. С. 62–72.
3. Паркер Дж., ван Альстин М., Чаудари С. Революция платформ. Как сетевые рынки меняют экономику – и как заставить их работать на вас / Пер. с англ. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. – 304 с.
4. Global Music Report 2021: Annual State of the Industry // IFPI, 2021. URL: https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR_2021_STATE_OF_THE_INDUSTRY.pdf (дата обращения: 03.05.2021).
5. Information and Strategic Company for the Digital Music Business of the Music Ally. URL: <https://musically.com/2021/03/23/ifpi-report-reveals-7-4-growth-in-global-recorded-music-revenues/> (Дата обращения: 07.04.2021).
6. Качкаева А. Г., Новикова А. А., Юркина Р. Е. (Ред.) Как это делается: продюсирование в креативных индустриях. URL: <https://www.litres.ru/raznoe-4340152/kak-eto-delaetsya-produsirovanie-v-kreativnyh-industriyah> (Дата обращения: 10.02.2021).
7. Приказ Министерства образования и науки РФ от 12 сентября 2016 г. № 1157 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по специальности 55.05.04 Продюсерство (уровень специалитета)». URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvospec/550504.pdf> (Дата обращения: 15.03.2021).
8. Rochet J. C., Tirole J. Platform Competition in Two-Sided Markets // Journal of European Economic Association. 2003. Vol. 1. No. 4. Pp. 990–1029.

9. Моazed А., Джонсон Н. Платформа. Практическое применение революционной бизнес-модели / Пер. с англ. М.: Альпина Паблишер, 2019. – 286 с.
10. Стырин Е. М., Дмитриева Н. Е., Сinyaullina Л. Х. Государственные цифровые платформы: от концепта к реализации // Вопросы государственного и муниципального управления. 2019. № 4. С. 31–60.
11. Тюрин Ю. Н., Макаров А. А. Анализ данных на компьютере. М.: МЦНМО, 2016. – 368 с.
12. James G., Witten D., Hastie T., Tibshirani R. Classification // An Introduction to Statistical Learning. Springer Texts in Statistics. Berlin: Springer, 2013. Pp. 127–173. URL: <https://www.springer.com/gp/book/9781461471387#otherversion=9781461471370> (accessed 02.04.2021).

REFERENCES

1. Geliskhanov I. Z., Yudina T. N., Babkin A. V. *Cifrovye platformy v ekonomike: sushchnost', modeli, tendencii razvitiya* [Digital platforms in the economy: essence, models, development trends]. *Scientific and technical bulletin of SPbGPU. Economic sciences*. 2018, vol. 11, no. 6, pp. 22–36.
2. Gretchenko A. I., Gorokhova I. V. *Cifrovaya platforma: novaya biznes-model' v ekonomike Rossii* [Digital platform: a new business model in the Russian economy]. *Bulletin of the Plekhanov Russian University of Economics*. 2019, no. 1, pp. 62–72.
3. Parker G., Van Alstyne M., Choudary S. *Platform Revolution: How Networked Markets are Transforming the Economy – and How to Make them Work for You*. N. Y.: W. W. Norton & Company, 2016. 336 p. (Russ. ed.: *Revolyuciya platform. Kak setevyye rynki menyayut ekonomiku – i kak zastavit' ih rabotat' na vas*. Moscow, Mann, Ivanov and Ferber Publ., 2017. 304 p.).
4. Global Music Report for 2021: The Annual State of the Industry // IFPI, 2021. Available from: https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR2021_STATE_OF_THE_INDUSTRY.pdf (accessed: 03.05.2021).
5. Information and Strategic Company for the Digital Music Business of the Music Ally. Available from: <https://musically.com/2021/03/23/ifpi-report-reveals-7-4-growth-in-global-recorded-music-revenues/> (accessed: 07.04.2021).
6. Kachkaeva A. G., Novikova A. A., Yurkina R. E. (Eds.) *Kak eto delaetsya: prodyusirovanie v kreativnyh industriyah* [How it's done: producing in creative industries]. Available from: <https://www.litres.ru/raznoe-4340152/kak-eto-delaetsya-prodyusirovanie-v-kreativnyh-industriyah> (accessed: 10.02.2021).
7. *Prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 12 sentyabrya 2016 g. № 1157 "Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya po special'nosti 55.05.04 Prodyuserstvo (uroven' specialiteta)"* [Order of the Ministry of Education of the Russian Federation dated September 12, 2016 No. 1157 "On approval of the Federal educational standard of higher education in the specialty 55.05.04 Production (specialist level)"]. Available from: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvospec/550504.pdf> (accessed: 15.03.2021).
8. Rochet J. C., Tirole J. Platform Competition in Two-Sided Markets. *Journal of European Economic Association*. 2003, vol. 1, no. 4. Pp. 990–1029.
9. Moazed A., Johnson N. *Modern Monopolies: What it Takes to Dominate the 21st Century Economy*. New York: St. Martin's Press, 2016. 272 p. (Russ. ed.: *Platforma. Prakticheskoe primeneniye revolyucionnoi biznes-modeli*. Moscow, Alpina, 2019. 286 p.).
10. Styrin E. M., Dmitrieva N. E., Sinyaullina L. H. *Gosudarstvennye cifrovye platformy: ot koncepta k realizacii* [State digital platforms: from concept to implementation]. In: *Issues of state and municipal management*. 2019, no. 4, pp. 31–60.
11. Tyurin Yu. N., Makarov A. A. *Analiz dannyh na komp'yutere* [Data analysis on a computer]. Moscow: ICNMO, 2016. 368 p.
12. James G., Witten D., Hastie T., Tibshirani R. Classification. In: *An Introduction to Statistical Learning*. Springer Texts in Statistics. Berlin: Springer, 2013, pp. 127–173. Available from: <https://www.springer.com/gp/book/9781461471387#otherversion=9781461471370> (accessed 02.04.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Иванов Олег Валентинович – кандидат физико-математических наук, заведующий кафедрой продюсерства исполнительских искусств Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: o.ivanov@gnesin-academy.ru

ORCID: 0000-0002-1280-4319

Чурбанов Андрей Владимирович – выпускник кафедры продюсерства исполнительских искусств Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: a.v.tchurbanov@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7387-816X

ABOUT THE AUTHORS

Oleg V. Ivanov – Cand. Sc. in Physical and Mathematical Sciences, Head of the Department of Performing Arts Production of The Gnesins Russian Academy of Music.

E-mail: o.ivanov@gnesin-academy.ru

ORCID: 0000-0002-1280-4319

Andrei V. Churbanov – graduate of the Department of Performing Arts Production of The Gnesins Russian Academy of Music.

E-mail: a.v.tchurbanov@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7387-816X

Статья поступила в редакцию: 08.09.2021

Отредактировано: 12.01.2022

Принята к публикации: 01.02.2022

Received: 08.09.2021

Revised: 12.01.2022

Accepted: 01.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Иванов О. В., Чурбанов А. В. Эффективность цифровых платформенных технологий для продюсирования музыкального контента // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 156–176.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-156-176

FOR CITATION

Ivanov O. V., Churbanov A. V. The effectiveness of digital platform technologies for producing music content.

Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2022, no. 1, pp. 156–176.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-156-176

АВТОРСКИЙ ВКЛАД

О. В. Иванов – разработка проблемы исследования и общее руководство;

А. В. Чурбанов – подготовка обзора, сбор данных и исследование эффективности цифровых платформенных технологий для продюсирования музыкального контента.

Все авторы статьи участвовали в обсуждении полученных исследовательских результатов и подготовке итогового варианта текста.

AUTHOR'S CONTRIBUTIONS

Ivanov O. V. designed the theoretical framework and directed the project, Churbanov A. V. wrote the overview, collected the data and performed the research of the effectiveness of digital platform technologies for producing music content.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-177-193
УДК 792.075+792.027

А. Е. Ганелин
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-9007-0800

Типология актерского творчества в отечественных режиссерских концепциях первой половины XX в.

АННОТАЦИЯ

Большинство актуальных методик воспитания актера и режиссера театра XXI в. в определенной степени базируются на опыте мастеров прошлого столетия. Их труды, принципы режиссерско-педагогических, актерских и философских систем по сей день остаются под пристальным взглядом как теоретиков, так и практиков мирового театрального сообщества. Разработка методических приемов, поиск новых смыслов и задач театральной современной режиссуры есть следствие непрерывного поиска истины сценической культуры XX в. Выделение яркой палитры как популярных, так и не столь широко известных систем русской театральной школы, нацеленных на анализ и выработку актерского самоопределения современников начала прошлого века, дает представление об открывающемся перед театром арсенале педагогических и режиссерских возможностей. Среди них особое внимание уделяется К. С. Станиславскому, Вс. Э. Мейерхольду, Ф. А. Степуну и Н. В. Демидову. Актуальный анализ их режиссерско-педагогических и философских систем, типологий актерского творчества дает возможность предугадать вектор намерений современного актера в отношении к профессии, что в конечном итоге определяет его место в театральном сообществе XXI в.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

К. С. Станиславский, Вс. Э. Мейерхольд, Ф. А. Степун, Н. В. Демидов, мастерство актера, русская театральная школа, типология актера, синтетический актер.

Aleksandr E. Ganelin
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-9007-0800

The typology of actor's creativity in Russian director's concepts of the first half of the 20th century

ABSTRACT

Most of the current methods of educating an actor and director of the 21st century theatre are, to a certain extent, based on the experience of the masters of the last century. Their works, the principles of the well-developed director-pedagogical, acting and philosophical systems up to this day remain under the watchful eye of both theorists and practitioners of the world theatre community. The development of methodological techniques, the search for new meanings and tasks of actual theatrical directing is a consequence of the continuous search for the truth of stage culture in twentieth century. The purpose of this work is to find and highlight a bright palette, both popular and not so widely known systems in Russian theatre school, made to analyze and develop the actor's self-determination of contemporaries at the beginning of the last century. Among them, special attention is paid to K. S. Stanislavsky, Vs. E. Meyerhold, F. A. Stepun and N. V. Demidov. An up-to-date analysis of their directorial, pedagogical and philosophical systems, typologies of acting makes it possible to predict the direction of intentions of a modern actor in relation to the profession, which ultimately determines his place in the theatre community of the 21st century.

KEYWORDS

K. Stanislavsky, Vs. Meyerhold, F. Stepun, N. Demidov, actor's skill, Russian theatre school, actor's typology, synthetic actor.

Практика мастерства актера – не только ремесленный труд, но осознанный психофизический акт, основанный на философском, историческом, психологическом анализе явлений жизни, самоанализе. Он характеризуется множеством факторов, отражающих особенности творческой и личностной индивидуальности исполнителя.

Одной из центральных проблем, практически всегда обсуждаемых при анализе психологии актерского творчества, является соотношение следующих двух важных составляющих. Во-первых, трудно определяемое особое состояние субъектов творчества, творцов, которое обозначается таким распространенным термином, как вдохновение. Во-вторых, состояние, определяемое как кропотливая работа над ролью, которая, в свою очередь, направлена на реализацию поставленной художественной задачи на основе знаний о жизни, индивидуального отношения к ней.

Попеременное превалирование каждого из этих состояний в процессе подхода к теории и практике творческого акта пронизывает самые разные исторические периоды развития театрального искусства. Вместе с тем изучение большинства аспектов данного феномена в актуальном исследовании не представляется возможным в силу широты затрагиваемой темы. Их рассмотрение во всей полноте литературы весьма сложно из-за обилия источников.

Задача данного исследования – анализ взглядов лишь некоторых теоретиков и практиков, философов театра начала XX в., обращавшихся к вопросам особенностей психологии актерского творчества и его типологии, развития творческой индивидуальности актера. К сожалению, отсутствие аналогичной структуризации или, точнее, – систематизации современных теоретически-практических подходов к театру является уязвимой точкой сценической культуры в силу ее преимущественно бессистемного многообразия. Безусловно, последние два десятилетия отмечены выходом трудов, отражающих актуальное положение театра начала XXI в. и обращавшихся к вопросам театральной режиссуры, педагогики, философии, таких как: «Лев Додин. Метод. Школа. Творческая философия» В. Н. Галендеева [1], «Открытая педагогика» В. М. Фильштинского [2], «Не только о сценической речи» В. Н. Галендеева [3], «Актёрское мастерство. Русский театрально-педагогический «задачник»» Е. Р. Ганелина [4], «К теории театра» Ю. М. Барбоя [5], коллективный сборник Российского государственного института сценических искусств «Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исследования» [6] и др. Конечно, большинство трудов основывается на работе с методиками мастеров прошлого столетия.

Актуальность данной статьи обусловлена нахождением и выделением яркой палитры как популярных, так и не столь широко известных педагогически-режиссерских и философских систем, нацеленных на выработку актерского самоопределения современников начала прошлого века. Спустя столетие их труды остаются наглядным пособием не только в работе актера над ролью. Философский анализ предугадывает вектор намерений актера в отношении профессии, что в конечном итоге определяет его место в театральном сообществе.

Среди бесконечного количества имен актеров, режиссеров, философов и мыслителей отечественной культуры первой половины XX в., обращавшихся к этой теме, таких как: К. С. Станиславский, М. А. Чехов, Вс. Э. Мейерхольд, Н. В. Демидов, Л. Н. Толстой, Ф. А. Степун, Н. Н. Евреинов, А. А. Гвоздев, Л. С. Вивьен, С. Э. Радлов, Ю. В. Соболев и др., в данной статье выделим нескольких. Прежде всего, практиков театра: Константина Сергеевича Станиславского и Всеволода Эмильевича Мейерхольда, режиссера и педагога Николая Васильевича Демидова, а также режиссера и философа – Фёдора Августовича Степуна. Подобный отбор позволяет определить грани, дать оценку этапов актерского становления не только с позиций режиссуры и педагогики, но и относительно передовой философско-гуманитарной научной мысли своего времени.

Одним из фундаментальных трудов по теории и практике актерского искусства, посвященных не только профессиональной подготовке актеров, но и разностороннему развитию личности исполнителя, способного перешагнуть ремесленные барьеры и подготовленного к самостоятельному творчеству, являются опубликованные «Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1912–1922 гг.» [7]. Работа представляет собой 35 бесед Станиславского с учениками студии, записанных К. Е. Антаровой.

Центральной темой, что неудивительно, становится вопрос всестороннего «воспитания» актера. Понятие актерской «воспитанности» для Станиславского многогранно. Оно включает в себе не только конгломерат внешних манер, эстетически отточенный набор пластических навыков, но и «двойную, параллельно развивающуюся силу человека, результат внутренней и внешней культуры, который создает из него самобытное существо» [8, с. 41]. Всестороннее развитие личности расширяет возможности актера в работе над ролью, гармонизирует его творческое начало, позволяет свободно взглянуть на окружающий чувственный мир. Суть творящего «я» – «быть в силах постигать все самое великое в своей эпохе» [8, с. 42]. Актер призван стать не только исследователем и носителем высот культуры своего народа, быть его единицей, но и гармонично раскрывать эти истины в своем творчестве. Чем выше самообладание актера, шире диапазон его опыта, тем ближе он поднимается к вершинам героики чувств и мыслей.

«Умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве» [9, с. 19–20] – крылатая фраза Станиславского, напрямую отражающая его взгляды на актерство и творчество в целом. Мастер неизменно ставит перед каждым учеником три вопроса:

1. Что подразумевает он под словом «искусство»?

2. Зачем входит человек, выбравший какое бы то ни было искусство – драму, оперу, балет, камерную эстраду, художество красок или карандаша, – в артистическую отрасль человечества и какую идею он хочет и должен нести в эту отрасль искусства?

3. Есть ли в сердце человека, идущего в театр, такое количество неугасимой любви к искусству, которое могло бы победить все препятствия, непременно встающие перед ним?

Ответы на эти вопросы определяют будущий принцип индивидуальной работы с учеником. Важную роль здесь играют методические принципы и общепедагогические установки по обучению в творческой студии – актерской мастерской. Студия, в педагогической стратегии Станиславского, должна «отыскать каждому его внешние приспособления и развить внимание к силам, в нем самом живущим» [8, с. 40]. Пристальное внимание обращается на воспитание студийца в направлении его подготовки к работе над решением конкретных творческих задач, призванных приучить его к труду интеллектуальному, душевному, наполняющему его внутренней энергией и богатством мысли. Отсутствие подобного внимания ведет к появлению заблуждений и предрассудков, как профессиональных, так и личностных.

Необходимым и важнейшим условием обучения актера в студии Станиславский считает воспитание культуры самосовершенствования, самообразования. Поклонник и последователь практики йоги, Станиславский определял суть творческого эго как постоянное духовное и интеллектуальное движение, так называемое внутреннее действие, развитие всесторонних психофизических возможностей. Профессор С. Д. Черкасский, долгие годы занимавшийся исследованием роли практик йоги в системе Станиславского, отмечает их методичное внедрение и последующее систематичное использование Мастером в педагогической работе с учениками разных творческих поколений: «Изучение основ древнеиндийского учения о человеке, начавшееся для Станиславского в тот самый 1911 год, когда система была объявлена официальным методом работы МХТ, оказалось не просто “очередным увлечением Константина Сергеевича”. Оно вылилось в долгосрочное и оплодотворяющее воздействие йоги на поиски автора системы и его учеников. Многие поколения актеров при жизни Станиславского – и актеры Первой студии в 1910-е годы, и певцы Оперной студии в 1920-е годы, и студийцы Оперно-драматической студии в 1930-е проходили через базовые упражнения системы, основанные на йоге» [10, с. 300]. Так, исключительно ежедневная безостановочная работа, хотя бы с небольшим по объему, но принципиально новым, неизвестным ранее ему материалом познания, не позволяет актеру зачерстветь и застояться как душевно, так и физически. Станиславский утверждал: «Если вы не подниметесь над вашим личным вчера и не войдете – чище, проще и светлее от страданий – в раскрывающийся сегодня перед вами день, вы сами закрыли себе двери к творчеству» [11, с. 86].

Эстетико-педагогические воззрения К. С. Станиславского претерпевали значительные изменения в разные периоды его творческой деятельности. Однако его принципиальная позиция относительно воспитания думающего актера, способного к постоянному творческому росту и самосовершенствованию, оставалась неизменной. В этой связи любопытно проанализировать взгляды на тот же предмет его гениального ученика по Студии на Поварской, первого исполнителя роли Треплева, одного из его любимых артистов, ставшего впоследствии художественным оппонентом Мастера.

Вопрос формирования актера-личности является центральным в педагогике Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Будучи учеником Владимира Ивановича

Немировича-Данченко в драматических классах московской филармонии, Мейерхольд перенял у него методический прием застольных репетиций. Застольная беседа с актерами являлась средством поиска смыслов и задач роли. Без привязки к мизансценам становилось ясно, в первую очередь, что играть, а не как. В основе своей беседа строилась по принципу поиска ассоциаций с материалом роли, на базе которых выстраивалась жесткая система образов, которой оснащался спектакль. «Пользуясь ассоциациями, мы можем не договаривать до конца – сам зритель договорит за нас» [12, с. 335], – пишет Мейерхольд. Научить актера свободно мыслить и самостоятельно действовать в образе, основанном на ассоциациях, – основная цель его педагогики. По мнению известного исследователя наследия Мейерхольда, профессора РГИСИ Юрия Михайловича Красовского, для достижения этого адепт школы Мейерхольда должен был выработать в себе: «1) качества лидера, 2) обостренное чувство прекрасного, 3) критическое отношение к действительности. <...> Мировое творческое мировоззрение, широта взглядов, высокая культура – вот для Мейерхольда критерии оценки способностей актера» [13, с. 57–58]. Сам Мастер формулировал свои цели так: «Стремление к Высшей Красоте Искусства, борьба с рутинной, трепетное неустанное искание новых изобразительных средств для той новой драматургии, которая до сих пор не имеет театра, уйдя слишком далеко вперед, как ушла далеко вперед в сравнении с техникой сцены и актеров современная живопись» [14, с. 89].

Вопреки расхожему мнению о возможности универсального использования биомеханического метода при постановке спектакля школы «представления» в сжатые сроки (от одного до шести месяцев) с хореографически подготовленным на базовом уровне театрального вуза актерским составом, стоит отметить, что зачастую данная работа не имеет отношения к методике, разработанной и применяемой на практике Мейерхольдом. Единомышленник Станиславского в эпоху Студии на Поварской, режиссер и педагог Мейерхольд стремился прежде всего к раскрытию индивидуальной природы ученика-артиста. В связи с этим была разработана программа занятий, впервые широко примененная в Студии на Бородинской в 1915 г. После небольшой застольной беседы студийцам был предложен набор практических упражнений и этюдов, направленный на выявление личностных возможностей. Чаще всего это были короткие импровизационные сценки и зарисовки на предложенную Мейерхольдом тему. Внимательно рассматривалась психологическая линия роли, должная возникнуть из выстроенной цепочки последовательных действий актера. Позднее рождался пластический рисунок, заострявшийся Мейерхольдом уже в процессе репетирования. Большой акцент в репетиционном процессе уделялся зарисовкам в жанре пантомимы. В пластике Мейерхольд видел ключ к свежему режиссерскому решению постановки пьес современных драматургов. Недаром, сотрудничая в работе Студии на Бородинской с Владимиром Николаевичем Соловьёвым, блестящим знатоком театра комедии дель арте и автором множества статей по данной теме в журнале «Любовь к трём апельсинам», Мейерхольд уделял значительное внимание исследованию природы пластического театра.

Последующее развитие биомеханического метода Всеволода Мейерхольда нуждается в разработке методики раскрытия импровизационного начала актера, или методики действенного анализа. Его применение не может быть осуществлено без кропотливой разработки способа пластического существования, присущего индивидуальному психофизическому аппарату каждого актера, уникальным граням его личности. Основным условием для Мейерхольда являлась творческая свобода исполнителя в рамках поставленной режиссером задачи, радость ее исполнения. Ненасильственная манера работы с актером – один из главных критериев режиссуры и педагогики Мейерхольда: «Актер может импровизировать только тогда, когда он внутренне радостен. Вне атмосферы творческой радости, артистического ликования актер никогда не раскроется во всей полноте. Вот почему я на своих репетициях так часто кричу актером: “Хорошо!” Еще нехорошо, совсем нехорошо, но актер слышит ваше “хорошо” – смотришь, и на самом деле хорошо сыграл. Работать надо весело и радостно! Когда я бываю на репетиции раздражительным и злым (а всякое случается), то я после дома жестоко браню себя и каюсь. Раздражительность режиссера моментально сковывает актера, она недопустима, так же как и высокомерное молчание. Если вы не чувствуете ждущих актерских глаз, то вы не режиссер!» [12, с. 334]. Отношение Мейерхольда к самому предмету театрального искусства было во многом сформулировано идеями Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Р. Вагнера и в особой степени – Л. Н. Толстого.

К вопросу сущности природы актерской души в своих трудах многократно обращались не только практики театра, но и его теоретики. Так, известный русский философ, актер, режиссер, профессор Фёдор Августович Степун, будучи в эмиграции в Германии после высылки из России, создает собственную метафизическую модель типологии актерского творчества. Согласно его теории, изложенной в трудах «Природа актёрской души» [15] и «Основные типы актёрского творчества» [16], впервые изданной в Берлине в 1923 г., человек создан двояко, «дан себе как несовершенство, как то, что он есть, и задан себе как совершенство, как то, чем он должен стать; дан себе как факт и задан себе как идеал; дан себе как хаос и задан себе как космос; дан себе как шум всяческого “хочется” и задан себе как строй единого “хочу”» [16, с. 16–17]. Разделяя требование Достоевского о сужении человека, который «слишком даже широк» [17, с. 84], Степун отмечает невозможность упрощения противоречивости души до положительного и отрицательного ее полюсов. Человеческая природа имеет множество оттенков, плотно перемешанных между собой. Данный феномен философ воплощает в понятиях «единодушия» [15, с. 19] или «однодушия» [15, с. 22] и «многодушия» [15, с. 19], отражающих принципы самоопределения.

В своем труде Степун разворачивает перед читателем три основные модели душевной организации, свойственные его современникам:

- мещанскую;
- мистическую;
- артистическую.

Каждая позиция раскрывает факторы и идеалы, отражающие ее натуру.

Мещанский душевный строй предполагает стремление к внешнему и внутреннему комфорту. Проблема единогодушия и многодушия решается по пути наименьшего сопротивления, сводя самосознание мещанина к уверенности и удовлетворенности собой. Степун полагает, что мещанское однодушие «...сводится к погашению в человеке всякой борьбы, к уничтожению в нем всякого раздвоения путем атрофии в его груди всех душ, кроме одной, житейски наиболее удобной и практически наиболее стойкой» [15, с. 20]. Такая атрофированность целиком отвергает проблематику многодушия – раскрытия полифонии душевных начал. Мещанство по сути своей «бескрыло» [15, с. 30], противостоит стремлению преобразования действительности и становится «инстинктивным врагом творчества» [15, с. 21].

Позиция мистицизма аналогично приводит к приближению однодушия религиозной тайны. Здесь богатство человеческого бытия заключается в покорности предопределению, судьбе, стремлении к божественному проведению. Мистики не видят ценности в творчестве, свободе самоопределения. Творчество воспринимается как фат, вина перед Богом, трагедия всей человеческой истории. Примером такой трагедии, по мнению Степуна, могут быть строчки стихотворения «Художник» А. А. Блока:

Длятся часы, мировое несущие,
Ширятся звуки, движенье и свет,
Прошлое страстно глядится в грядущее,
Нет настоящего, жалкого – нет.

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил,
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил – убил [18, с. 101–102].

Мистический путь, по мнению философа, отрицает мировую культуру, это «путь священной пассивности и духовной нищеты, путь прославления абсолютного в немоте и созерцания его во мраке» [15, с. 24].

Противоположность мещанству и мистицизму Степун видит в артистическом пути. Здесь суть заключена в игровом укладе, любви к творчеству и предопределенности к нему. Артистизм есть ощущение многодушия, торжествующего над творчеством. Постоянная внутренняя борьба многодушия, полярностей внутренних противоречий артистической натуры выделяет основное переживание, свойственное, словами системы Станиславского, предлагаемым обстоятельствам определенного периода, и ведет к временному единогодушию. Что особенно важно, острая любовь к противоречиям проявляет ощущение индивидуальности личности. Смена состояний осуществляется посредством мастерства превращений, смены образов, проживания параллельно нескольких жизней. Природа смены образов всегда

трагедийна, подобна измене. Она заключается в «прозрении трагического несоответствия между образом любви и обликом любимой, в ощущении мира, как недоовоплощенности, в ощущении творимой жизни, как трагедии творчества. Проблема Дон Жуана, как проблема артистической души, потому отнюдь не только проблема неверности, но и верности: верности искомому образу любви, – неверности его недостойным, недостаточным воплощениям. Подлинный Дон Жуан только в эмпирическом плане жестокий властелин и ветреный повеса; в метафизическом он верный раб и светлый рыцарь» [15, с. 36]. Степун выделяет специфически артистический метод превращения жизни в двупланность реальности и мечты. У Евреинова¹ этот принцип носит название «театрализация жизни» [19, с. 5]. Субъективный смысл творчества ими обоими понимается как неизменное расширение границ бытового существования, театрализация жизни, активизация индивидуального творческого начала.

Переживания артиста в ткани художественного произведения подразумевают выработку индивидуальной методики рождения и закрепления объекта творчества. Актерское искусство имеет особенность, отличающую его от других, оно «не допускает никакого материально-объективного закрепления, которое было бы способно пережить самый процесс художественного творчества» [16, с. 64]. Художественное творение существует лишь в момент продолжающегося творческого психофизического процесса. Вне этого процесса художественный образ неовозвратно исчезает. Роль, сыгранная в один день, отличается от роли, сыгранной в следующем спектакле. Есть лишь общая схема сценического действия: мизансцены, переходы, жесты, паузы. Основным материалом спектакля – сама актерская индивидуальность: его душа и тело. Это отличает актерское искусство от других: «Мрамор скульптуры, краски на полотнах, слова в книгах, партитуры в папках, в то время, когда на них не обращены ничьи глаза и уши, когда они никем не переживаются как художественные произведения, только то и делают, что хранят вверенные им души художественных произведений» [16, с. 66]. Жизнь души и тела актера вне сцены связана с бытовой реальностью, а не с сохранением формы художественного творения. На сцене, наоборот, раскрывается творческая индивидуальность, отличная от жизненной. Материалом работы актера на сцене для Степуна является актер-человек: «Человек – как психофизический организм, как состав ощущений, настроений, самочувствий и постоянно вновь вливающих в душу впечатлений, не поддающихся никакой стабилизации» [16, с. 66]. Благодаря типологическому исследованию выявляются базовые направления раскрытия актера-человека в свойственной им форме артистической души:

- 1) актер-имитатор;
- 2) актер-изобразитель;
- 3) актер-воплотитель;
- 4) актер-импровизатор.

¹ Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) – русский и французский режиссер, драматург, теоретик и преобразователь театра, историк театрального искусства, философ и актер, музыкант, художник и психолог.

В работе подробно рассматриваются детали и признаки, свойственные каждой форме актерского творчества.

Так, актер-имитатор, прежде всего, ремесленник. Имитируя внешний мир, он может с легкостью имитировать походку, жест, говор и другие особенности заранее выбранного человека, воссоздавая свой сценический образ на основе его подобию. При этом актер-имитатор никогда не приблизится к чувствам, испытываемым его персонажем. Его работа – лишь калька, оболочка реальности. Но его мастерство «ограничено не только неспособностью к большому искусству, но и тем, на что он неспособен также в пределах того репертуара, что стоит на том же низком жизненном уровне рабского подражания действительности, как и он сам» [16, с. 71]. Природа существования на сцене имитатора – не живая природа, призванная держать его в жестких механических рамках роли. По сути, имитирующий актер не действует, к нему неприменимо понятие сквозного действия, что держит его существование в формате эпизода, не давая расширять освоенный ремесленнический образ.

Актер-изобразитель открывает плеяду художников сцены. Изобразитель созерцает жизнь, заимствуя элементы формального существования, стараясь приладить их к сценической передаче видения собственных чувств. Он прежде всего рационально придумывает роль, приближая ее к природе своего психофизического аппарата. Такой тип актера может владеть широким диапазоном средств творческой выразительности, таких как рациональность, точный математический анализ, воображение, фантазия, чувство, темперамент, вкус, голос, фигура, сценическое обаяние, техника речи и жеста, «большая школа и индивидуальная нота» [16, с. 78], как пишет об этом Степун. Однако при восприятии игры эти средства могут не складываться в единый полноценный образ. Степун ставит душу актера-изобразителя и его творчество в разные плоскости. Философ видит сотворенный актером-изобразителем образ, словно сквозь стекло закрытого окна, не имея возможности прикоснуться к нему. Такой актер работает с пьесой, словно снимая с нее кальку: «Готовя Гамлета, актер-изобразитель возвращает в себе переживания Гамлета не в форме своего “я”, но в форме некоего “он о себе”; не сам становится Гамлетом, но осуществляет Гамлета в своем двойнике, которого видит в ситуации своего vis-a-vis; он ощущает переживания Гамлета не в своей груди, но в груди Гамлета; он не преображается в Гамлета, но только воображает себе Гамлета; не отождествляется с Гамлетом, но раздвояется между Гамлетом и собою. Потому и на сцене не живет Гамлетом, но лишь копирует предстоящего себе, созданного своей фантазией Гамлета» [16, с. 80–81].

Актер-воплотитель живет созданным им широко раскрытым миру ярким образом. Он перевоплощается прежде всего внутренне. Ему чужды внешние атрибуты, такие как грим и костюм. Без оглядки воплощает выражает собою идею образа, принятую им и переживаемую на высоком градусе чувств и эмоций. Он близок к самозабвению, стоящему перед ним за границей роли. Актер-воплотитель нащупывает и раскрывает всякое вырастающее в нем событие духа: свою любовь, свое страдание. Он подлинен и тем самым

противоречив от роли к роли, благодаря неповторимости искренних человеческих переживаний.

Следующий тип, актер-импровизатор, как считает Степун, близок к мистической природе самоопределения. Он является глашатаем истины, определенной в самом себе. Каждая пьеса для таких актеров – это способ раскрытия истины под определенным драматургическим углом: «Неся в самих себе какое-то свое непровозгласимое слово, они никогда не ощущают авторских слов как своих собственных, авторских образов как образов своего многообразия; вся их игра всегда о несказуемом и безобразном» [16, с. 91]. Рабы своей индивидуальности, актеры-импровизаторы, всегда враждебны автору и постановщику.

Подводя промежуточный итог исследования, отметим, что предложенные выше типы общечеловеческого, а также профессионального актерского самоопределения являются лишь грубыми обобщающими набросками квинтэссенции личностной индивидуальности среди бесконечного многообразия ее вариаций. Раскрывая истоки сущности природы актерского бытия, данная типология позволяет подобрать индивидуальные подходы, возможности самоопределения не только начинающему художнику, но и активному практику, в выборе им вектора дальнейшего творческого пути.

Говоря о более широком научном взгляде на комплекс проблем эстетически-философских ценностей в работах Степуна, упомянем статью «Эстетика Ф. А. Степуна» К. Г. Исупова [20]. Труд посвящен оценке отношений искусства и жизни в работах философа, их осмыслению в категории ценностного «взаимоотрицания» [20, с. 291]. Более углубленное изучение типологии актерского творчества, в ее соотношении с элементами статьи, призвано помочь исследователям театра, режиссерам и педагогам отыскать новые грани как теоретических, так и практических подходов к оценке и формированию личностных характеристик актера актуальной эпохи.

Схожую типологию природы актерского творчества в своих трудах излагает театральный режиссер и педагог, ученик и последователь К. С. Станиславского – Николай Васильевич Демидов. Один из ближайших сподвижников Станиславского в вопросах педагогики и режиссуры, Демидов принимал непосредственное участие в формировании Станиславским уникальной системы воспитания актера, определяющей природу актерского творчества, векторы ее применения и развития. После многолетнего сотрудничества с МХТ в 1921–1925 гг. Демидов руководил его Четвертой студией, параллельно заведя с 1922 по 1925 г. школой Художественного театра. Позднее, в 1934 г. Демидов приглашен Станиславским в качестве редактора для работы над книгой «Работа актёра над собой» [21]. Спустя некоторое время между Станиславским и Демидовым случится разрыв, связанный с резким изменением взгляда Константина Сергеевича на основу своей системы. Впоследствии этот разрыв стал причиной скитаний Демидова по многим театрам и вузам страны, его последующей опалы.

Основы педагогических и режиссерских взглядов Демидова отражены в его сочинениях, вышедших в свет после его смерти. Среди них: «Искусство жить

на сцене» [22], «Искусство актёра в его настоящем и будущем» [23], «Типы актёра» [24]. По мнению Демидова, параллельное решение технических, творческих и многих других задач, свойственных созданию подлинного художественного произведения, требует со стороны художника наработки множества специфичных способностей: «Интересно, что среди всех нужных качеств, специфические способности (рисовать, играть на музыкальном инструменте, легко писать или подбирать рифмы, недурно лицедействовать на сцене и т. д.) занимают далеко не всегда первое место. Частенько гению, одарившему человечество каким-нибудь великим произведением, приходилось сначала преодолеть над собой титаническую работу, чтобы победить в себе неспособность к выbranному им виду искусства. . . Как это ни странно, но это так» [22, с. 172]. Актёр, как и любой художник, должен обладать широким набором качеств, развитость и сочетание которых будет указывать на его одаренность. Их постижение непосредственно влияет на свободу самовыражения художника, раскрытие замысла произведения.

В книге «Искусство актёра в его настоящем и будущем» Демидов выделяет основные качества, необходимые художнику: способность восхищаться и преклоняться, глубину души и ее емкость, понимание своей миссии, энтузиазм (энтузиазм молодости и энтузиазм зрелости), специальный ум и талант.

Демидов приводит пример преодоления физических недостатков путем упорного труда в развитии внутренних качеств – это древнегреческий оратор Демосфен. В первое свое публичное выступление Демосфен осмистан публикой. «Он был косноязычен, голос был так слаб, что его не было совсем слышно, манера держаться была такова, что вызывала смех», – отмечает Демидов [22, с. 172]. Несмотря на это, энергия и настойчивость в работе над собой сделали Демосфена великим оратором.

Анализируя опыт работы с профессионалами и студентами, Демидов создал собственную типологию актерского творчества. В основу ее легла разница «в их восприятии природы и в их реакциях на впечатления» [24, с. 292]. Демидов выделял четыре основных типа актера:

- 1) имитатор;
- 2) эмоциональный;
- 3) аффективный;
- 4) рационалистичный.

Первый тип, актер-имитатор, стремится, прежде всего, к воплощению внешней формы жизни своего персонажа. Он максимально точно имитирует подсмотренный им образ: «Он жадно и четко ухватывает не только общее, но так же все мелочи и детали. Их он ухватывает даже еще с большей отчетливостью. Их он не только видит или слышит, – он чувствует их всем существом своим» [24, с. 292]. Основным инструментом такого актера становится иллюстративное изображение: внешнее копирование, показ, представление. Неповторимой особенностью дарования имитатора является способность ухватывать проявления имитируемого, выделяя и зачастую гиперболизируя суть его индивидуальных особенностей. Беспомощность имитатора Демидов

находит в его неспособности к длительной концентрации. Не подключаясь к душевным переживаниям своего героя, актер этого типа временами фальшивит в силу несоответствия подлинного внутреннего и принятого внешнего обликов. Рассматривая феномен «обезьяньего инстинкта» [24, с. 294] (потребность в передразнивании) – одного из ярчайших проявлений дара имитации, Демидов не находит в нем безоговорочных признаков актерской одаренности. Для него природа желания передразнить инстинктивна и самодостаточна. Увлечение этой способностью несет риск вытеснения других немаловажных качеств и свойств, присущих одаренному художнику. Демидов видит следующий выход: «Поймать ее [способность к имитации. – Авт.], обогатить, соединить с другими способностями, пропустить через человеческую мысль и вообще овладеть ею» [24, с. 295].

Актер эмоционального типа не станет, подобно имитатору, копировать кого-либо на сцене. Его интерес направлен на изучение диапазона собственных эмоций в обстоятельствах роли. Он призван жить в роли: «действовать, реагировать, отдаваться своим впечатлениям, бороться с препятствиями, создавать и всеобщее сливаться с окружающим, войти в него, потеряться в нем» [24, с. 295]. Готовая роль появляется не сразу. Она постепенно разрабатывается, обрастая подробностями мысли и переживаний персонажа. Актер эмоционального типа будет стремиться до последнего нюанса влезть в шкуру своего героя.

Третий тип актера – аффективный. Свободный от имитации и подлинно проживающий роль, он сфокусирован на внутренней жизни персонажа. «От внешнего мира он как бы отделен, он весь во власти своего внутреннего мира», – пишет Демидов [24, с. 296]. Аффективный актер не теряет связь с внешним миром, но обращает в нем внимание лишь на волнующие его душу факты. Ярко их выделяя, он остается равнодушен к остальным обстоятельствам, что подчеркивает субъективность его взглядов, суждений и проявлений. Внутренний мир аффективного актера устроен чрезвычайно тонко. Он неизменно остро реагирует на любые колебания настроения, воспоминания часто затрагивают глубинные раны, в мыслях проявляются тайные желания. Все это делает психику актера крайне подвижной, взрывоопасной. Такой человек моментально «превращается в пожар, шторм», по самой, на внешний взгляд, малозначительной причине.

Четвертый тип актера – рационалист. Имеет рассудочный подход к творчеству. Он объективен в оценке происходящего на сцене. Демидов дает точную характеристику игре такого типа актера: «Вместо мягкости и нежности – у них только внешние знаки этих чувств: улыбка, музыкальные, “бархатные” нотки в голосе <...> вместо силы и темперамента – физиологическое напряженное возбуждение, крик и “дражемент” в голосе. Вместо правды и искренности – присущая им в жизни любезность, сдержанность <...> и показная внимательность» [24, с. 299]. Глубокое проникновение в материал несвойственно рационалисту, в работе он маскируется под один из трех вышеперечисленных типов, играет в «своего», выказывая напускную энергию. Он отрицает страстное

включение в материал. Публика не всегда идентифицирует «подражание» рационалиста среди игры его партнеров, что делает его полноценным участником театрального представления.

Более подробный разбор малоизученных типологий Степуна и Демидова, представляющих интерес не только в культурно-историческом плане для театроведов, философов театра, но и для его практиков, расширяет возможности рассмотрения феномена психологии актерского творчества и развития творческой индивидуальности актера первой половины XX в. с позиций первой четверти XXI в.

В заключение отметим, что формат настоящей статьи позволил автору проанализировать лишь часть вопросов, посвященных весьма важной и перспективной теме, связанных не только с самими основами профессиональной подготовки актера и сценической практикой, но ее безусловным теоретическим научным базисом.

XX век, век режиссерского театра повсеместно, и особенно в России, потребовал именно углубленного научного подхода к изучению особенностей психологии актерского творчества, формированию типологии актера, помогающей определить конкретные пути развития творческой индивидуальности в исполнительском искусстве. Подчеркнем, что тема акцентуации творческой личности и типов темпераментов отражена не только в классических трудах выдающихся психологов (Л. С. Выготский, Т. Шибутани и др.), но и активно и успешно исследуется психиатрами (К. Леонгард, Я. Б. Альтман, А. Ю. Егоров и др.). Нельзя оставить без внимания и статью Г. А. Востровой: «Типология актерского искусства в отечественной театральной эстетике начала XX века» [25]. Исследование актуализирует тему определения основ типологии актерского творчества, позволяющих проследить траекторию научного интереса деятелей театра Серебряного века к указанной проблематике на примере опыта С. М. Волконского, Н. Н. Евреинова, Ф. А. Степуна. Широта взгляда на вопрос типологии актерского творчества не только создает уникальный обзор для его теоретического изучения, но и предполагает открытие поиска диапазона сценических возможностей в практическом их применении.

Российский театр в первой половине XX в. не только совершил огромный прорыв в создании ярких, по-настоящему новаторских подходов к постановке драматических произведений, но и привел к рождению абсолютно новых, мощных тенденций в театральной педагогике, представленных именами К. С. Станиславского, Вс. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова и др. Важно, что при всем различии философских и чисто методических подходов к работе с начинающим актером они определяли его место на сцене в качестве думающего творца, «властителя дум», постижение навыков и приемов яркого и модного лицедейства для которого лишь промежуточная ступень в воспитании самостоятельной творческой личности, способной нести публике примеры высокой духовности, облеченные в безукоризненную художественную форму. В творческом наследии почти всех исследуемых выше театроведов и практиков театра проводится общая и четкая линия, согласно которой

в работе со студентами и молодыми исполнителями необходимо осознанное и неразрывное сочетание этики, педагогики и режиссуры как основной залог становления художественной и нравственной позиции исполнителя. К слову сказать, именно такое понимание психологии творчества и типологии актеров позже, в 60-е гг. XX в. привело к рождению таких направлений театрального искусства, как «поэтический театр» (Ю. П. Любимов) и «исповедальный театр» (О. Н. Эфремов, А. В. Эфрос).

Спустя столетие анализ творческого и научного наследия выдающихся отечественных теоретиков актерских систем первой половины XX в. может помочь предугадать вектор намерений современного актера в отношении профессии. Это в конечном итоге определяет адекватность его самоидентификации в культурном пространстве и в театральном сообществе, дает мощный толчок в развитии актуальных теоретических и практических основ драматического искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Галендеев В. Лев Додин. Метод, школа, творческая философия. СПб.: Санкт-Петербург. гос. акад. театр. иск-ва, 2014. – 158 с.
2. Фильштинский В. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. – 366 с.
3. Галендеев В. Не только о сценической речи. СПб.: Санкт-Петербург. гос. акад. театр. иск-ва, 2006. – 384 с.
4. Ганелин Е. Актерское мастерство. Русский театрально-педагогический «задачник»: практикум. СПб.: СПбГИКиТ, 2020. – 136 с.
5. Барбой Ю. К теории театра. СПб.: Санкт-Петербург. гос. акад. театр. иск-ва, 2008. – 237 с.
6. Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исследования: Сб. ст. / Ред.-сост. М. Ильин. СПб.: РГИСИ, 2016. – 377 с.
7. Станиславский К. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. / Записаны К. Антаровой. Общ. ред. и вступ. ст. Ю. Калашникова. М.: Искусство, 1952. – 180 с.
8. Станиславский К. Беседа пятая // Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. / Записаны К. Антаровой. Общ. ред. и вступ. ст. Ю. Калашникова. М.: Искусство, 1952. С. 39–44.
9. Станиславский К. Этика / Предисл. А. Попова. М.: Издательство ГИТИС, 2020. – 48 с.
10. Черкасский С. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // Вопросы театра / Proscenium. М.: РГИИ, 2009. С. 282–300.
11. Станиславский К. Беседа двадцать седьмая // Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. / Записаны К. Антаровой. Общ. ред. и вступ. ст. Ю. Калашникова. М.: Искусство, 1952. С. 125–131.
12. Мейерхольд В. Самоограничение, импровизация, ритм, ассоциации // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М.: СТД СРФСР, 1990. Т. 2. С. 332–336.
13. Красовский Ю. Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда 1905–1919 гг. Дисс. ... канд. искусствовед. Л.: ЛГИТМИК, 1980. – 214 с.
14. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. 1891–1917: В 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. – 350 с.
15. Степун Ф. Природа актерской души // Основные проблемы театра. Берлин: Слово, 1923. С. 7–58.
16. Степун Ф. Основные типы актерского творчества // Основные проблемы театра. Берлин: Слово, 1923. С. 59–96.
17. Достоевский Ф. Братья Карамазовы: В 2 т. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. – 403 с.

18. Блок А. Полное собрание сочинений и писем / Под ред. Е. Жолудь: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3. – 990 с.
19. Максимов В. Философия театра Николая Евреинова // Евреинов Н. Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А. Зубкова и В. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 5–31.
20. Исупов К. Эстетика Ф. А. Степуна // Федор Августович Степун / Под ред. В. К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2012. С. 291–310.
21. Станиславский К. Работа актера над собой. СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. – 478 с.
22. Демидов Н. Искусство жить на сцене // Демидов Н. В. Творческое наследие: В 3 т. / Под ред. М. Н. Ласкиной. Т. 2. СПб.: Гиперион, 2004. – 560 с.
23. Демидов Н. Искусство актера в его настоящем и будущем // Демидов Н. В. Творческое наследие: В 3 т. / Под ред. М. Н. Ласкиной. Т. 1. СПб.: Гиперион, 2004. С. 21–286.
24. Демидов Н. Типы актера. Демидов Н. В. // Творческое наследие: В 3 т. / Под ред. М. Н. Ласкиной. Т. 1. СПб.: Гиперион, 2004. С. 289–402.
25. Вострова Г. Типология актерского искусства в отечественной театральной эстетике начала XX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. №. 1. С. 63–77.

REFERENCES

1. Galendeev V. *Lev Dodin. Metod, shkola, tvorcheskaja filosofija* [Method, school, creative philosophy]. Saint Petersburg: SPbGATI Publ., 2014. 158 p.
2. Filshinsky V. *Otkrytaia pedagogika* [Open pedagogy]. Saint Petersburg: Baltiiske sezony, 2006. 366 p.
3. Galendeev V. *Ne tol'ko o stsenicheskoi rechi* [Not only about the stage speech]. Saint Petersburg: SPbGATI Publ., 2006. 384 p.
4. Ganelin E. *Akterskoe masterstvo. Russkii teatral'no-pedagogicheskii "zadachnik"* [Acting. Russian theatrical and pedagogical "problem book"]. Saint Petersburg: SPbGKiT Publ., 2020. 136 p.
5. Barboi Y. *K teorii teatra* [To the theory of theatre]. Saint Petersburg: SPbGATI Publ., 2008. 237 p.
6. *Stsenicheskaja pedagogika: opyt, problemy, issledovaniia. Sbornik statei* [Stage pedagogy: experience, problems, research: Collection of articles]. Comp., ed. by M. Ilyin. Saint Petersburg: RGI SI, 2016. 377 p.
7. Stanislavsky K. *Besedy K. S. Stanislavskogo v studii Bol'shogo teatra v 1918–1922 gg.* [Conversations of K S Stanislavsky in the studio of the Bolshoi Theater in 1918–1922]. Ed., introd. article by U. Kalashnikova. Moscow: Iskusstvo, 1952. 180 p.
8. Stanislavsky K. *"Beseda piataia"* [Fifth Conversation]. In: *Besedy K. S. Stanislavskogo v studii Bol'shogo teatra v 1918–1922 gg.* [Conversation five of K S Stanislavsky in the studio of the Bolshoi Theater in 1918–1922.]. Ed., introduction by U. Kalashnikova. Moscow: Iskusstvo, 1952, pp. 39–44.
9. Stanislavsky K. *Etika* [Ethics]. Introd. by A. Popova. Moscow: GITIS Publ., 2012. 46 p.
10. Cherkassky S. *Stanislavsky i ioga: opyt parallelnogo chteniia* [Stanislavsky and yoga: the experience of parallel reading]. *Voprosy teatra. Proscaenium* [Theatre issues. Proscaenium]. Moscow: RGII, 2009, pp. 282–300.
11. Stanislavsky K. *Beseda dvadtsat' sed'maia"* [Conversation twenty-seventh]. In: *Besedy K. S. Stanislavskogo v studii Bol'shogo teatra v 1918–1922 gg.* [Eighth Conversation. Conversations by K. S. Stanislavsky in the studio of the Bolshoi Theater in 1918–1922]. Ed., introduction by U. Kalashnikova. Moscow: Iskusstvo, 1952, pp. 125–131.
12. Meyerhold Vs. *Samoogranichenie, improvizatsiia, ritm, assotsiatsii* [Self-restraint, improvisation, rhythm, associations]. In: A. K. Gladkov. Meyerhold. In 2 vols. Vol. 2. Moscow: STD SRF SR Publ., 1990, pp. 332–336.
13. Krasovsky I. *Iz opyta teatral'noy pedagogiki V. E. Meyyerkhof'd 1905–1919 gg.* [From the experience of theatrical pedagogy V. E. Meyerhold 1905–1919]. Cand. Sc. diss. Leningrad: LGITMIK Publ., 1980. 241 p.
14. Meyerhold V. *Statii, pisma, rechi, besedy. 1891–1917. V 2 chast'ah. Ch. 1* [Articles, letters, speeches, conversations. 1891–1917. In 2 parts. P. 1]. Comments by A. Fevral'skiy. Moscow: Iskusstvo. 1968. 350 p.
15. Stepun F. *Priroda akterskoi dushi* [The nature of the actor's soul]. In: *Osnovnye problemy teatra* [The main problems of theatre]. Berlin: Slovo, 1923, pp. 7–58.
16. Stepun F. *Osnovnye tipy akterskogo tvorchestv"* [Basic types of acting]. In: *Osnovnye problemy teatra* [The main problems of theatre]. Berlin: Slovo, 1923, pp. 59–96.

17. Dostoevsky F. *Brat'ia Karamazovy: V 2 tomakh. T. 1* [The Brothers Karamazov. In 2 vols. Vol. 1]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1963. 403 p.
18. Blok A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 20 tomakh. T. 3* [Complete Works and Letter in 20 vols. Vol. 3]. Ed. by E. Zholud'. Moscow: Nauka Publ., 1997, 990 p.
19. Maksimov V. *Filosofia teatra Nikolaya Evreinova* [Philosophy of the theatre of Nikolai Evreinov]. In: Evreinov N. N. *Demon teatralnosti* [Demon of theatricality]. Comp., ed. and comment. by A. Zubkova and V. Maksimov. Moscow; Saint Petersburg: Letnii sad., 2002, pp. 5–31.
20. Isupov K. *Estetika F. A. Stepuna* [Aesthetics of F. A. Stepun] In *Fedor Avgustovich Stepun*. Ed. by V. K. Kantor. Moscow: ROSSPEN Publ., 2012, pp. 291–310.
21. Stanislavsky K. *Rabota aktera nad soboi* [An Actor's Work on Himself]. Saint Petersburg: Praim-Evroznak, 2009, 478 p.
22. Demidov N. *Iskusstvo zhit' na stsene* [The art of living on the stage]. In: Demidov N. V. *Tvorcheskoe nasledie: V 3 tomakh. T. 2* [Demidov N. V. Creative heritage in 3 vols. Vol. 2]. Ed. by M. N. Laskinoi. Saint Petersburg: Giperion, 2004. 560 p.
23. Demidov N. *Iskusstvo aktera v ego nastoiashchem i budushchem* [The art of the actor in his present and future]. In: *Demidov N. V. Tvorcheskoe nasledie: V 3 tomakh. T. 1* [Demidov N. V. Creative heritage in 3 vols. Vol. 1]. Ed. by M. N. Laskinoi. Saint Petersburg: Giperion, 2004, pp. 21–286.
24. Demidov N. *Tipy aktera* [Types of actors]. In: *Demidov N. V. Tvorcheskoe nasledie: V 3 tomakh. T. 1* [Demidov N. V. Creative heritage in 3 vols. Vol. 1]. Ed. by M. N. Laskinoi. Saint Petersburg: Giperion, 2004, pp. 289–402.
25. Vostrova G. *Tipologija akterskogo iskusstva v otechestvennoi teatral'noi estetike nachala XX veka* [Typology of acting art in domestic theatrical aesthetics of the early twentieth century]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2015, no. 1. pp. 63–77.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ганелин Александр Евгеньевич – аспирант Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: sganelin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9007-0800

ABOUT THE AUTHOR

Aleksandr E. Ganelin – graduate student of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: sganelin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9007-0800

Статья поступила в редакцию: 30.11.2021

Отредактировано: 31.01.2022

Принята к публикации: 10.02.2022

Received: 30.11.2021

Revised: 31.01.2022

Accepted: 10.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Ганелин А. Е. Типология актерского творчества в отечественных режиссерских концепциях первой половины XX в. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 177–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-177-193

FOR CITATION

Ganelin A. E. The typology of actor's creativity in Russian director's concepts of the first half of the 20th century. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 177–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-177-193

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-194-203
УДК 792.028:378.096

А. В. Дубровский
Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8915-5417

Поиск путей развития фантазии современного студента актерского факультета театрального института

АННОТАЦИЯ

В статье поднимаются актуальные вопросы современного театрального образования. Автор ищет ответы на поставленные вопросы, основываясь на своем педагогическом опыте и на профессиональном опыте коллег и предшественников. Своевременное развитие фантазии студента первого курса актерского факультета является насущной задачей при обучении в театральном вузе. В статье предлагаются алгоритмы решения этой задачи, построенные на профессиональном практикуме. Одновременно затрагиваются вопросы социального характера, влияния социокультурного фона на формирование личности современного молодого человека. Взаимосвязь общественных явлений последнего времени и особенностей развития менталитета подрастающего поколения диктует необходимость использования для активизации фантазии комплекса средств, побуждающих к подлинному эстетическому впечатлению, формирующих умение отличить симулякр от подлинника, вовлечься эмоционально в выхваченные из толпы частные истории людей. Совершенствование и развитие групповых упражнений на наблюдение с широким эмоциональным диапазоном позволяет раскрепостить в студентах-артистах стремление к фантазированию как средству самопознания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Театральная педагогика, русская театральная школа, мастерство актера, действенный анализ, этюдный метод.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-194-203
УДК 792.028:378.096

Alexey V. Dubrovsky
Higher Theatre School (Institute) named after M. S. Schepkin,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8915-5417

The search for ways to develop the imagination of a modern student-actor

ABSTRACT

The article raises topical issues of modern theatre education. The author is looking for the answers to the questions raised from his teaching experience and based on the professional experience of his colleagues and predecessors. The timely development of the imagination of a first-year student of the acting department is an urgent task when studying at a theatre university. The article proposes algorithms for solving this problem, built on a professional practices. At the same time, several more issues are considered: the social nature and the influence of the socio-cultural background on forming the personality of modern young adults. The relationship between nowadays social phenomena and the peculiarities of the mentality development of the younger generation appeal for the need to use a complex of means to activate the imagination. Those ones inducing a genuine aesthetic impression, forming the ability to distinguish a simulacrum from the original, to become emotionally involved in private stories of people snatched from the crowd. The improvement and development of group observation exercises with a wide emotional range allows the students to liberate the desire for imagination as a mean of self-knowledge.

KEYWORDS

Theatre pedagogy, Russian theatre school, actor's skill, action analysis, etude method.

Более чем за 15 лет своей педагогической работы на актерских факультетах ВГИКа и Щепкинского училища я неоднократно сталкивался с неподъемной трудностью для студентов на первых этапах обучения самостоятельно придумать качественный этюд, принести собственное творческое предложение, «сочинить» свою историю. Причем проблема эта затрагивала не только так называемую домашнюю работу, но и повседневную, аудиторную. Можно было бы предположить, что среднестатистический студент просто-напросто ленится работать за пределами аудитории. Однако во время исполнения упражнений и тренингов этот самый среднестатистический студент так же «топтался на одном месте». С годами эти сложности только усиливались. При каждом новом наборе скудность фантазии росла в геометрической прогрессии. Чем моложе было поколение, тем труднее ему давались вопросы придумывания и сочинительства. «Фантазия есть природная сила человека...» – утверждал Ф. М. Достоевский [1, с. 211]. Хотелось разобраться, в чем же тут дело? Куда же она девается, эта «природная сила»? А самое главное, где ее нынешние истоки? Ежедневная работа со студентами подталкивала к подробному рассмотрению этих вопросов.

Еще совсем недавно мы жили в эпоху «клипового» сознания, где «активный монтаж» разбивал нашу жизнь на отдельные кусочки. Сегодня мы вошли в эпоху «кликвого» сознания, где даже монтаж уже не нужен. Одно простое нажатие кнопки приводит к заветной цели. Всё можно сделать дома, сидя на диване. Интересуешься новой машиной? Один «клик» на смартфоне – и у тебя полная информация об автомобиле. Через секунду уже есть телефон дилера и запись на тест-драйв, да еще и сезонная скидка. Хочешь пойти в кино? «Кликнул» и выбрал места. Решил поехать в другой город? Пять минут, и билеты в твоём электронном почтовом ящике.

В своей «Теории поколений» американские писатели Уильям Штраус и Нил Хоув обозначили современное поколение как поколение «Z». Или, другими словами, «зумеры». Это люди, родившиеся в период с 1997 по 2012 г., в эпоху начала расцвета цифровой глобализации. Как раз нынешние и будущие студенты вузов. Зачастую к ним применяются термины «цифровое» или «сетевое» поколение. В исследовании ученых из Московского гуманитарного университета и Российского государственного социального университета «Трансформация экономической и трудовой модели поведения современной молодежи в условиях становления цифрового общества» среди выделенных ими восьми основных поведенческих тенденций условных «зумеров» обнаруживаем следующее: «Они быстро переключаются при потреблении информации. Плохо концентрируются на ней и неглубоко прорабатывают вопросы, которые их интересуют. Хорошо воспринимают наглядную информацию. Делают это маленькими порциями. Не любят вникать в текст, лучше понимают иконки, смайлики, видео и картинки. Сосредоточение на одной задаче и выполнение ее до конца требует от «зумеров» значительных усилий» [2, с. 138]. А сотрудники Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена в работе «Постматериальные ценности и жизненные

ориентации поколения z: «цифровая молодежь» в образовательной системе современной России» отмечают, что «большинство из поколения “Z” в профессиональном отношении проявляют выраженный интерес к научной ориентации на инженерно-технологическую проблематику, робототехнологию, кибернетику, технические и компьютерные науки» [3, с. 25].

Еще 20–25 лет назад, чтобы узнать что-либо о Ван Гоге или о соборе Святого Петра в Риме, надо было обратиться к энциклопедии или альбому на книжной полке. Чтобы прочитать пьесу Ж.-Б. Мольера или статью В. Г. Белинского – идти в библиотеку. Посмотреть новый спектакль или фильм – отправиться в театр или в кино. Современным молодым людям это почти не нужно, потому что есть «Википедия», *YouTube*, *Google* и *Siri*. Только нажми на ссылку.

Безусловно, во всех современных усовершенствованиях есть колоссальная польза, и повышение скорости получения информации имеет огромное значение. Тяга нового поколения к точным наукам вполне объяснима. Но тут, к сожалению, возникает такой побочный эффект, как «обеднение фантазии». Зачем что-то придумывать, когда все можно получить в Интернете в готовом виде?

В последние годы, регулярно посещая экзамены первых курсов по мастерству актера, я с удивлением заметил, что в разделе «Наблюдения за животными» подавляющее большинство этюдов повторяется из года в год с незначительными изменениями. Берется для наблюдений один и тот же узкий круг животных, и демонстрируются практически идентичные схемы их существования. Первая мысль, которая приходит в голову: ребята «воруют» друг у друга удачные этюды, копируют их. Но на самом деле причина кроется совсем в ином. Вместо того, чтобы пойти по старинке в зоопарк и воочию понаблюдать за лично выбранным объектом, современный студент предпочитает посмотреть ролик в *YouTube*. В связи с тем, что заниматься длительным и подробным поиском особого желанья у него не возникает, в работу идут самые популярные ролики. В результате мы годами видим одного и того же ленивца с листом во рту, пугливую стайку сурикатов или бегущих страусов обоего пола.

Делясь своими соображениями по этому поводу с коллегами по кафедре актерского мастерства Щепкинского училища и педагогами из других актерских вузов, я приходил к неутешительному выводу, что проблема носит глобальный характер.

Зачем идти в музей Пушкина, чтобы посмотреть картины импрессионистов, а заодно и другие экспозиции, когда все можно найти в *Google*? Ну и что, что в плохом качестве. К сожалению, юный среднестатистический студент пока не понимает, что при живом взгляде на картину вскрывается ее объем, приоткрываются второй и третий планы, в конце концов, по-другому смотрятся сами краски. И если студенту необходимо сделать этюд на литературной основе, то зачем расходовать время на все произведение, когда в Интернете можно прочитать отрывок?

Таким образом без всякого злого умысла сформировались целые поколения молодых людей, способных в одну секунду получить необходимые им знания, но... сильно обделенных *фантазией*. «Воображение более важно,

чем знание», – считал великий Альберт Эйнштейн [4]. А. С. Пушкин утверждал: «Трагедия, комедия, сатира <...> требуют творчества (*fantaisie*), воображения – гениального знания природы» [5, с. 30]. Так есть ли противоречие между воображением и знанием? Напротив. Одно возводит в более высокую степень другое. И без полноценной *базы знаний* никакая фантазия развиться не может. Как можно создать собственную картину, если не видел других? Как сделать спектакль, если не ходишь в театр? Как понять К. Тарантино или Л. фон Триера, если не видел фильмов С. М. Эйзенштейна или А. А. Тарковского? Ни в коей мере не утверждаю, что нынешнее поколение менее развито, чем предыдущие. Напротив, скорость мысли и анализа происходящего увеличилась колоссально. И современные молодые люди в психологическом плане гораздо свободнее и в какой-то мере раскованнее молодежи начала 2000-х, не говоря уже о 1990-х. И это их большое преимущество на стадии «старта» творческой пробы. Однако само содержание этой гипотетической пробы требует присутствия определенного уровня знаний и затраты сил на ее подготовку.

Безусловно, реформы образования конца 1990-х гг. наложили отпечаток на эту проблему. Единый государственный экзамен (ЕГЭ) в наших школах не способствует получению школьниками фундаментальных знаний. Если усиленно учить правильно отвечать на вопросы теста вместо изучения сути предмета, то вы точно будете знать, что «дерево летом зеленое», а «зимой нет». Но что такое само «дерево», как устроена его корневая система, для чего оно используется человеком и так далее, вы знать не будете. Большой оптимизм в связи с этим внушает возвращение сочинения в экзаменационную программу школьного образования. Формулировать самостоятельно мысли, основывая на них определенные логические выводы – путь к формированию человека, способного фантазировать.

Не будем забывать о так называемом сериальном сознании, сформированном у молодежи с детства под воздействием многосерийных фильмов с ходячими историями, плоскими характерами и неестественными диалогами. Ребята подспудно переносят этот тип общения в жизнь, а затем и на сцену в своих творческих предложениях. Многократно на кафедре приходилось слышать обсуждения и осуждения клишированности сюжетов студенческих этюдов и предсказуемости произносимых в них фраз. Безусловно, корни этих проблем лежат не в самих ребятах, а в той среде, которая их окружает.

В актерской профессии роль фантазии переоценить невозможно. По мнению К. И. Чуковского, «фантазия есть ценнейшее качество ума человеческого, и ее нужно тщательно воспитывать с самого раннего детства, – как воспитывают музыкальное чутье» [6, с. 188]. «Фантазия, как и воображение, необходима художнику», – отмечал К. С. Станиславский [7, с. 115]. И как тут не вспомнить случай, когда к престарелому Станиславскому вошли в кабинет, а он уже 40 минут сидел под столом в поисках «психофизики мыши». С одной стороны, анекдотический случай, с другой – чрезвычайно поучительный. Если уж великий артист и режиссер не считал зазорным тренировать

фантазию, почему бы не заняться этим студентам театрального вуза? И что делать нам, театральным педагогам? В первую очередь, конечно, приучать budding артистов к накоплению фундаментальной базы. Музеи, картинные галереи, списки обязательных для просмотра фильмов, походы в театры, посещения консерватории. Но будет ли это панацеей? Такие возможности существовали всегда. Но при загруженности студента с 9.30 утра до 21.30 вечера и наличии одного выходного, во время которого надо сделать домашнее задание по профилирующим предметам, возможность посещения театров, музеев и выставок приближается к нулю. Встает вопрос о выделении дополнительного свободного времени. На своем курсе, к примеру, я обязательно даю студентам одно из шести еженедельных занятий по актерскому мастерству на самостоятельную работу. А при составлении расписания стремлюсь к тому, чтобы вечер субботы освободить для похода в театр.

Кроме того, мне кажется крайне необходимым увеличить количество упражнений на импровизацию на первом курсе актерского факультета. Импровизация – это, с одной стороны, «лакмусовая бумажка» секундной готовности учащегося прыгнуть в незапланированный этюд, а с другой – отличная возможность проверить ресурсы его фантазии. Когда студент находится в творчески стрессовой ситуации, когда от него требуется без раздумий проявить инициативу, в нем открываются так называемые скрытые ресурсы. Иногда он сам не может предположить, что именно сделает в следующую секунду. Эти скрытые ресурсы в условиях экстрима дают огромный толчок развитию фантазии. Непредсказуемое поведение партнера и неотретированные ситуации «здесь и сейчас» как нельзя лучше направляют студента в неизведанные глубины его воображения. Порой он сам удивляется, откуда это берется. Такие упражнения необходимо проводить регулярно. Анализ собственного участия и наблюдение за однокурсниками будут развивать у студента образное мышление и фантазию. А. С. Пушкин в «Египетских ночах» так рассуждал на тему импровизации: «Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами! Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею – тщетно я сам захотел бы это изъяснить» [8, с. 251].

Об огромной пользе таких упражнений, как «одушевление предмета» и «одушевление картин», сказано много. Хотя до сих пор на актерских кафедрах ведутся оживленные споры об их нужности и сути. На мой взгляд, эти упражнения являются жизненно необходимыми. Их количество на первых порах обучения должно быть существенно увеличено, потому что они, помимо общей для всех упражнений цели развития внимания, заставляют студента быть не только рядовым участником стандартных заданий, но и творцом собственных авторских этюдов. А понятие «творец» никак не может обойтись без богатой фантазии. Развивая в студенте стремление к созданию, мы тем самым развиваем его фантазию. Отсмотрев сотни, если

не тысячи, этюдов на одушевление предмета, не перестаешь удивляться, как спустя достаточно длительный и трудоемкий период некоторые ребята создают маленькие шедевры за счет активной тренировки собственной фантазии и скрупулезного процесса ее воплощения. Педагог является в этом случае только сторонним аналитиком, направляющим творческую энергию будущего артиста. А в работе над упражнением «Одушевление картин» студенты волей-неволей сталкиваются с прекрасными образцами мировой живописи, что само по себе является мощным толчком для развития воображения.

В контексте проблематики статьи чрезвычайно важно упомянуть еще об одном упражнении, которое я очень ценю. Это упражнение «Цирк», в котором основополагающими составляющими являются вера, наив и яркая, незаурядная фантазия. Зачастую на некоторых курсах это упражнение подменяется сценическим движением или танцем, что является, на мой взгляд, серьезной методологической ошибкой. Например: студент-жонглер по-настоящему и ловко манипулирует предметами; студенты-акробаты делают настоящие сложные гимнастические движения... Однако это упражнение в исходной установке предполагает абсолютно другое: демонстрацию «полной ерунды на полном серьезе». В этих-то условиях и создается питательная среда для проявления веры, наива и оригинальной фантазии. Я стою на табуретке, но верю, что нахожусь под куполом цирка. И обставлено это соответствующим образом. Страховка, туш, замирание толпы... От такого актерского тренажа гораздо больше пользы, чем от практики сложных и весьма полезных, но исключительно с точки зрения физкультуры, движений.

Чрезвычайно полезным является и упражнение «Зачин». Оно практикуется давно, но, к сожалению, не всеми педагогами и не на всех курсах. А зря. Оно, как никакое другое, способно вскрыть скрытые ресурсы курса и раскрыть тех студентов, которые недостаточно активно существовали в педагогических работах. Принцип его следующий: каждое занятие начинается с любого творческого предложения самих студентов. Никаких ограничений нет. Это может быть все что угодно. Этюд, спектакль, концерт, сольное выступление... Другое дело, что наличие полной творческой свободы не избавляет ребят от следования логике и условиям профессионального создания этюда. Каждый «зачин» подвергается скрупулезному анализу, выявляются ошибки и подчеркивается точное исполнение. За свою 15-летнюю практику я не раз убеждался в неограниченной пользе этого упражнения и по-новому открывал для себя многие индивидуальности.

Наблюдение. Одна из самых важных составляющих актерской профессии. М. С. Щепкин советовал: «Изучай человека в массе» [9, с. 197]. Стоит предложить ученикам потренировать свою фантазию при помощи такого давно известного упражнения, как «Наблюдение за людьми», и результат не заставит себя ждать. Внимательное и детальное изучение окружающего мира способно как нельзя лучше расшевелить спящее воображение студента и направить его в нужное русло. Сейчас в театральных вузах особый акцент делают

на развитии упражнений на наблюдение. Появление вербатима в учебной программе актерского факультета тому яркое подтверждение. И хотя вербатим в целом заострен на полное копирование объекта наблюдения, польза от него достаточно серьезная. Еще одна разновидность таких упражнений – создание массовых этюдов по месту действия. Этюды такого типа, как «Вокзал», «Аэропорт», «Поликлиника» и так далее, предполагают более созидательное участие студента, чем вербатим, и также могут принести огромную пользу. Для этих работ обязательно понадобится выезд на место действия и тщательное наблюдение за людьми. Пропущенное сквозь призму фантазии, оно даст уже художественный образ того или иного наблюдаемого. Очень хорошо сказал по этому поводу В. Маяковский: «Театр – не отображающее зеркало, а увеличительное стекло» [10, с. 353].

Организовать, мотивировать студентов на такие выезды – важная и необходимая часть работы над разделом «Наблюдения».

Основываясь на личном педагогическом опыте, замечу, что метаморфоза, происходящая со студентами при активном применении вышеперечисленных упражнений и практик, не заставит себя ждать. Буквально через считанные недели качество приносимых в аудиторию творческих предложений начнет расти, и удивительным образом начнет расти желание студентов участвовать в учебном процессе. Здесь прямая взаимосвязь: педагогическое доверие к созидательным качествам ученика находит отклик и порождает ответные действия. Но при этом нельзя забывать весьма важную составляющую этого процесса, которую необходимо донести до студента: чем больше ты получаешь свободы творчества, тем больше несешь за нее ответственность.

Подводя итог, отмечу, что своевременное, хорошо организованное и ненавязчивое привитие студентам любви к новым впечатлениям, к внимательному и профессиональному наблюдению за повседневной жизнью, а также вовремя поставленный акцент в обучении на упражнениях по импровизации и развитию творческой фантазии принесут реальные плоды в решении проблемы, вынесенной в заголовок этой статьи. А если говорить более глобально, таким образом мы сможем приучить будущих актеров к жажде созидания и попытаемся сформировать их не как серый «биоматериал», но как *творческие личности*. Ведь актер, занимающийся сотворчеством с режиссером, куда более интересен, чем пусть даже самый старательный исполнитель.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Достоевский Ф. М. Письмо Л. М. Озмидову. 18 августа 1880 // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. М.: Наука, 1988. Т. 30 (1). – 458 с.
2. Башина О. Э., Васютина Е. С., Матраева Л. В. Трансформация экономической и трудовой модели поведения современной молодежи в условиях становления цифрового общества // Государство и гражданское общество: политика, экономика, право. 2018. № 3. С. 133–145.
3. Богданов С. И., Султанов К. В., Воскресенский А. А. Постматериальные ценности и жизненные ориентации поколения Z: «цифровая молодежь» в образовательной системе современной России // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2018. № 187. С. 24–30.

4. Einstein A. What Life Means to Einstein // *The Saturday Evening Post*, 1929. October 26. P. 17, 110, 113–114, 117.
5. Пушкин А. С. <Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»> // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. С. 29–30.
6. Чуковский К. От двух до пяти // Чуковский К. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 2. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2021. С. 5–363.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. М.: Искусство, 1989. Работа актёра над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. – 511 с.
8. Пушкин А. С. Египетские ночи // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. С. 244–257.
9. Письмо М. С. Щепкина С. В. Шумскому 27 марта 1848 года из Москвы в Одессу // Михаил Семенович Щепкин: жизнь и творчество. В 2 т. Т. 1. «Записки актёра Щепкина». Переписка. Рассказы М. С. Щепкина в обработке современников. М.: Искусство, 1984. С. 197–198. – 431 с.
10. Маяковский В. В. [Лозунги для спектакля «Баня»] // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 11. М.: Худож. лит., 1958. С. 348–354.

REFERENCES

1. Dostoevsky F. M. *Pis'mo L. M. Ozmidovu. 18 avgusta 1880* [Letter to L. M. Ozmidov. August 18, 1880]. In: Dostoevsky F. M. *Polnoie sobranie sochinenii: V 30 t. T. 30 (1)* [Complete Works: In 30 vols. Vol. 30 (1)]. Moscow: Nauka, 1988. 458 p.
2. Bashina O. E., Vasyutina E. S., Matraeva L. V. *Transformatsiya ekonomicheskoy i trudovoy modeli povedeniya sovremennoy molodezhi v usloviyakh stanovleniya tsifrovogo obshchestva* [Transformation of the economic and labor model of the behavior of modern youth in the conditions of the formation of a digital society]. *Gosudarstvo i grazhdanskoye obshchestvo: politika, ekonomika, pravo* [State and civil society: politics, economics, law]. 2018, no. 3, pp. 133–145.
3. Bogdanov S. I., Sultanov K. V., Voskresensky A. A. *Postmaterial'nyie tsennosti i zhiznenniye orientatsii pokoleniya z: "tsifrovaya molodezh" v obrazovatel'noy sisteme sovremennoy Rossii* [Post-material values and life orientations of the z generation: "Digital Youth" in the educational system of modern Russia]. *Izvestia Rossijskogo gosudarstvennogo in-tituta im. A. I. Herzena*. 2018, no. 187, pp. 24–30.
4. Einstein A. What Life Means to Einstein. *The Saturday Evening Post*, 1929. October 26. p. 17, 110, 113–114, 117.
5. Pushkin A. S. <Vozrazheniye na stat'i Kyukhel'bekera v "Mnemosine" > [*An objection to Küchelbecker's articles in "Mnemosine"* >]. In: Pushkin A. S. *Polnoie sobranie sochinenii: V 10 t. T. 7* [Complete works: In 10 vols. Vol. 7]. Leningrad: Nauka. Leningrad. Department, 1978, pp. 29–30.
6. Chukovsky K. *Ot dvukh do p'ati* [From Two to Five]. In: Chukovsky K. *Sobraniye sochineniy: V 15 t. T. 2* [Collected works: In 15 volumes. T. 2]. Moscow: Agency FTM, Ltd., 2021. P. 5–363.
7. Stanislavsky K. S. *Sobraniye sochineniy: V 9 t. T. 2. Rabota aktera nad soboy. Chast' 1: Rabota nad soboy v tvorcheskom protsesse perezhivaniya: Dnevnik uchenika* [Collected works: In 9 vol. Vol. 2. The actor's work on himself. Part 1: Work on himself in the creative process of experiencing: A student's diary. Moscow: Iskusstvo, 1989. 511 p.
8. Pushkin A. S. *Yegipetskiye nochi* [Egyptian nights]. In: Pushkin A. S. *Polnoie sobranie sochinenii: V 10 t. T. 6* [Complete works: In 10 vols. Vol. 6]. Leningrad: Nauka. Leningrad. department, 1978, pp. 244–257.
9. *Pis'mo M. S. Shchepkina S. V. Shumskomu 27 marta 1848 goda iz Moskvy v Odessu* [Letter to M. S. Shchepkina S. V. Shumsky on March 27, 1848 from Moscow to Odessa]. In: *Mikhail Semenovich Shchepkin: zhizn' i tvorchestvo: V 2 t. T. 1 "Zapiski aktera Shchepkina"*. *Perepiska. Rasskazy M. S. Shchepkina v obrabotke sovremennikov* [Mikhail Semenovich Shchepkin: life and work. In 2 vols. Vol. 1 "Notes of the actor Shchepkin." Correspondence. Stories by M. S. Shchepkin in the processing of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo, 1984, pp. 197–198.
10. Mayakovsky V. V. [Lozungi dlya spektaklya "Banya"] [Slogans for the performance "The Bath"]. In: Mayakovsky V. V. *Polnoie sobranie sochinenii: V 13 t. T. 11* [Complete works: In 13 vol. Vol. 11]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1958, pp. 348–354.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дубровский Алексей Владимирович – доцент, заведующий кафедрой мастерства актера Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России.

ORCID: 0000-0002-8915-5417

ABOUT THE AUTHOR

Alexey V. Dubrovsky – Associate Professor, Head of the Department of Actor's Skill of the Higher Theatre School (Institute) named after M. S. Shchepkin.

ORCID: 0000-0002-8915-5417

Статья поступила в редакцию: 08.09.2021

Отредактирована: 12.12.2021

Принята к публикации: 01.02.2022

Received: 08.09.2021

Revised: 12.12.2021

Accepted: 01.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Дубровский А. В. Поиск путей развития фантазии современного студента актерского факультета театрального института // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 194–203.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-194-203

FOR CITATION

Dubrovsky A. V. The search for ways to develop the imagination of a modern student-actor. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 1, pp. 194–203.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-194-203

М. С. Берлова
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Придворный театр как факт европеизации России в эпоху правления царя Алексея Михайловича

АННОТАЦИЯ

Книга Клаудии Дженсен, Ингрид Майер, Степана Шамина и Дэниеля Во «Театральное прошлое России: придворное зрелище в XVII веке» (2021) посвящена истории русского придворного театра Алексея Михайловича, просуществовавшего с 1672 по 1676 г. Театр Алексея Михайловича рассматривается в контексте русской культуры и дипломатических отношений России и Западной Европы, начиная с середины XVI и до начала XVIII в. В основу исследования межнациональных связей и того, как западноевропейские театральные и музыкальные традиции ассимилировались в России, легли такие уникальные документы, найденные в российских и западноевропейских архивах, как европейские газеты, дипломатические донесения, сообщения о поездках за границу, свидетельства очевидцев и финансовые отчеты. Чтобы проследить передачу и распространение западных исполнительских традиций на российской почве, авторы прибегают к концепции *intertheater* («интертеатра»). «Интертеатральные» процессы во многом обуславливались дипломатическими контактами. Книга представляет придворный театр Алексея Михайловича как факт европеизации России, начавшейся до реформ Петра I.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский театр XVII в., придворный театр Алексея Михайловича, истоки русского театра, «Артаксергово действо», «Темир-Аксаково действо», «Тамерлан Великий» Кристофера Марло.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-204-213
УДК 792.03(=161.1) "16"

Maria S. Berlova
The State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5207-2004

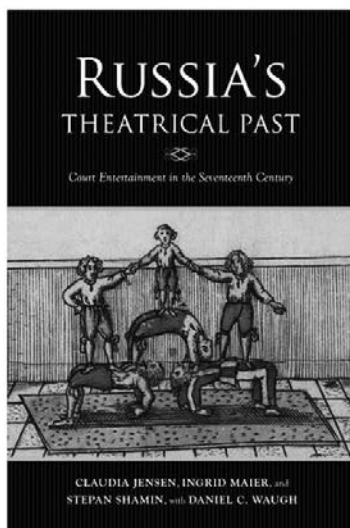
Court theatre as a proven source of the europeanization of Russia during tsar Alexei Mikhailovich's reign

ABSTRACT

Russia's Theatrical Past: Court Entertainment in the Seventeenth Century (2021), written by Claudia Jensen, Ingrid Mayer, Stepan Shamin, and Daniel C. Waugh, focuses on the Russian court theatre of Tsar Alexei Mikhailovich, which existed from 1672 to 1676. The book analyzes this theatre within the context of Russian culture and diplomatic relations between Russia and Western Europe from the middle of the 16th to the beginning of the 18th century. The study of intercultural exchange and how Russia assimilated Western European theatrical and musical traditions is based on unique documents, such as European newspapers, diplomats' reports, foreign travel accounts, witness accounts, and payment records, that were found in Russian and Western European archives. In tracing the transmission and spread of Western performance traditions on Russian soil, the authors use the concept of *intertheater*. Intertheatrical processes were largely conditioned by diplomatic contacts. The book presents the Alexei Mikhailovich's court theatre as a proven source of the Europeanization of Russia, which began before the reforms of Peter the Great.

KEYWORDS

17th-century Russian theatre, Alexei Mikhailovich's court theatre, Russian theatre's origins, *Artakserksovo deistvo*, *Temir-Aksakovo deistvo*, Christopher Marlowe's *Tamburlaine the Great*.



В 2016 году в издательстве «Индрик» вышла книга «Придворный театр в России XVII века: Новые источники». Публикация существенно изменила устоявшийся взгляд на истоки русского театра Алексея Михайловича. Авторы книги – Клаудия Дженсен, историк музыки и преподаватель университета штата Вашингтон в Сиэтле (США), и Ингрид Майер, специалист по истории русского языка и культуры, профессор русского языка Упсальского университета (Швеция), – опираясь на западноевропейские архивные материалы, ранее недоступные российским исследователям, опровергли каноническую дату 17 октября 1672 г., когда десятичасовое представление «Артаксерксова действия», признанное началом существования театра в России, было показано царю и его близкому окружению. В небольшую по объему книгу вошли

русские переводы двух английских статей Дженсен и Майер, вышедших в журнале “Scando-Slavica” в 2013 и 2015 гг. [1; 2]. В них западные ученые доказали, что первое театральное представление при дворе Алексея Михайловича состоялось 16 февраля 1672 г., на восемь месяцев раньше «Артаксерксова действия», что значительно скорректировало интерпретацию общеизвестных источников. В книге «Придворный театр в России XVII века» авторы проанонсировали свою следующую монографию, в которой обещали проследить хронологию русского придворного театра XVII в. и выявить заимствования из западноевропейской литературы в спектакле «Темир-Аксаково действие», поставленном на сцене театра Алексея Михайловича в 1675 г. [3, с. 133, 147].

В дальнейшем исследовании театральных взаимосвязей России и Западной Европы наряду с Дженсен и Майер приняли участие Дэниел К. Во, профессор славянских языков и литературы университета штата Вашингтон, и доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института российской истории РАН Степан Шамин. В 2018 году в музее-заповеднике «Коломенское» прошла выставка «Государевы потешники: театральная культура России XVII столетия», в организации которой участвовали Майер и Шамин. На выставке экспонировались архивные документы, освещающие историю возникновения придворного театра в России и первые театральные постановки на русской сцене. В 2021 году масштабный международный исследовательский проект Клаудии Дженсен, Ингрид Майер, Степана Шамина и Дэниеля Во при поддержке российских исследователей завершился коллективной монографией “Russia’s Theatrical Past: Court Entertainment in the Seventeenth Century” («Театральное прошлое России: придворное зрелище в XVII веке»), вышедшей в издательстве Индианского университета в США.

В «Театральном прошлом России» авторы опирались на такие уникальные документы, найденные в российских и западноевропейских архивах,

как европейские газеты, дипломатические донесения, сообщения о поездках за границу, свидетельства очевидцев и финансовые отчеты. Книга прослеживает хронологию театральных постановок при дворе Алексея Михайловича не только в контексте российской культуры и политики, но и в широкой перспективе западноевропейских театральных и музыкальных традиций. Чтобы проследить эти межкультурные взаимосвязи, их укоренение и видоизменение на российской почве, авторы прибегают к концепции “intertheater” («интертеатр»), которая в последнее время применяется в западном театроведении. Эта концепция помогает выявить распространение и передачу исполнительских традиций, во многом обусловленных дипломатическими контактами. В формулировке Анстона Босмана «интертеатр» «в равной степени привлекает внимание к процессам взаимодействия и интерференции между двумя устоявшимися системами, а также к возникновению третьей промежуточной нормы» [4, с. 565]. Иначе можно сказать, что «интертеатр» позволяет проследить, как на основе спектаклей-протографов возникают новые спектакли, в которых ассимилируются и трансформируются традиции первичной постановки какого-либо драматического произведения. Понятиями интертеатра и третьей промежуточной нормы авторы книги пользуются не только применительно к придворному театру Алексея Михайловича, но и к другим формам русской культуры данного периода.

Монография стала значительным вкладом в научную дискуссию российских историков о причинах импортирования культуры и обычаев и значениях этих процессов для российского общества и государства раннего Нового времени. Пол Бушкович, профессор истории Йельского университета и специалист по истории России до XVIII в., участвуя в данной дискуссии, обращает внимание на два явления российской истории раннего Нового времени, в чем-то взаимосвязанных, но во многом довольно отличных друг от друга, – это скорость изменений в целом и роль культурных изменений в частности [5, с. 292]. Социальные изменения, о которых идет речь, были связаны с европеизацией России. Книга «Театральное прошлое России» предлагает богатый фактологический материал для осмысления существенно важного вопроса: почему в России XVII в. были приложены такие большие усилия для стремительного развития придворного театра.

Введением в предлагаемое исследование послужил эпизод, случившийся в предместье Пскова в июне 1644 г., когда немецкая труппа акробатов, иначе – потешников, под руководством известного странствующего канатоходца, уроженца Страсбурга Симона Данненфельса приехала в Россию с намерением выступить перед русской публикой. Примечательно, что Данненфельс стал первым иностранным артистом, освоившим театральное пространство Швеции. Рассмотрев прошение Данненфельса, Посольский приказ в Москве отказал комедиантам. Причиной того стало крушение плана Михаила Федоровича выдать дочь Ирину Михайловну за графа Вальдемара Кристиана, сына датского короля Кристиана IV. На тот момент, когда труппа Данненфельса въехала в Псков, шла подготовка к царской свадьбе. Это ожидаемое событие

привлекло в Россию иностранных комедиантов и позволило им проникнуть на территорию российского государства, так как псковские власти решили, что приезд потешников входил в планы по организации торжеств московского двора. Труппа Данненфельса пробыла в Пскове (судя по всему, без выступлений) около месяца, и после отмены свадьбы из-за того, что Вальдемар Кристиан отказался принять православие, артистов выдворили из России. Однако афиша – редкий пример рекламы странствующих комедиантов – сохранилась, затерявшись в архивах, куда была передана московскими властями. Сегодня этот уникальный документ хранится в РГАДА.

Этот случай, по мнению авторов, когда странствующая труппа иностранцев проявила интерес и инициативу выступать на русской территории, стоит рассматривать как первую попытку – пусть не увенчанную успехом – взаимодействия России с западноевропейской театральной культурой и возможность вхождения России в западноевропейский театральный контекст. Именно эта тема становится сквозной для всего многоаспектного анализа [6, с. 7].

Главным предметом исследования стал феномен придворного театра Алексея Михайловича, однако он рассматривается в широком контексте, охватывающем культурные взаимосвязи между Россией и Западной Европой с середины XVI в. и до возникновения профессионального публичного театра в России при Петре I в начале XVIII в. В известном свидетельстве уроженца Курляндии Якова Рейтенфельса, пребывавшего в Москве с 1670 по 1673 г., утверждается, что создать собственный придворный театр Алексея Михайловича побудили именно слухи из-за границы о том, что подобная практика была популярна на Западе [6, с. 9].

Авторам удается охватить широкий круг явлений и фактов «театрального завоевания», выстроенных в хронологическом порядке. Особый упор делается на расширение и углубление дипломатических контактов, которые, по мнению авторов, способствуют стремительности культурного развития России.

В первой главе рассказывается о современных театральных представлениях и исполнительских стилях, в частности музыкальных, с которыми, начиная с середины XVI столетия, русские дипломаты знакомились за границей. Учитывая новизну подобного опыта, русские не всегда могли адекватно описать ими увиденное. Редким детальным свидетельством является описание литургических драм во Флоренции, сделанное епископом Авраамием Суздальским, одним из русских представителей на Ферраро-Флорентийском соборе (1438–1439).

Дипломатические контакты с Италией, Англией, Священной Римской империей и Польшей во многом обогатили и расширили культурный кругозор русских. Иностранные музыканты и неведомые в России музыкальные инструменты начали появляться в Москве в конце XVI в. Тем не менее некоторые составляющие западных светских церемоний – такие, как парные танцы и ношение масок во время маскарардов, – воспринимались русскими как что-то дикое, греховное и недопустимое с точки зрения православия. Очевидным представляется первоначальное сопротивление русских традициям западной культуры – особенно когда соприкосновение традиций накладывалось

на негативный политический контекст. Так, например, их знакомство с польской инструментальной музыкой и пением, балетами в сопровождении изысканной музыки, маскарадами и комическими спектаклями закончилось кровавой резней польских музыкантов во время маскарада Лжедмитрия и Марии Мнишек в мае 1606 г. в Москве. В Смутное время жертвой пал и Михаил Татищев, обладатель иноземных цимбал, вызывавших у современников ассоциации с польской интервенцией. Однако есть упоминание о том, что после смерти владельца инструмент был куплен и отремонтирован [6, с. 29].

Во второй главе уделяется особое внимание знакомству России посредством дипломатических миссий с западноевропейским музыкальным театром, начиная с середины XVII в., когда благодаря проведению активной внешней политики и военным завоеваниям России при Алексее Михайловиче дипломатический обмен с Западом приобрел более регулярный и широкий характер. В Венецианской республике, а также в других итальянских городах русские дипломаты соприкоснулись с недавно возникшим жанром оперы. Анализ подобных контактов основывается главным образом на информативных итальянских отчетах о приезжих русских дипломатах, а также других свидетельствах, до этого редко используемых в трудах по истории театра.

Иногда русские гости производили не совсем благоприятное впечатление на хозяев – нормы поведения русских и европейцев значительно отличались. Русская дипломатическая миссия, впервые прибывшая в Париж в 1654 г., по сообщению французского церемониймейстера, вела себя дурно. Хотя изысканная одежда гостей, рождающая ассоциации с турками, и производила впечатление, но нежелание русских покидать свои жилища препятствовало их знакомству с парижской культурой и межнациональному обмену [6, с. 58].

Согласно сохранившимся итальянским источникам, дипломатическая миссия в Венецианскую республику в 1656–1657 гг., возглавляемая Иваном Ивановичем Чемодановым, не была готова к предложенному хозяевами театральному пиршеству. Манеры русских за столом и их жестокое обращение со слугами произвели плохое впечатление на венецианцев, в то время как самым ярким впечатлением гостей стал изысканный оперный спектакль «Судьба Родопа и Дамиры» (музыка Пьетро Андреа Цциани, либретто Аурелио Аурели) в венецианском оперном театре Сан-Апполинаре¹. Волшебные полеты и смены кулис, осуществляемые театральной машинерией, вызвали неподдельное изумление у русских дипломатов – они даже пожелали заглянуть внутрь этих машин [6, с. 71]. Однако маски во время венецианского карнавала все еще вызывали неприятие и отторжение.

Следующая дипломатическая миссия Василия Лихачёва в сопровождении дьяка Ивана Фомина и большой делегации была направлена во Флоренцию в 1660 г. Во многом для путешественников повторился культурный опыт, полученный соотечественниками в Венеции. Однако в этот раз русские дипломаты были более подготовлены к западноевропейским обычаям: Лихачёва и Фомина не смущали светские танцы и пение, они с готовностью

¹ Также известен как театр Сант-Апональ.

протянули руки для целования дамам – гостям на званом вечере. В начале февраля русские дипломаты посетили спектакль в театре Пергола, где увидели «Благородную служанку» (музыка Доменико Англези, либретто написал Дж. А. Монилья). Согласно записям итальянского очевидца, гостям очень понравились полеты и машины, – в изумлении они часто крестились [6, с. 77]. Впечатление от последнего за визит посещения театра Пергола 20 февраля 1660 г. было зафиксировано в известном русском источнике. Ссылаясь на итальянские свидетельства, авторы книги убеждены, что спектаклем, о котором идет речь, являлась опера «Гипермнестра» Франческо Кавалли, поставленная в этом театре в 1658 г. Русский источник также дает сведения о «садах удовольствий» Флоренции, где русские дипломаты увидели невероятные фонтаны и стали свидетелями концертов инструментальной музыки, в которых органы играли сами по себе [6, с. 82].

Уже после дипломатической миссии Чемоданова в России были предприняты первые безуспешные попытки найти за границей человека, который мог бы поставить спектакль. Активные дипломатические взаимодействия не только с Италией и Францией, но и с другими европейскими государствами в 60-е годы XVII столетия побудили царя Алексея Михайловича искать возможности обзавестись собственным придворным театром.

Особо обстоятельно рассматривают факты, связанные с истоками русского придворного театра: 16 февраля 1672 г. Алексею Михайловичу был показан «балет» об Орфее (представление повторили в мае), а 17 октября последовало открытие первого театра в России, на сцене которого были осуществлены постановки нескольких пьес, что продолжалось до смерти венценосного зрителя 29 января 1676 г. Основой исследования стали отчеты очевидцев-иностранцев из Северной Европы, находившихся в Москве, дополненные русскими архивными документами и западноевропейскими источниками. Новые документальные свидетельства, найденные авторами книги, – некоторые из них стали впервые знакомыми российскому читателю по книге «Придворный театр в России XVII века» – позволяют увидеть общеевропейский контекст, в котором возник и эволюционировал русский придворный театр, прояснить многие его загадки, а также расширить и в некоторых случаях значительно изменить взгляд на историю русского театра XVII в., сформированный более ранними исследованиями.

Книга дает внутренний, интимный взгляд на придворный театр Алексея Михайловича, так как его создателями были не профессиональные западноевропейские драматурги и актеры, а любители – жители Немецкой слободы в Москве, которые, полагаясь на западные театральные традиции, создали театр в чужой стране для чужеземного правителя. Неформальный взгляд распространяется и на членов царской семьи – смеющихся, счастливых и восхищенных зрителей диковинного для них зрелища.

Найденные документальные свидетельства – настоящее везение исследователей – дают возможность восстановить образ спектаклей с их костюмами, декорациями и бутафорией; определить помещения, где проходили представления, – дворец И. Д. Милославского, сцена на верхнем этаже здания,

в котором располагалась придворная аптека, и театр, устроенный в селе Преображенском; а также распознать фамилии и личности некоторых актеров, драматургов и постановщиков, проследить их судьбы.

Авторы книги показывают, что придворный театр Алексея Михайловича развивался динамично и постоянно эволюционировал. Как правило, неотъемлемые комические номера (персонаж Пикельхерринг, не нуждавшийся в переводчике и служащий яркой иллюстрацией «интертеатра», был любим в России так же, как в Западной Европе) постепенно вплетались в основной сюжет пьесы, как, например, в «Юдифи» и «Темир-Аксаковом действе», в то время как в более раннем «Артаксерксовом действе» комический элемент присутствовал в виде интерлюдий, сопровождавших главную сюжетную линию пьесы. Неудача спектакля о Товии авторы книги объясняют тем, что комическая составляющая в нем отсутствовала.

Самое амбициозное предприятие – своего рода торжество из шести пьес («Артаксерксово действо», «Юдифь», «Темир-Аксаково действо», «Георгий», «Иосиф» и «Адам и Ева»), состоявшееся осенью 1675 г., – книга аргументированно рассматривает внутри общей логики эволюции придворного театра Алексея Михайловича.

В свете актуального и важного исследования, предложенного в кандидатской диссертации Н. Г. Ефремовой «Драматургия Симеона Полоцкого и школьный театр в России конца XVII – начала XVIII в.: предпосылки, истоки и первые опыты» (2019) представляется интересным краткий взгляд авторов книги на Симеона Полоцкого в контексте западноевропейских традиций. Согласно этому взгляду, пьеса Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле зтате и о триех отроцех, в печи не сожженных» представляет его собственную «промежуточную норму», отсылающую к уже существующим театральным темам и контекстам, в результате чего Симеон Полоцкий представляется не столько первооткрывателем, а скорее автором, реагирующим и переосмысляющим популярные и устоявшиеся приемы придворных театральных зрелищ [6, с. 12]. Анализируя пьесы придворного театра, с одной стороны, и усилия Симеона Полоцкого – с другой, авторы новой монографии смотрят на русский театр XVII столетия как на совокупность тесно связанных между собой явлений внутри самой России и в контексте западноевропейской театральной культуры [6, с. 176].

Пятая глава посвящена пьесе «Темир-Аксаково действо», показанной дважды при русском дворе в 1675 г. Анализ текста пьесы и попытки воссоздать образ спектакля продолжают и дополняют работы А. С. Булгакова и А. Т. Парфенова. Авторы рассматривают русскую пьесу в контексте межкультурных театральных традиций, а также выявляют ее заимствования из литературных и исторических сочинений о Тамирлане. Если в разговоре об «Артаксерксовом действе» были сделаны отсылки к ситуации внутри русского двора, то, говоря о «Темир-Аксаковом действе», авторы отсылают к реалиям внешней политики России 1670-х гг., когда русский царь защищал православное население своей страны в военных конфликтах с представителями мусульманского мира – турками и татарами. Интересными представляются гипотезы прямого

и косвенного влияния на «Темир-Аксаково действо» пьесы Кристофера Марло «Тамерлан Великий», впервые опубликованной в 1590 г. Авторы книги обрисовывают предположительные сценарии того, как сочинение Марло могло достичь Москвы: вероятно, английские странствующие комедианты играли пьесу Марло на континенте, и немецкие переработки пьесы стали знакомы московским немцам. Другие отголоски современных пьес о Тамерлане и то, как немецкие и голландские театральные традиции могли повлиять на московский спектакль, осмысляются как «интертеатральные» процессы.

Шестая заключительная глава переключает внимание читателя с начального периода русского театра – придворных спектаклей Алексея Михайловича – на начало XVIII в. и первый профессиональный публичный театр в Москве, возникший при Петре Великом, в репертуаре которого в 1705 г. снова появилась пьеса о Тамерлане. Механизмы развития театрального искусства в России, которое оборвалось со смертью Алексея Михайловича, во время правления его сына и преемника были схожими: культурный обмен осуществлялся посредством дипломатических миссий в Западную Европу и благодаря выступавшим там странствующим комедиантам. Неслучайно желание Петра Первого организовать свой театр появилось после его возвращения из дипломатической миссии в Европу, известной как Великое посольство (1697 – 1698).

Книга «Театральное прошлое России» разделяет мнение многих историков о том, что реформатор Петр Великий отнюдь не был инициатором модернизации и вестернизации России – многие процессы в этом направлении начались до него. Что касается театральной истории, то короткий – всего четыре года, – но принципиально важный этап развития русской сцены, когда были заложены ее основы, произошел во время царствования Алексея Михайловича. Петр I шел по его стопам и преуспел только в том, что сумел привлечь на работу в Россию немецкую труппу Иогана Кунста – нереализованное стремление Артамона Матвеева, главы Посольского приказа и одного из первых «западников» на Руси, которому своим рождением обязан русский театр.

Общеввропейский контекст, в который авторы книги с успехом вписали русский придворный театр XVII в., подтверждается и тем, что в конце XVIII в. культурные взаимосвязи России и Западной Европы получили новые импульсы: театр Алексея Михайловича стали изучать как в России, так и на Западе. Русский придворный театр XVII в. как производная западноевропейского театрального опыта объединил восток и запад на общей культурной карте Европы.

Хочется надеяться, что «интертеатр», выявивший активные культурные взаимосвязи России и Запада, будет иметь продолжение и рецензируемая монография станет доступна широкому кругу российских читателей в русском переводе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Jensen C., Maier I. Orpheus and Pickleherring in the Kremlin: The 'Ballet' for the Tsar of February 1672 // Scando-Slavica. 2013. Vol. 59. No. 2. P. 145–184.

2. Jensen C., Maier I. Pickleherring Returns to the Kremlin: More New Sources on the Pre-History of the Russian Court Theatre // *Scando-Slavica*. 2015. Vol. 61. No. 1. P. 7–56
3. Дженсен К., Майер И. Придворный театр в России XVII века: Новые источники. М.: Индрик, 2016. – 200 с.
4. Bosman A. Renaissance Intertheater and the Staging of Nobody // *ELH*. 2004. Vol. 71. No. 3. P. 559–585.
5. Bushkovitch P. Change and Culture in Early Modern Russia // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2015. Vol. 16. No. 2. P. 291–316.
6. Jensen C., Maier I., Shamin S., Waugh D. *Russia's Theatrical Past: Court Entertainment in the Seventeenth Century*. Bloomington: Indiana University Press, 2021. – 316 p.

REFERENCES

1. Jensen C., Maier I. Orpheus and Pickleherring in the Kremlin: The 'Ballet' for the Tsar of February 1672. *Scando-Slavica*. 2013, vol. 59, no. 2, pp. 145–184.
2. Jensen C., Maier I. Pickleherring Returns to the Kremlin: More New Sources on the Pre-History of the Russian Court Theatre. *Scando-Slavica*. 2015, vol. 61, no. 1, pp. 7–56.
3. Jensen C., Maier I. *Pridvornyj teatr v Rossii XVII veka: Novye istochniki* [Court theatre in 17th-century Russia: New Sources]. Moscow: Indrik, 2016. 200 p.
4. Bosman A. Renaissance Intertheater and the Staging of Nobody. *ELH*. 2004, vol. 71, no. 3, pp. 559–585.
5. Bushkovitch P. Change and Culture in Early Modern Russia. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2015, vol. 16, no. 2, pp. 291–316.
6. Jensen C., Maier I., Shamin S., Waugh D. *Russia's Theatrical Past: Court Entertainment in the Seventeenth Century*. Bloomington: Indiana University Press, 2021. 316 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.
E-mail: mashaberlova@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5207-2004

ABOUT THE AUTHOR

Maria S. Berlova — PhD in Theatre Studies, Cand. Sc. in Art Studies, Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.
E-mail: mashaberlova@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Статья поступила в редакцию: 13.01.2022

Отредактирована: 07.02.2022

Принята к публикации: 12.02.2022

Received: 13.01.2022

Revised: 07.02.2022

Accepted: 12.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Берлова М. С. Придворный театр как факт европеизации России в эпоху правления царя Алексея Михайловича // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 204–213.
DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-204-213

FOR CITATION

Berlova M. S. Court theatre as a proven source of the europeanization of Russia during tsar Alexei Mikhailovich's reign. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1. pp. 204–213.
DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-204-213

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Руководитель издательства ГИТИС *Н. Разевиг*

Литературный редактор *А. Наумко*

Редактор перевода *В. Огурцова*

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 14.03.2022. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 13,5. Тираж 250 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Фотоэксперт»

109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

