

РОССИЙСКИЙ  
ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА-  
ГИТИС

1/2020

ТЕАТР  
THEATRE  
ЖИВОПИСЬ  
FINE ARTS  
КИНО  
CINEMA  
МУЗЫКА  
MUSIC

ГИТИС

Москва

Альманах зарегистрирован в Федеральной службе по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия. Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.

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

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

© Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2020

**ДИЗАЙН ОБЛОЖКИ** Александры Ашихиной

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

А. Н. Зорин,  
профессор, доктор  
филологических наук

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

**ПРЕДСЕДАТЕЛЬ**

Г. А. Заславский, ректор,  
кандидат филологических  
наук

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

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

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

Д. А. Бертман, профессор,  
народный артист России  
В. В. Ванслов, профессор  
(НИИ теории  
и истории изобразительных  
искусств РАХ), доктор  
искусствоведения

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

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

**EDITOR-IN-CHIEF**

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

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

Tatiana Portnova, *Professor*  
(RANS, International  
European Academy  
(London),  
*Dr. habil. in Arts*

**EDITORIAL BOARD**

**CHAIRMAN**

Grigoriy Zaslavskiy, *Rektor,*  
*PhD (Philology)*

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

Kirill Razlogov, *Professor*  
(Russian State University  
of Cinematography named after  
S. Gerasimov),  
*Dr. habil. in Arts*  
Elena Randi, *Professor*  
(University of Padua, Italy),  
*PhD*

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

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

Ekaterina Salnikova, *Dr. habil.*  
*in Cultural Studies (State  
Institute for Art Studies)*  
Vidmantas Silyunas, *Professor,*  
*Dr. habil. in Arts*

Sergey Barkhin, *Academician*  
(Research Institute of Fine  
Arts' Theory and History)  
Dmitry Bertman, *Professor,*  
*People's Artist of Russia*

Nikolai Kuznetsov, *Professor*  
(Moscow P. I. Tchaikovsky  
Conservatory),  
*Dr. habil. in Arts*

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

Victor Vanslov, *Professor*  
(Research Institute of Fine  
Arts' Theory and History),  
*Dr. habil. in Art History*

Evgeny Levashev, *Professor*  
(State Institute for Art  
Studies), *Dr. habil. in Arts*  
Lev Lifshits, *Dr. habil. in Arts*  
(State Institute for Art  
Studies)

Dmitry Trubochkin, *Professor,*  
*Dr. habil. in Arts*  
Elena Khaichenko, *Professor,*  
*Dr. habil. in Arts*

Tatyana Vetrova,  
*Dr. habil. in Arts (Russian  
State University of  
Cinematography named after  
S. Gerasimov)*

Marina Litavrina, *Professor,*  
*Dr. habil. in Arts*  
Yuri Orlov, *Professor,*  
*Dr. habil. in Arts*

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

## НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

- 8 *Л. А. Вишневецкая*  
**ЭТИКЕТ КАК ФОРМА ТЕАТРАЛИЗАЦИИ  
СЕВЕРОКАВКАЗСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ  
ТРАДИЦИИ**

## ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

- 27 *А. П. Иванова*  
**СЦЕНИЧЕСКОЕ ФЕХТОВАНИЕ  
ВО ФРАНЦУЗСКОМ ТЕАТРЕ XVII ВЕКА**

- 40 *И. В. Полозова*  
**Ф. А. ПАЛЬЧИНСКИЙ И РАЗВИТИЕ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В САРАТОВЕ  
В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX в.**

- 56 *Ю. Б. Абдоков*  
**БОРИС ЧАЙКОВСКИЙ  
И РУДОЛЬФ БАРШАЙ:  
ДИАЛОГ МАСТЕРОВ**

- 74 *Г. А. Заславский, О. В. Иванов,  
И. С. Карпушкин, Н. А. Кочеляева,  
А. Г. Чернов*  
**ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ТЕАТРА  
И ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА:  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПОДХОД  
И ОСНОВНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ**

## ГИТИС. УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК. ДИАЛОГИ

- 99 *Д. А. Бертман, Г. А. Заславский,  
Ф. С. Разенков*  
**ГЕН ТЕАТРАЛЬНОСТИ**

## ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

110 *В. В. Якимова*

**ВЕДУЩИЕ МЕТОДЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ  
СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА С АУДИТОРИЕЙ  
(НА ПРИМЕРЕ АКТУАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ  
РОССИЙСКИХ РЕЖИССЕРОВ)**

130 *И. В. Иванова*

**ПРИНЦИПЫ ПЛАНИРОВАНИЯ  
РЕПЕРТУАРА И ПРОКАТНОЙ АФИШИ  
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ  
(БАЛЕТНАЯ АФИША)**

146 *В. В. Шабалин*

**КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ  
АУДИАЛЬНОГО КОНСТРУКТА ЭКРАННОГО  
ПРОСТРАНСТВА И ЛОКУСА СЦЕНЫ**

157 *А. Н. Зорин, В. С. Огурцова*

**ПОСТДРАМА В СТУДЕНЧЕСКОМ КЛАССЕ.  
АВСТРАЛИЙСКИЙ ОПЫТ**

## ШКОЛА СЦЕНЫ

170 *Г. Г. Исаакян*

**СТАРИННАЯ ОПЕРА  
В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ  
(ЗАМЕТКИ ОПЕРНОГО ПРАКТИКА)**

## ХРОНИКА

189 *Е. Г. Короткевич*

**О ВЫСТАВКЕ  
ВЛАДИМИРА НИКОЛАЕВИЧА  
МЮЛЛЕРА**

**FOLK ART**8 *Liliya Vishnevskaya*

**ETIQUETTE AS A FORM  
OF THEATRICAL PERFORMANCE  
OF THE NORTH-CAUCASUS  
SINGING TRADITION**

**ART. MOTION IN TIME**27 *Anastasia Ivanova*

**STAGE FENCING  
IN THE FRENCH THEATRE  
OF THE 17<sup>TH</sup> CENTURY**

40 *Irina Polozova*

**F. A. PALCHINSKY AND THE DEVELOPMENT  
OF MUSICAL THEATRE IN SARATOV  
IN THE FIRST QUARTER  
OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

56 *Yuri Abdokov*

**BORIS TCHAIKOVSKY  
AND RUDOLF BARSHAI:  
THE DIALOGUE OF MAESTROS**

74 *Grigoriy Zaslavskiy, Oleg Ivanov,  
Ivan Karpushkin, Nina Kochelyaeva,  
Alexey Chernov*

**THE BASICS OF THEATRE  
AND THEATRICAL QUESTION DEVELOPMENT:  
THE RESEARCHING APPROACH  
AND COMMON RESULTS**

**GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES**99 *Dmitry Bertman, Grigoriy Zaslavskiy,  
Philipp Razenkov***THEATRICALITY GENE**

**OPEN SPACE**

110 *Vitaliya Yakimova*

**LEADING METHODS OF MODERN THEATRE  
INTERACTION WITH THE AUDIENCE  
(ON THE EXAMPLE OF RELEVANT  
PERFORMANCES OF RUSSIAN DIRECTORS)**

130 *Irina Ivanova*

**THE PRINCIPLES OF THE REPERTOIRE  
AND PLAYBILL PLANNING  
IN MUSICAL THEATRE  
(BALLET PLAYBILL)**

146 *Vladimir Shabalin*

**COMPARATIVE ANALYSIS OF AUDIO  
STRUCTURE OF SCREEN SPACE  
AND SCENE LOCUS**

157 *Artem Zorin, Valeria Ogourtsova*

**POSTDRAMA IN STUDENT CLASS.  
AUSTRALIAN EXPERIENCE**

**THE STAGE SCHOOL**

170 *Georgiy Isaakyan*

**ANCIENT OPERA  
IN THE MODERN THEATRE  
(OPERA DIRECTOR NOTES)**

**CHRONICLE**

189 *Elena Korotkevich*

**ABOUT THE EXHIBITION  
OF VLADIMIR NIKOLAEVICH MULLER**

**Л. А. ВИШНЕВСКАЯ**

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

**LILIYA VISHNEVSKAYA**

*Saratov State Conservatoire,  
Saratov, Russia*

## ЭТИКЕТ КАК ФОРМА ТЕАТРАЛИЗАЦИИ СЕВЕРОКАВКАЗСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

### АННОТАЦИЯ

Изучение внемузыкальных предпосылок и культурогенеза традиционной музыки позволяет проникнуть в глубинно-онтологические основы многих сфер художественного народного творчества. В северокавказской традиции таковой предстает культура этикета – отражающая систему народных норм и представлений в отношениях представителей этнического социума, мощно воздействовавшая на разные виды искусства народов Северного Кавказа. Этикет как форма театрализации северокавказской певческой традиции исследуется на материале адыгских, карачаевских и балкарских песен. Отмечается, что универсальные базовые категории и понятия культуры этикета (церемониал, функциональная иерархия участников коммуникации, мир личности и мир социума, монологическая и диалогическая формы общения), осмысление этикетной ситуации как паузы в обыденной жизни пересекаются с театром. Визуальное воплощение таких пересечений демонстрирует танцевальная и инструментальная музыка, отмеченная повышенно-эмоциональным

## ETIQUETTE AS A FORM OF THEATRICAL PERFORMANCE OF THE NORTH-CAUCASUS SINGING TRADITION

### ABSTRACT

Studying the extra-musical background and cultural genesis of traditional music allows to penetrate the deep ontological fundamentals of many spheres of folk art. In the North-Caucasus tradition the culture of the etiquette appears to be one of them; it reflects the system of folk norms and ideas in the relationships of the ethnic community and it has powerfully affected different types of art of North-Caucasus peoples. The etiquette as a form of theatrical performance of the North-Caucasus singing tradition is studied on the material of the Adyge, Karachay and Balkar songs. It is registered that the universal basic categories and notions of the etiquette culture (ceremony, functional hierarchy of the participants of the communication, the world of an individual and the world of the community, monological and dialogical forms of communication), the perception of the etiquette situation as a break in the routine life, overlap with the theater. Dance and instrumental music show the visual implementation of such overlapping; it is distinguished by an emotionally increased performance tone, by the contrast in male



тонусом исполнения, контрастом мужской и женской хореографии, возгласами, криками и включением элементов корпоромузыки.

В отсутствие визуального проявления театрального начала традиционные песни, быть может, самое этикетное и театрализованное искусство адыгов, карачаевцев и балкарцев. Здесь этикет и театр «переведены» на язык вокала и в гипертрофированной форме запечатлены на уровнях процесса создания, постановки и исполнения песен, содержания, музыкального сюжета, музыкальной речи и структуры антифонного и диафонного многоголосия песен.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *северокавказская певческая традиция, культура этикета, адыги, карачаевцы, балкарцы, монолог, диалог, музыкальный сюжет, антифонное многоголосие, диафонное многоголосие.*

Изучение немusикальских предпосылок и культурогенеза традиционной музыки позволяет проникнуть в глубинно-онтологические основы многих сфер художественного народного творчества. В северокавказской традиции таковой предстает культура этикета – отражающая систему народных норм и представлений в отношениях представителей этнического социума, мощно воздействовавшая на разные виды искусства народов Северного Кавказа. Этикет как форма театрализации северокавказской певческой традиции исследуется на примере адыгских, карачаевских и балкарских песен. В подобном ракурсе исследование северокавказской певческой традиции предпринимается впервые.

Традиционная культура народов Северного Кавказа базируется на целом ряде видов социальной коммуникации и адаптации в повседневной, празднично-застольной,

and female choreography, exclamations, shouts and the introduction of the elements of corporal music.

In the absence of the visual manifestation of the theater principle, traditional songs may be the most etiquettal and theatricalized art of the Adyges, Karachays and Balkars. Here the etiquette and the theater are 'translated' into the language of the voice, and are imprinted in an exaggerated form on the levels of the process of the creation, staging and performance of the songs, content, musical plot, musical speech and the structure of the antiphonal and diaphonic polyphony of the songs.

**KEYWORDS:** *North-Caucasus singing tradition, etiquette culture, Adyges, Karachays, Balkars, monologue, dialogue, musical plot, antiphonal polyphony, diaphonic polyphony.*

The studying of extra-music background and cultural genesis of traditional music allows to penetrate into the deep ontological bases of many spheres of the folk art. Such is the culture of etiquette in the North Caucasian tradition. It is reflecting the system of folk norms and ideas in the relations between the representatives of ethnic society. It has powerfully affected various types of art of the North Caucasus peoples. Etiquette as a form of theatre form of the North Caucasian singing tradition is studied on the example of Adyge, Karachay and Balkar songs. Such direction of the study of the North Caucasian singing tradition is being undertaken for the first time.

The traditional culture of the peoples of the North Caucasus is based on a series of social communication types and adaptation in everyday life, festive, ritual and ceremonial life. These are

ритуально-обрядовой жизни. Это такие универсальные этнические образования, как семья, род, община, вочина, совет старейшин, институты покровительства и куначества, побратимства и аталычества, наездничества и тхамадизма, – приобретенные, в силу общих антропологических свойств, инвариантно-надэтническое содержание и значение в традиционном быте северокавказских народов. Чертами универсализма характеризуется и культура этикета как отражение менталитета, системы традиционных норм и представлений – в настоящей статье исследуемая на примере адыгской<sup>1</sup> культуры этикета «адыге хабзэ», и карачаево-балкарской<sup>2</sup> культуры этикета «намыс».

Этикет указанных народов представляет собой свод неписанных законов и правил, жестких

установок поведения и общения, морально-нравственных предписаний и форм речевой коммуникации, что не могло не отразиться и в художественной культуре. В совокупности перечисленные свойства этикета обобщают суть национальной системы самоидентификации (понятия человечности, мужества,

such universal ethnic formations as family, community, patrimony, council of elders, institutes of patronage and kunachestvo, twinning and atalichestvo, horseriding and tkhamadism. Due to common anthropological qualities, they received an invariant overethnic content and significance in the traditional life of the North Caucasian peoples. The *culture of etiquette* is also characterized by the features of universality as a reflection of mentality, a system of traditional norms and ideas. This article explores the example of the Adyge<sup>1</sup> culture of etiquette called “*Adyge habze*”, and Karachay-Balkar<sup>2</sup> culture etiquette “*namyz*”.

The etiquette of these peoples is a set of conventions and regulations, rigid guidelines for behavior and communication, moral guidelines and forms of verbal communication.

They should find the reflection in the artistic culture. In combination all the listed qualities of etiquette generalize the essence of the people's system of self-identification (the concepts of humanity, courage, respect, honor, wisdom, upbringing) – in the Adyge ethics *Adygagye* (Adyge), and the Karachay-Balkar ethics of *taululuk*,

1 Адыги – суперэтническая группа кавказоязычных народов (кабардинцы, черкесы, шапсузи, абадзехи, темиргоевцы, бесленевцы и др.), проживающих на территории Северного Кавказа (Республики Адыгея, Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия) и в ряде зарубежных стран (наиболее крупная адыгская диаспора проживает в Турции).

2 Карачаевцы и балкарцы – тюркоязычные народы, компактно проживающие в республиках Северного Кавказа (Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия), и рассеянно – в бывших советских республиках и за рубежом.

1 *Adyge is a super-ethnic group of Caucasian-speaking peoples (Kabardins, Adyge, Shapsugs, Abadzekhs, Temirgoys, Besleneyevs, etc.) who live in the North Caucasus (the Republic of Adygea, Kabardino-Balkaria, Karachay-Cherkessia) and in a number of foreign countries (the largest Adyge diaspora lives in Turkey).*

2 *Karachays and Balkars are Turkish-speaking peoples living closely in the Republics of the North Caucasus (Kabardino-Balkaria, Karachaevo-Cherkessia), and separately in the former Soviet republics and abroad.*

почтительности, чести, мудрости, воспитания) – в адыгской этике *адыггагъэ* (адыгство) и карачаево-балкарской этике *таулулукъ, къарачайла* (горскость). Древнее происхождение, большое значение в обществе и высокая степень структурированности горской этики позволили исследователям сравнивать этикет северокавказских народов с этикетом китайцев, японцев, французов [1]. Этикет дал семантическую подоплеку художественного творчества, маркировал декоративно-прикладное, устно-поэтическое, а позднее и литературное искусство народов. К примеру, характерно отношение северокавказских горцев к самому примечательному пласту их культуры – к красоте природы и местного ландшафта. Этикет предписывает не живописно-лирическое их описание, а предметное изображение в искусстве орнамента на основе природных (растительных, зооморфных, геометрических) фигур. Аналогичным образом этикет ограничивает поэтическое выражение в народном творчестве любовной темы, которая лишена эротической телесности в передаче интимных чувств, поскольку, по этикету, они не должны быть предметом всеобщего обозрения.

В контексте этики и этикетных форм общения акцентируются два «персонажа», предопределивших театрализованное восприятие многих видов народного творчества. Это *мир личности* (мир человека) и *мир общества* (мир этноса), которые обеспечивают социальную идентичность членов сообщества, выступают координатами психологии северокавказских народов [2, с. 167].

*karachayla* (gorskost). The ancient origin, great importance in society and the high degree of structure of the Gorski's ethics allowed the researchers to compare the etiquette of the North Caucasian peoples with the etiquette of the Chinese, Japanese, and French [1]. Etiquette gave a semantic background to the artistic creation, marked decorative, oral poetry, and later literary art of peoples. For example, the remarkable attitude of the North Caucasian highlanders (gortsi) to the most remarkable layer of their culture – to the beauty of nature and the local landscape. Etiquette prescribes not a pictorial and lyrical description of them, but a subject image in the art of ornament based on natural (plant, zoomorphic, geometric) figures. The same way the etiquette restricts poetic expression of the love theme in the folk art. No erotic physicality in the transmission of intimate feelings is allowed. According to the etiquette, they should not be the subject of public viewing.

In the context of ethics and etiquette forms of communication, two “characters” are emphasized. They have predetermined the theatrical perception of many types of folk art. These are the *world of the individual* (the world of man) and the *world of society* (the world of ethnos), which ensure the social identity of community members, and are the coordinates the North Caucasian peoples

Маркирование личности в этике и этикете северокавказских горцев соотносится с фигурой вождя-царя как центра социума и вселенной в древних традиционных культурах. В этике адыгов, карачаевцев и балкарцев сакральный центр воплотился в традиции почитания старшинства (старейшин), хозяина (*тхамады*), в этикетных формах превознесения такой сакральной личности. Такова, в частности, традиция адыгов «сидеть – стоять» – обязательное вставание при появлении старейшины, почитаемой личности, которая, по мнению исследователей, перешла к другим кавказским народам [2, с. 163]. Маркирование общества в этике и этикете северокавказских горцев обусловлено большой ролью различного рода союзов в трудовой деятельности, дружин в походно-воензированной повседневности, цехов в организации праздников, советов (институтов) в регулировании правовой жизни социума. Наглядной моделью значимости коллективного начала выступает традиционное застолье (трапеза), символизирующее идеальный образ мира как консолидацию общества.

Разная степень этикетного выражения характеризует повседневный и церемониальный тип общения. Любой церемониал (ритуал и обряд, встреча и прощание, прием гостя и застолье, поэтическое и музыкальное творчество) осознается событием, требующим соблюдения правил этикета, нарушение которых «может оказаться весьма неприятным» [1, с. 9]. Этикетное общение – это своеобразная «театральная» пауза в обыденной жизни,

psychology [2, p. 167]. The marking of the personality in the ethics and etiquette of the North Caucasian highlanders is correlated with the figure of the leader-tsar as the center of society and the universe in ancient traditional cultures. In the ethics of the Adyge, Karachay and Balkars, the sacred center was embodied in the tradition of honoring seniority (elders), the master (*tkhamada*), in etiquette forms of exalting such a sacred personality. Such, in particular, is the Adyge's tradition of "sitting-standing" – compulsory standing up as the elder one entering, a revered personality. This tradition, according to researchers, passed to other Caucasian peoples [2, p. 163]. The marking of society in the ethics and etiquette of the North Caucasian highlanders is due to the high role of various unions in labor activity, squads in militarized everyday life, workshops while organizing holidays, councils (institutions) in regulating the legal life of society. A vivid model of the collective principle significance is the traditional feast (meal), symbolizing the ideal image of the world as a consolidation of society.

A different degree of etiquette expresses the everyday and ceremonial type of communication. Any ceremonial process (ritual, meeting and saying farewell, guest reception and feast, poetry and music creativity) is recognized as an event requiring following the etiquette. The violation "can be very unpleasant" [1, p. 9]. Etiquette communication is a kind of "theatrical" pause in everyday life, giving identification of participants in a communicative act. In the context of theatrical

дающая идентификацию участников коммуникативного акта. В контексте театральных признаков этикета оцениваются формы общения партнеров церемониала, тип регуляции их отношений в виде поведенческих знаков-символов. Театральное выражение этикета повышается в случаях разных точек зрения партнеров на одну ситуацию: здесь выступают такие черты этикетного общения, как «факт неравенства», необходимость построения своей речи [1, с. 7]. Этикет (читай – театрализованный церемониал) выступает механизмом сбалансированного общения неравных партнеров в форме такого диалога, который актуализирует различия и нейтрализует совпадения: «Чем больше признаков, по которым участники общения «не совпадают», тем обычно выше степень этикетности ситуации и обязательность соблюдения правил» [1, с. 7].

Следует отметить, что культура северокавказского этикета сложилась не сразу и прошла разные стадии эволюции. Поиск, накопление и «проверка» различных форм общения присущи архаико-мифологическому периоду с его доэтикетной импровизационной неопределенностью. Стадию регламентации множества правил и предписаний коммуникации в феодально-родовом строе знаменует эпический период. Отказ от избыточности норм и правил этикета, обретение универсализма характеризуют культуру этикета в исторический период жизни северокавказских народов. Каждый из отмеченных периодов (Миф – Эпос – Этикет) оставил свой

signs of etiquette, the forms of communication between the partners of the ceremony are evaluated. The same is with the type of regulation of their relations in the form of behavioral signs, symbols. Theatrical expression of etiquette increases in cases of different points of view of the partners on one situation. Thus such traits of etiquette communication as the “fact of inequality”, the need to build your speech is revealed [1, p. 7]. Etiquette (read – the theatrical ceremony) is a mechanism of balanced communication between the unequal partners in the form of such a dialogue, which updates the differences and neutralizes the matches: “The more details on which participants do not match, the higher degree of etiquette of the situation it is. And the accuracy of following the rules” [1, p. 7].

It should be noted that the culture of the North Caucasian etiquette did not take shape immediately. It went through various stages of evolution. Search, accumulation and “verification” of various forms of communication are inherent in the archaic-mythological period with its pre-etiquette improvisational uncertainty. The stage of regulation of many rules of communication in the feudal system sets the epic period. The rejection of the norms excessiveness and rules of the etiquette, the attainment of universality – all these characterize the culture of etiquette in the historical period of life of the North Caucasian peoples. Each of the marked stages (Myth – Epic – Etiquette)



«театральный след» в формировании культуры этикета. Но именно на историческом (собственно этикетном) этапе эволюции возникло понимание взаимодействия коллективного и индивидуально-личностного начал, и на первом плане оказались не столько внешние поведенческие нормы, сколько исторически обусловленное мышление определенными (канонизированными) категориями в любой сфере традиционной жизни и культуры [3, с. 11].

Этикетная форма театрализации пронизывает разные пласты традиционной северокавказской музыки и визуально наиболее четко ощущается в танцевальных и инструментальных жанрах – отмеченных повышенно-эмоциональным тонусом исполнения, контрастом мужской и женской хореографии, возгласами, криками и включением элементов корпоромузыки [4]. В отсутствие визуального проявления театрального начала традиционные песни, быть может, самое этикетное и театрализованное искусство адыгов, карачевцев и балкарцев. Здесь этикет и театр «переведены» на язык вокала, в гипертрофированной форме запечатлены на уровнях традиции исполнения, содержательной и структурной специфики песен разных жанров.

Традиция исполнения вскрывает первостепенное значение «постановочной преамбулы» – определенного церемониала рождения песни, ее «благословения» к исполнению. Прежде всего, это традиция сложения песни на базе народных советов (институтов) певцов

left its “theatre mark” in the formation of the etiquette culture. But it is exactly on the historical (etiquette itself) stage of evolution there was an understanding of the interaction between the collective and individual principles. The external behavioral norms were not at the foreground. The first position was devoted to the historically conditioned thinking with certain (canonized) categories in any field of traditional life and culture [3, p. 11].

The etiquette form of theatricality penetrates into the various layers of traditional North Caucasian music, and is most clearly visually felt in dance and instrumental genres – which have an increased emotional tone of performance, the contrast of male and female choreography, exclamations, screams and the inclusion of elements of corporo-music [4]. Without any visual showing of the theatrical principle, traditional songs are perhaps the most etiquette and theatrical one art of the Adyge, Karachay and Balkars. Here etiquette and theatre are “translated” into the vocal language, in a hypertrophied form they are captured on the levels of the tradition of performance, content and structural specifics of songs of different genres.

The tradition of performance reveals the vital importance of the “staged preamble” – a particular ceremony of the song’s birth, its “blessing” for the performance. First of all it is the tradition of composing a song on the basis of popular councils (institutes) of singers and musicians. Their

и музыкантов. Их особенность состояла в социальном разделении (общенародные и княжеские придворные музыканты), в наличии цеховой корпоративности, а также профессиональной специализации и дифференциации музыкантов (песнетворец, певец-солист, музыкант-инструменталист, плясун, сказочник, церемониймейстер).

Песнетворец (архаично-дружинный певец, родственник русскому Бояну) – это «маг и певец, не только исполняет песни для князя и дружины, но... также воспеваает в своих песнях подвиги, слагает походные песни, приносящие удачу в бою» [5, с. 57]. Музыкант-инструменталист – самый востребованный «актер» в пространстве *хачёш* (кунацкая, место для приема гостей, застолий, праздников) и в традиционном игрище. Плясун должен был принадлежать клану профессиональных танцоров, изображающих проносимые тексты. Сказочник устраивал состязания в остроумии, слагал и сказывал небылицы. Особым положением и властью наделялся церемониймейстер – устроитель игр, плясок, определяющий порядок выступления музыкантов.

В народных советах певцов и музыкантов большие требования предъявлялись солисту, который должен был обладать хорошим слухом, вокалом, памятью и артистической способностью выполнять функцию корифея в певческом ансамбле. Солист (адыгский *джегуако*, карачаевский *джырчи* и балкарский *жырчи*) – это знаток истории своего народа, сюжетов воспеваемых событий и героев. Он также

peculiarity lays in social separation (nationwide and princely court musicians), in the presence of workshop corporate work, as well as professional specialization and differentiation of musicians (songwriter, singer-soloist, instrumental musician, dancer, storyteller, master of ceremonies).

Songwriter (archaic squad singer, who is close to Russian Boyan) – a “magician and singer, who not only sings for the prince and his squad, but... also sings in his songs the heroic deeds, creates marching songs, that bring luck in battle” [5, p. 57]. The instrumental musician is the most needed “actor” in the *hachesh* space (kunatskaya, a place for receiving guests, feasts, holidays), and in the traditional games. The dancer was supposed to belong to the clan of professional dancers depicting spoken texts. The storyteller arranged competitions in wit, composed and told fables. The master of ceremonies had special position and power. He organized games, dances, determined the order of musicians’ performances.

In the people’s councils of singers and musicians, great demands were addressed to the soloist. He should have good hearing, voice, memory and artistic ability to perform the function of a head person in a singing ensemble. The soloist (in Adyge culture – *jeguaco*, in Karachay – *dzbirchi* and in Balkar – *zhirchi*) knows the history of his people, the plots of celebrated events and heroes. He is also endowed with a function of a keeper

наделялся функцией хранителя песенной традиции, функцией мастера исполнения, ибо (как говорят адыги) тот, «кто плохо поет, ... похож на мужчину, который вместо того, чтобы обнимать женщину, бьет ее» [5, с. 60]. В итоге, как отмечает один из крупнейших исследователей адыгской народной музыки З. Налоев, «один джегуако уже не мог совмещать две-три специальности, а жизнь требовала развития и обогащения искусства. Это привело к созданию джегуаковских групп во главе с джегуако-тхамадой, т. е. корифеем» [5, с. 65].

Исполнительская специфика традиционных песен (прежде всего адыгских) отражает этикетную ранжированность внутри цеховых групп наличием двух персонажей музыкального действия – тхамады-корифея (индивидуальной личности) и ансамбля (народа). Тхамада набирал певцов, распределял их функции (роли), организовывал заказы на сочинение песен и их исполнение на праздниках, получал и делил гонорар [6, с. 72]. Ансамбль реализовывал такие виды общинного музицирования, как песнетворчество, пение и танец.

Театрализованным представляется и сам процесс создания песни, который нередко представлял собой состязание-конкурс на лучший поэтический текст песни или благопожелания (адыгский *хох*, карачаево-балкарский *алгыш*), лучшую остроумную поэтическую импровизацию (адыгский *айтыс*, карачаево-балкарский *айтыш*), лучшее исполнение песни. В этом плане примечательно наблюдение исследователей адыгской культуры о типологической близости

of the song tradition, the function of singing master, because (as the Adyge say) “he who sings bad. . . is like a man who, instead of hugging a woman, beats her” [5, p. 60]. Finally as one of the main researchers of Adyge folk music Z. Naloev says, “one *dzheguako* could not combine the two to three professions, while the life required the development and enrichment of the art. This led to the creation of the *Dzheguak* groups led by the *Dzheguako – tkhamada*, i.e. the head one” [5, p. 65].

The performance specifics of the traditional songs (primarily Adyge ones) reflects the etiquette ranking within the workshop groups by the presence of two characters of the music action – *tkhamada – head* (individual person) and ensemble (people). *Tkhamada* recruited singers, distributed their functions (roles), organized orders for songwriting and their performance at the holidays, received and shared the fee [6, p. 72]. The ensemble produced such types of community musicmaking as songwriting, singing and dance.

The process of creating a song is also theatrical. It was often a competition for the best poetic text of a song or well-wishes (in Adyge culture – *doh*, in Karachay-Balkar – *algysb*), the best witty poetic improvisation (in Adyge culture – *aitys*, in Karachay-Balkar – *aitysh*), the best performance of the song. In this regard, it is worth mention the observation made by the Adyge culture researches about the typological proximity of such contests



подобных конкурсов состязаниям древнегреческих рапсодов, средневековых европейских трубадууров и мейстерзингеров [6, с. 93–94]. На определенном этапе подобный этикет создания, исполнения и сохранения песен выявил признаки профессионализации, сближающие северокавказскую музыкальную традицию с бесписьменными каноническими культурами Востока и Запада.

Этикетные правила и предписания были обращены и к содержанию песен некоторых жанров. Так, исполнение историко-героических песен запрещало герою петь о себе и своих подвигах. Это было несовместимо с обязательными для него скромностью и выдержанностью, поэтому о таких героях должны были петь другие певцы (адыгские *джегуако*, карачаево-балкарские *джырчы*). Рыцарский этикет адыгов запрещал слагать хвалебные песни в адрес врага. Этикет служил механизмом защиты в адыгских «очистительных» песнях, посвященных снятию с героя (героини) незаслуженного обвинения. Этикетная установка на верховное положение мужчины в социальной иерархии общества и на преобладание мужских союзов проявилась в гендерной манере исполнения песен разных жанров. Так, с мужским ансамблевым и сольным пением связан жанровый комплекс эпических, исторических, героических, плачевных и лирических песен; с женским сольным пением – комплекс колыбельных, обрядовых и некоторых трудовых песен.

Этикетную маркировку участников певческого ансамбля и «правил» их взаимодействия обнаруживает

to competitions of ancient Greek rhapsodists, medieval European troubadours and mastersingers [6, p. 93–94]. At a certain stage, such etiquette of the creation, performance and preservation of songs revealed the signs of professionalization, bringing the North Caucasian musical tradition closer to the unwritten canonical cultures of the East and West.

The etiquette rules and regulations were applied to the content of songs of some genres. Thus, the performance of historical and heroic songs forbade the hero to sing about himself and his deeds. This was incompatible with the obligatory modesty and endurance, so the other singers (*Adyghe dzheguako*, Karachay-Balkar *dzhirchi*) should sing about such heroes. The knightly etiquette of the Adyghe forbade composing laudatory songs addressed to the enemy. Etiquette served as the protection mechanism in the Adyghe “purifying” songs dedicated to remove the unfair accusation of the hero (female hero). The etiquette for the supreme position of the men in the social hierarchy of society and for the predominance of male unions was manifested in the gender way of performing songs of different genres. Thus, a genre complex of epic, historical, heroic, deplorable and lyrical songs is associated with male ensemble and solo singing; while the complex of lullabies, rituals and some labor songs – with female solo singing.

The etiquette difference of the ensemble members and the “rules” of their interaction

и собственно музыкальный сюжет сольно-групповых песен разных жанров. Театрально-игровая окраска музыкального сюжета задается несходством музыкально-поэтических характеристик двух основных персонажей песни: солиста и ансамбля, партия которого получила однозвучное народное самоназвание *жыу* (в традиции адыгов) и *эжыу* (в традиции карачаевцев и балкарцев). Партия солиста воспевае мир человека, партия ансамбля – мир этноса. Разное музыкальное и поэтическое содержание этих персонажей музыкального сюжета дает несовпадение их миров, создает оппозиционный тип отношений как знак этикетной культуры общения.

Несовпадение музыкальных персонажей песни проявлено на разных уровнях. На уровне поэтического текста – это вербальность партии солиста и отсутствие поэтического текста

в групповой партии, распеваящей ассонансы (о, а, ой, ай, ойра, ойрада и т. п.)<sup>3</sup>.

На мелодическом уровне – это декламация партии солиста и распевность групповой партии, дающие, соответственно, циклический и цепной типы дыхания в разных голосах ансамбля. На регистровом

isalso revealed by the musical plot of the solo-group songs of different genres. The theatrical and playful content of the musical plot is determined by the dissimilarity of the musical and poetic characteristics of the two main characters of the song: the soloist and the ensemble, which received the monotonous people's name *zhyu* (in the tradition of the Adyge) and *ezhiu* (in the tradition of the Karachay and Balkars). The soloist party celebrates the human world, the ensemble party – the world of ethnicity. The different musical and poetic content of these characters in the music plot provides an opposition between their worlds and creates an oppositional type of relationship as a sign of the etiquette culture of communication.

The mismatch of the musical characters of the song can be found at different levels. At the level of the poetic text, this is the verbality of the soloist party, and the lack of a poetic text in the group party singing assonances (oh, ah, oh, ah, ohira, ohrada, etc.)<sup>3</sup>. At the melodic level, this is the recitation of the soloist part and the chant of the group, giving the cyclical and chain types of breathing in different ensemble voices. At the register level, this is a combination of the high male voice of the soloist and the low male voice of the ensemble. The basic melodic intonemes are different,

3 Следует отметить, что в древних обрядовых, эпических (нартских) песнях групповая партия *жыу-эжыу*, наравне с партией солиста, имела поэтический текст, впоследствии замененный ассонантными распевками. Подобная амбивалентность «выдает» театральную сущность группового напева – способного к нарративной трансформации [8], жанровому перевоплощению [9] и к структурной «импровизации» в создании разных типов песенного многоголосия.

3 It should be noted that in the ancient ritual, epic (Nart) songs, the group part *zhyu - ezhyu*, along with the part of the soloist, had a poetic text, which was later replaced by assonant chants. Such ambivalence “betrays” the theatrical essence of the group tune - capable of narrative transformation [8], genre reincarnation [9] and structural “improvisation” in creating different types of song polyphony.

уровне – это сочетание высокого мужского голоса солиста и низких мужских голосов ансамбля. Различны базовые мелодические интонации, дающие несовпадающие время и ритм персонажей музыкального сюжета. Так, музыка партии солиста демонстрирует ритмическую динамику, попевочную структуру мелодического текста и дискретное время звучания. Иное – в музыке групповой партии, настроенной на ритмическую статику в виде протяженных звуков-лонг и имеющей континуальное время звучания. В итоге музыкальный сюжет песни раскрывается в пространстве смыслового контраста персонажей «музыкального театра», в котором эмоционально-темпераментная музыка солиста противопоставляется музыкально сдержанному пению группы.

В контексте этикетной «настройки» отношений двух персонажей песни раскрываются существенные черты их музыкальной речи. Это диалог как важное условие возникновения этикетной ситуации, и монолог – категория, выражающая этикетное понятие такой «базовой личности», которая призвана создавать «психологически комфортную среду» [2, с. 169]. Диалог участников певческого ансамбля становится идеальной надэтнической формой выражения этикетно-театральных отношений в музыке. Диалогическая форма общения передает духовно-нравственный мир личности и одновременно готова «понять и принять жизненный мир другого человека» [2, с. 170]. С психологией «базовой личности» связана монологическая форма музыкальной речи партии

giving mismatched time and rhythm to the characters of the music plot. So the music of the soloist's part demonstrates the rhythmic dynamics, the singing structure of the melodic text, and the discrete sound time. The other is in the music of a group, tuned to rhythmic statics in the form of extended long sounds, and having a continuous playing time. As a result, the musical plot of the song is revealed in the space of semantic contrast of the characters of the “musical theater”, in which the emotional and temporal music of the soloist opposes the musically restrained singing of the group.

In the context of the etiquette “tuning” of the relationship between two characters of a song, the essential features of their musical speech are revealed. The dialogue which is an important condition for the emergence of an etiquette situation, and the monologue which is a category expressing the etiquette concept of such a “basic personality”, which is designed to create a “psychologically comfortable environment” [2, p. 169]. The dialogue of the members of the singing ensemble becomes an ideal over ethnic form of expression of the etiquette and theater relations in music. The dialogical form of communication conveys the spiritual and moral world of the individual and at the same time is ready to “understand and accept the life world of another person” [2, p. 170]. The monologue

солиста. Множество приведенных выше музыкальных характеристик напева солиста свидетельствуют о такой его обособленности, когда партия солиста воспринимается монологически самостоятельным компонентом певческого ансамбля.

Сосуществование диалога и монолога воплощает сущностные свойства культур канонического типа, в которых одна индивидуальность необходима для другой [7, с. 17]. В контексте этикетного искусства контактов изъятие одного из персонажей традиционного певческого ансамбля обескровливает музыку, лишает ее ориентиров этноидентификации. Так, при исполнении одной сольной партии песня не воспринимается своей полной этнической версией, предполагающей ансамблевую поддержку. Отдельное исполнение группового напева (партии *жыу-эжыу*) вообще лишено смысла, поскольку данный напев выполняет функцию ответа на запрос солиста.

С речевым этикетом переключается музыкальный «словарь» традиционных песен адыгов, карачаевцев и балкарцев, прежде всего на уровне совпадающих по смыслу формул «приветствия» и «прощания», маркирующих вход и выход из определенного типа общения. Это наиболее древние и в ритуальных культурах семантически емкие знаки общения. Приветствие – это не просто обращение, но средство привлечь внимание, способ организации трудовой деятельности, архаичская вера в магию и силу слова (призыва, выкрика, междометия-восклицания).

form of the musical speech of the soloist's part is connected with the psychology of the “basic personality”. Many of the musical characteristics of the soloist's melody given above testify to its isolation, while the soloist's part is perceived as a monologically independent component of the singing ensemble.

The coexistence of the dialogue and the monologue embodies the essential properties of the canonical type cultures, in which one individuality is necessary for another [7, p. 17]. In the context of the etiquette art of contacts, the seizure of one of the characters in a traditional singing ensemble bleeds music, deprives it of ethno-identity symbolic. So, in the performance of one solo part, the song is not perceived by its full ethnic version, which assumes ensemble support. Separate performance of a group chorus (parts *zhyu – ezhyu*) is completely meaningless, since this chorus performs the function of responding to a soloist's request.

The speech etiquette is common to the musical “vocabulary” of traditional songs of Adyge, Karachay and Balkar, primarily at the level of matching within the “welcome” and “farewell” formulas, marking the entrance and exit of a certain type of communication. These are the most ancient, and in ritual cultures semantically capacious signs of communication. Greeting is not just an appeal, but the means of attracting attention, a way of organizing work, an archaic belief in magic and the power of a word (call, cry, interjection-exclamation). A sign of achievement

Знаком достижения результатов сотрудничества выступает прощание как церемония проводов, выражение радости встречи и вручение подарков на праздниках. Являясь категориями параязыковых систем, данные словесные формулы наделяются театральным характером их произнесения, в кругу которых черты мимики, кинезики (жесты, телодвижения), проксемики (дистанция, зона пограничья участников общения).

В песнях адыгов, карачаевцев и балкарцев формула «приветствия» (запев солиста) и формула «прощания» (ансамблевое завершение мелострофы) отличаются броскостью и запоминаемостью, поскольку ярко выделены своей интонацией и ритмом, пространством и регистром, цеzurой между запевом солиста и ответом группы – как знаком пограничья и узнаваемости участников певческого ансамбля. «Инициированные» этикетным сознанием народов и мигрирующие из жанра в жанр, данные формулы способствовали образованию единой северокавказской певческой модели.

Этикет как форма театрализации наиболее «зримо» ощущается в структуре многоголосия северокавказских песен. Субъект-объектная дифференциация напевов персонажей музыкального сюжета (солиста и группы) демонстрирует их разное игровое взаимодействие в структуре целого на базе антифонного и диафонного видов многоголосия. В контексте диалога-состязания, диалога-борьбы персонажей (солиста в роли субъекта-героя и группы в роли объекта) осмысливается игровое пространство антифонного вида

of the cooperation – this is farewell as a ceremony of closing, an expression of the joy of the meeting and the presentation of gifts on holidays. Being categories of para-language systems, these verbal formulas are endowed with the theatrical character of their pronunciation, which includes facial features, kinesics (gestures, body movements), proxemics (distance, border zone of the participants in communication).

In the songs of the Adyge, Karachay and Balkars, the “greeting” formula (soloist’s chorus) and “farewell” formula (ensemble completion of the melostrophy) are distinguished by their catchiness and memorability. They are clearly seen by their intonation and rhythm, space and register, caesar between the soloist’s song and the group’s response – as a sign of the borderline and recognition of the singing ensemble members. “Initiated” by etiquette consciousness of peoples and migrating from genre to genre, these formulas contributed to the formation of a single North Caucasian singing model.

The etiquette as a form of theatricality is most “visibly” felt in the structure of North Caucasian songs polyphony. The subject-object tunes differentiation of the characters of the musical plot (soloist and group) demonstrates their different playing interaction in the structure of the whole. It is provided on the basis of antiphonic and diaphonic types of polyphony. In the context of dialogue-competition, dialogue-struggle of the character (the soloist in the role of the hero-subject, and the group in the role of the object), the playing space



многоголосия, представляющего чередование (нередко стреттное) контрастных по музыке напевов солиста и группы, и особенно популярного в адыгских песнях разных жанров.

В примере 1 приводится два куплета адыгской (в черкесской версии) героической «Песни о кабардинском ночном нападении» (песня-плач).

Поэтический и музыкальный контраст напевов солиста и *эжью*, стреттное (на фоне еще незавершенного запева солиста) вторжение групповой партии, создают антифонный тип многоголосия, раскрывают музыкальный сюжет песни в контексте диалога-согласия<sup>4</sup>.

В контексте диалога-согласия персонажей предстает преобладающий в карачаево-балкарской певческой традиции диафонный вид многоголосия как наложение лидирующей партии солиста и «аккомпанемента» группового напева. Таков пример 2 – карачаевская версия историко-эпической песни-плача «*Биринчи Эмина*» (Первая Чума). Здесь наглядно передается мелодическое главенство солирующей партии и фоновая роль сопровождения (*эжью*) – свойств диафонного многоголосия, раскрывающего музыкальный сюжет песни

в контексте диалога-согласия<sup>5</sup>.

Сделаем выводы. Традиционная культура северокавказских народов «замешана» на множестве проявлений театрально-зрелищного элемента,

of the antiphonic kind of polyphony is represented. It shows the alternation (often stretch) of the tunes of the soloist and group, contrasting in music. It is especially popular in Adyge songs of different genres. Example No. 1 shows two verses of the Adyge (in the Adyge version) heroic “Song of the Kabardian night attack” (a crying song). The poetic and musical contrast of the soloist’s tunes and the *ezbiu*, the *strett* (against the background of the soloist’s incomplete refrain) invasion of the group part, create an antiphon type of polyphony, reveal the song’s musical plot in the context of dialogue-competition<sup>4</sup>.

In the context of the dialogue-agreement of the characters the diaphone kind of polyphony as the imposition of the soloist leading party and “accompaniment” of the group melody becomes the predominant one in Karachay-Balkar singing tradition. This is the following example – the Karachay version of the historical and epic lament song “*Birinchi Emin*” (The First Plague). Here, the melodic primacy of the solo part and the background role of accompaniment (*ezbiu*) is showed – the properties of the diaphonic polyphony, revealing the musical plot of the song in the context of dialogue-consent<sup>5</sup>.

Conclusions. The traditional culture of the North Caucasian peoples is “mixed” on many

<sup>4</sup> The example is borrowed from [10, p. 225].

<sup>5</sup> An example is an author's musical decoding of the audio recording of a song from the Karachay-Cherkessia radio funds (unit of art. No. 17; record of the 60s, XX century). The soloist – Magomed Khabichev, *Ezbiu* – B. Khalilov, M. Mamchuev, A. Khabichev, M. Nogailiev.

<sup>4</sup> Пример заимствован из [10, с. 225].

<sup>5</sup> Пример представляет собой авторскую нотную расшифровку аудиозаписи песни из фондов радио Карачаево-Черкесии (ед. хр. № 17; запись 60-х годов XX в.). Солист – Магомед Хабичев, *эжью* – Б. Халилов, М. Мамчув, А. Хабичев, М. Ногайлиев.

*Къыхэзыдэм (Затевала)*

♩=54

1. Къэ - бэр - дей хэ - ми (рэ) шу - у - флу - и - сыр (и - джы, уий) ээ - ро гъэ хэс - римэ шэ сыр!

*Ежью (Все)*

Уо, уо - рэ дэ, уо!

А - ий!

Уа - нау - ри - рэ, уа - ри - ра - у ри - ра -

1. Къэ - бэр - дей - хэ - ми (рэ) ди жэщ - те уэ - жьыр (и джы, уа - ре - дэ) лы - гъэжыщ!

ри! Уо, уо - рэ - дэ, уо!

А - ий!

Уа - нау - ри - рэ, уа - ри - ра - у ри - ра -

Пример 1. Къэбэрдей жэщтеуэм и уэрэд. Песня о кабардинском ночном нападении (черкесская)  
 Example 1. Keberdey gheschtheyem I uered. The song about Kabardin night attack (Cherkess)

присущего, прежде всего, ритуалам и обрядам, военно-походному быту, народным праздникам и играм. Театрализации «подвержены» и некоторые формы художественного творчества, в которых театраль- ный элемент представлен опос- редованно, но не менее наглядно

manifestations of the theatrical-visual element inherent in the rituals, military marching, public holidays and games. Some forms of the artistic creation are also theateralized. The theater element is presented indirectly, but no less clearly and expressively. Such, in particular, is the singing tradition

1. О ге - е рай и - ра - ра ой, Ой, Шкен - ты - дан бир кья - ра - гья кы - чыр - ды,  
 а а ой лай о лай о лай,  
 кья - ра - чай - гья бир кюз - люк ер - тен ыч - хын - ды,  
 и т.д.

Пример 2. Биринчи Эмина. Первая Чума (карачаевская песня)  
 Example 2. Birinchi Emmina. First Plague (Karachay Song)

и выразительно. Такова, в частности, певческая традиция, в данной статье изучаемая на материале песен адыгов, карачаевцев и балкарцев. Взгляд на их певческую культуру в контексте внемузыкальных традиций – например, в фокусе традиционной культуры этикета – дает неожиданное открытие глубинных закономерностей театральной составляющей певческой традиции. Подобие театру обретают процесс постановки песен и сольно-групповой исполнительской практики, тембровая и функциональная иерархия певцов, монолог и диалог

studied in this article on the material of the songs of the Adyge, Karachay and Balkars.

A look at their singing culture in the context of extra-musical traditions – for example, in the focus of traditional etiquette culture – gives an unexpected discovery of the deep patterns of the theatrical component of the singing tradition. The process of staging songs and solo-group performing practice, the timbre and functional hierarchy of singers, monologue and dialogue as the main etiquette-theatrical forms of communication of the characters in the songs show



как основные этикетно-театральные формы общения песенных персонажей. Театральный код дешифруется в музыкальном тексте песен, который маркирует важные в речевом этикете формулы «приветствия» и «прощания», через разные типы многоголосия зримо воссоздает музыкальный сюжет.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Байбурин А. К. У истоков этикета. Этнографические очерки. Л.: Наука, 1990. – 166 с.
2. Бгажноков Б. Х. Адыгская этика как соционормативная система // Мир культуры адыгов (проблемы эволюции и целостности). Майкоп: ГУРИП «Адыгея», 2002. С. 160–177.
3. Бгажноков Б. Х. Адыгский этикет. Нальчик: Эльбрус, 1978. – 160 с.
4. Вишневская Л. А. Театральный элемент певческой традиции северокавказских народов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 3. С. 182–194.
5. Налоев З. М. Социальное и профессиональное расслоение института джегуако // Этнография и современность. Нальчик: Эльбрус, 1987. С. 46–68.
6. Налоев З. М. Организационная структура джегуако // Культура и быт адыгов: этнографические исследования. Вып. VI. Майкоп, 1986. С. 67–94.
7. Лотман Ю. М. Феномен культуры // Ученые записки Тартусского ун-та. Вып. 464. Тарту, 1978. С. 3–17. (Труды по знаковым системам; [Т.] 10: Семиотика культуры).
8. Соколова А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 1. С. 30–45.
9. Соколова А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп: изд-во «Качество», 2004. – 272 с.

their closeness to the theater. The theater code is decrypted in the musical text of the songs, which marks the formulas of “greeting” and “goodbye” important in speech etiquette, visually recreates the musical plot through different types of polyphony.

#### REFERENCES

1. Baiburin A. K. *U istokov etiketa. Etnograficheskiye ocherki* [At the roots of etiquette. Ethnographic sketches]. Leningrad: Nauka Publ., 1990. 166 p.
2. Bgazhnokov B. Kh. *Adygskaya etika kak sotsionormativnaya sistema* [Adyge ethics as a socio-regulatory system]. In: *Mir kultury adygov (problemy evolyutsii i tselostnnosti)* [The world of Adyghes' culture (issues of evolution and continuity)]. Maikop: Adygeya Publ., 2002, pp. 160–177.
3. Bgazhnokov B. Kh. *Adygskiy etiket* [The Adyge etiquette]. Nalchik: Elbrus Publ., 1978. 160 p.
4. Vishnevskaya L. A. Theater element of the singing tradition of the North-Caucasus peoples. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2015, no. 3, pp. 182–194.
5. Naloyev Z. M. *Sotsialnoye i professionalnoye rassloeniye instituta dzheguako* [Social and professional stratification of the dzheguako institution]. In: *Etnografiya i sovremennost* [Ethnography and modernity]. Nalchik: Elbrus Publ., 1987, pp. 46–68.
6. Naloyev Z. M. *Organizatsionnaya struktura dzheguako* [The organizational structure of dzheguako]. In: *Kultura i byt adygov: etnograficheskiye issledovaniya* [Culture and lifestyle of the Adyghes: ethnographic research]. Maikop, 1986, no. 6, pp. 67–94.
7. Lotman Y. M. *Fenomen kultury* [Phenomenon of culture]. In: *Uchenye zapiski Tartusskogo universiteta*. Vyp. 464 [Scientific notes University of Tartu. Ch. 464]. Tartu, 1978, pp. 3–17. (Trudy po znakovym sistemam. T. 10: Semiotika kultury [Proceedings on sign systems. Vol. 10. Semiotics of culture]).

10. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (под ред. Е. В. Гиппиуса) / Сост. В. Х. Барагунов, З. П. Кардангушев: Т. III. Ч. I: Героические величальные и плачевые песни. М.: Советский композитор, 1986. – 264 с.

8. Sokolova A. N. *Zhanrovaya transformatsiya v muzikalnom folklоре (na primere «Molitvy Shamilya»)* [Genre transformation in the musical folklore (on the example of «Shamil's Prayer»]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedeniye* [St. Petersburg University News. Art History]. 2019, vol. 9.1, pp. 30–45.

9. Sokolova A. N. *Adygsкая гармоника v kontekste etnicheskoy muzikalnoy kultury* [The Adyghe harmonica in the context of ethnic music culture]. Maikop: Kachestvo Publ., 2004. 272 p.

10. *Narodniye pesni i instrumentalniye naigrыshi adygov* (pod. red. E. V. Gippius) [Adyghe folk songs and instrumental tunes (edited by E. V. Gippius)]. Contributors B. Kh. Baragunov, Z. P. Kardangushev. Vol. 3, Part 1: *Gerоicheskiye velichalniye i placheviye pesni* [Heroic glorifying and lamenting songs]. Moscow: Sovetskiy kompositor Publ., 1986. 264 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Вишневская Лилия Алексеевна – доктор искусствования, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3947-8170

Вишневская Л. А. *Этикет как форма театрализации северокавказской певческой традиции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 8–26.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-8-26

#### ABOUT THE AUTHOR

Liliya Vishnevskaya – Dr. Sc. in Art History, Professor of the Department of Music theory and composition, Saratov State Conservatoire.

E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3947-8170

Vishnevskaya L. A. *Etiquette as a form of theatrical performance of the north-caucasus singing tradition. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 8–26.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-8-26

А. П. ИВАНОВА

*Высшая школа сценических искусств,  
Москва, Россия*

ANASTASIA IVANOVA

*The Graduate School of Performing Arts',  
a non-governmental private  
higher education institution,  
Moscow, Russia*

## СЦЕНИЧЕСКОЕ ФЕХТОВАНИЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ТЕАТРЕ XVII века

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена сценическому фехтованию – одной из малоизученных тем в истории французского театра. Несмотря на то, что как официальная дисциплина сценическое фехтование во Франции появилось лишь в конце XX в., номинально оно существовало и раньше. Игралось множество пьес, где герои вызывали друг друга на поединки, где постоянно выхватывались шпаги из ножен. В статье сделана попытка понять, как это происходило и кто занимался (если занимался) постановкой подобных боев и батальных сцен. Основной акцент исследования сделан на XVII в. как золотом веке французского театра, веке его становления, тем более что именно этот период неофициально называется веком плаща и шпаги. Автор очерчивает круг возможных источников для более широкого исследования темы. Среди них – свидетельства современников, служебная документация театров и драматургия. Также в статье обозначается основная хронология развития сценического фехтования на протяжении трех веков и намечаются возможные пути дальнейших исследований выбранной темы.

## STAGE FENCING IN THE FRENCH THEATRE OF THE 17<sup>th</sup> CENTURY

### ABSTRACT

The article is devoted to the stage fencing – one of the less-studied topics in the history of the French theatre. Despite the fact that as an official discipline stage fencing in France appeared only at the end of the 20<sup>th</sup> century, nevertheless it nominally existed much earlier. Many plays were staged, where the characters called each other for fights, where swords from the scabbard were constantly snatched. The article made an attempt to understand how this happened and who was involved (if anyone) in staging such fights and battle scenes. The main emphasis of the research is made on the 17<sup>th</sup> century as the «golden age» of the French theatre, the century of its formation. Moreover, this very period that is unofficially called the century of the «cloak and sword». The author tries to outline a circle of possible sources for a broader study of the topic. Among them are the testimonies of contemporaries, the official documentation of theatre and plays themselves. The article also outlines the main chronology of the development of stage fencing during three centuries and outlines possible ways to further research of the selected topic.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** французский театр, сценическое фехтование, драматургия, Корнель, Мольер, Расин, Валери Ла Гранж, Парижская высшая национальная консерватория музыки и танца.

**KEYWORDS:** French theatre, stage fencing, drama, Cornell, Moliere, Racine, Valerie La Grange, Paris Higher National Conservatory of Music and Dance.

История французского театра, как и любого другого, безусловно, предоставляет исследователям множество интереснейших тем для изучения.

И кажется, что к XXI в. лакун в ней оставаться уже не должно. Тем удивительнее совершенно случайно обнаружить тему, практически не затронутую историками: сценическое фехтование в истории французского театра<sup>1</sup>.

Думалось, что уж во Франции – стране Сирано и мушкетеров – тема эта исхожена вдоль и поперек, и можно будет сделать краткий обзор проблемы. Однако кратко не получилось – сходу не нашлось никакой информации, кроме огорошивающих сведений о том, что сценическое фехтование во Франции зародилось лишь в 90-е гг. прошлого (XX) в. Пришлось углубляться в тему, но и более длительные и подробные поиски практически ни к чему не привели – ни книг, ни статей. От безысходности связалась с Франсуа Ростеном (мастером фехтования и постановщиком боев в Комеди Франсез и педагогом по сценическому фехтованию в Парижской консерватории), чтобы окончательно прояснить этот вопрос. Ответ обескураживал: действительно, никаких исследований по истории сценического фехтования во Франции не проводилось, существует лишь одна монография (причем написанная около 1900-х гг. не историком театра, но исследователем искусства фехтования), связанная с этой темой, – «Героический театр» Габриэля Летентюрье-Фрадена [1]. Книга эта охватывает временной промежуток от Античности до конца XIX в., останавливаясь на всех моментах, когда дуэли и фехтование становятся объектом интереса театра. Правда, источниками для автора служат по большей части драматургические тексты как основа театрального процесса и отдельные воспоминания современников. А потому, делая обзор дуэлей на страницах трагедий и комедий, Летентюрье-Фраден практически ничего не может сказать о том, как же все это выглядело на театральных подмостках.

Интересно, что буквально за год до меня этой же темой заинтересовались в Парижском центре Университета Чикаго. Осенью 2017 г. объявили о же-

лании провести научную встречу на тему «Дуэль и дуэлянты на французской сцене XVII века» [2], и уже весной 2018 г. эта встреча состоялась. Вот только, судя по названиям прозвучавших на ней докладов [3], исследователям и здесь не удалось выйти за пределы работы с драматургией и исследования социального аспекта дуэлей.

Одним словом, разговор о сценическом фехтовании в истории французского театра представляется интересным и необходимым уже в силу своей новизны. Поскольку, повторяюсь, тема практически не изучена,

<sup>1</sup> В настоящую статью вошли материалы доклада на IV Международной научно-практической конференции «Сценическое фехтование в современной театральной школе», которая проводилась в Высшей школе сценических искусств.

в этой статье хотелось бы, прежде всего, обозначить основные моменты, наметить пути для дальнейших исследований и чуть подробнее остановиться на XVII в. как золотом веке французского театра и времени, когда фехтование было еще неразрывно связано с обычной жизнью.

В «обычную жизнь» дуэль во Франции плотно входит как раз в XVI–XVII вв., когда она становится частью дворянской культуры с ее рыцарским кодексом и неотделимыми от него понятиями чести и благородства. Причем даже власти, то и дело издающие все новые и новые законы, запрещающие дуэли, в конечном итоге, сами себе противореча, могли покарать не дуэлянта, но того, кто уклонился от дуэли, ссылаясь на закон [4, с. 147]. Сами дворяне отчаянно сопротивлялись запретам, держась за дуэль, с одной стороны, как за свою привилегию, отделяющую их от набиравшего силу дворянства мантии и многочисленных «мещан во дворянстве», а с другой, как за определенный вызов набирающим силу королевской власти и церкви. Интересно, к слову, что один из аспектов социальной жизни роднил дуэлянта с актером: участнику дуэли, так же, как и комедианту, «грозили суровые наказания, в том числе лишение церковных обрядов над телом погибшего на дуэли» [4, с. 157].

Так как же обстояло дело с дуэлями и фехтованием на театральной сцене? Источников по истории французского театра XVII в. существует немало. Это и мемуаристика, и журналистика, и появляющиеся ближе к концу века попытки систематизировать историю театра, и многочисленные документы текущего служебного характера, и, конечно, драматургия. В объеме одной статьи невозможно рассмотреть и проанализировать все эти источники – это предмет как минимум большой главы монографии, поэтому остановлюсь лишь на основных.

Возможно, главный источник сведений об искусстве сцены того времени – «Французский театр» Самюэля Шаппюзо [5]. Эта книга написана автором о современном ему театре во всех его проявлениях и о его истоках. Автор – не специалист, скорее пристрастный любитель, засевший за свой труд и написавший первые его главы на следующий день после смерти Мольера [6, р. IV]. Так вот о фехтовании и о сценических боях в этой книге ни слова. Даже сам термин «фехтование», слово «шпага» и другие виды возможного оружия в ней не упоминаются. В разного рода мемуарах (за редкими исключениями, о которых речь пойдет ниже) тоже ничего не найти. Остается рассмотреть «служебные источники».

Главные из них – всевозможные реестры. До наших дней дошли три реестра, освещающие жизнь мольеровской труппы. Самый полный и знаменитый из них – «Реестр» Ла Гранжа [7], но есть еще куда более скудные реестры Ла Торильера [8] и Юбера. Но ни в одном из них нет упоминаний ни о чем, связанном с фехтованием или сценами дуэлей в спектаклях. В расходах ни разу не упоминается условный «постановщик боев» или учитель фехтования, хотя подобные статьи в реестр вносятся регулярно. Например, у Ла Гранжа можно найти упоминание о деньгах, заплаченных



постановщикам танцев при подготовке комедий-балетов. В феврале 1664 г. Ла Гранж пишет о пяти луидорах, которые уплачены хореографу Пьеру Бошану за постановку балета для спектакля «Брак поневоле» [7, р. 63].

Получается, ни постановщиков боев, ни учителей фехтования в театре той поры не существовало. Возникает вопрос: учителей фехтования нет потому, что нет таких сцен, или потому, что просто нет необходимости в учителях?

Часть актеров из разных театральных трупп искусством фехтования, безусловно, владела. Прежде всего те из них, кто происходил из мелкого дворянства или зажиточной буржуазии. Сам Мольер, как известно, окончил Клермонский коллеж, где учеников в том числе побуждали к занятиям фехтованием, танцами и музыкой, так что шпагой Жан-Батист владел весьма уверенно. В труппе был дворянин Ла Гранж, чье образование не могло исключать владения шпагой. Был здесь и Маркуро де Брекур, выросший в театре и известный как «неистовый бретер, чья шпага не могла удержаться в ножнах» [9, р. 25]. «Выросший в театре» – очень важная деталь, поскольку свидетельствует о том, что и образование в актерских семьях так или иначе не проходило мимо уроков фехтования. Собственно, это же косвенно отмечает и Шапсюзо, когда в небольшой главе о воспитании в семье актеров пишет о том, что не видит разницы в образовании детей актеров и детей буржуа [5, pp. 90–91]. Был, наконец, Де Бри – еще один бретер, с которым Мольер познакомился в Лионе и взял в свою труппу. Де Бри был настолько неуправляем и задирист, что его побаивались даже коллеги, в связи с чем ему в свое время не осмелились уменьшить пай, хотя уменьшили его даже жене Де Бри – куда лучшей актрисе, чем он [1, р. 217].

Так что, по большому счету, внутри самих трупп всегда были люди, способные обучить своих товарищей держать шпагу в руках, а при необходимости поставить бой. Вот только когда доходило до сценической практики, порой не обходилось без травм. Так, трагедия произошла с отцом знаменитого Мишеля Барона. Барон-старший тоже был актером (первым в династии). Однажды, когда он играл в «Сиде» отца Родриго, в пылу возмущения действиями дона Гомеса он уронил свою шпагу. Переживая о шпаге, валяющейся на планшете сцены, он попробовал оттолкнуть ее ногой и укололся. Рана показалась несущественной, но через некоторое время развилась гангрена. Требовалась ампутация. Но Барон категорически отказался, говоря, что король театра не может выйти на сцену хромым – его подвергнут насмешкам. В итоге, так и не решившись на операцию, Барон-старший скончался. К слову, и сам Мишель Барон не избежал подобной «производственной травмы», играя в 1681 г. в трагедии Ла Шапеля «Смерть Клеопатры». Но здесь имел место злой умысел. Партнер, завидуя успеху Барона, пошел, по сути, на преступление. Вместо затупленной шпаги (а значит, к этому времени шпаги использовались как минимум «нерабочие») он взял на сцену шпагу обычную. И в сцене, где один герой пронзает другого, выставил перед собой именно эту шпагу. Ничего не подозревающий Барон, честно отыгрывая сцену, всем весом навалился на нее. Дело могло

закончиться трагедией, но вмешался счастливый случай – шпага наткнулась на какой-то элемент костюма и соскользнула, едва задев кожу. Действия ревнивого партнера, к слову, объяснили помутнением рассудка и на время закрыли в Шарантоне [1, pp. 321 – 322]. Подобное неумение обращаться с оружием – чем не причина для того, чтобы и вовсе стараться не доставать его на подмостках? Какие уж тут сценические бои!

Для того, чтобы ответить на вопрос о существовании батальных сцен в драматургии того времени, необходимо обратиться к драматическим текстам. Если посмотреть на театральные гравюры и рисунки того времени, сложно не заметить, что благородные герои всегда при шпагах. Да и большая часть трагедийного репертуара основана на вопросах чести и ее защиты. Вот только если внимательно прочесть трагедии Корнеля и Расина, то окажется, что все значимые дуэли вынесены за пределы сценической площадки. Да, неоднократно возникают моменты, когда герои скрещивают шпаги, но их тут же прерывают, чтобы остановить дуэль или перенести ее на другое место или время, а постфактум уже рассказать о том, как прошел бой. Причем если герои Расина вслед за своим автором настолько увлечены красотой языка, что порой кажется, будто рассказать о действии им важнее, чем действие совершить (Летентюрье-Фраден пишет, что герои Расина слишком рафинированы, чтобы давать повод к битве на сцене [1, p. 216]), то Корнель подводит теоретическую базу под нежелание (или запрет?) продемонстрировать на подмостках сцены дуэли.

В частности, в своем рассуждении «О трагедии» Корнель пишет: «Итак, основное событие необходимо сохранять, как это делали Софокл и Еврипид, однако, вместе с тем, следует рассмотреть, не отличается ли оно чрезмерной жестокостью и нет ли помех для его показа на сцене, то есть не может ли оно хоть в чем-то поколебать доверие зрителей, которое они питают к истории и желают питать к преданию, ставя себя на место тех, кои когда-то принимали его за правду. Если подобное затруднение существует, лучше скрыть такое событие от взора зрителей и сообщить о нем в рассказе какого-нибудь персонажа, ибо рассказ поражает меньше, чем зрелище, и легче принимается нами за правду» [10]. И создавая своего «Сида», Корнель ни на йоту не отходит от собственных рассуждений – скрывает и рассказывает. В своем «Разборе «Сида» он ссылается на Горация, говоря о том, что «увиденное трогает куда сильнее, нежели только рассказанное. Именно этим я руководствовался, показав на сцене пощечину и скрыв от глаз смерть графа: мне надобно было, чтобы герой снискал расположение зрителя – поруку театрального успеха» [11, с. 306] (в оригинале даже сильнее – зрительское расположение должен снискать не герой, а первый актер). То есть пощечина нужна, чтобы зритель уверился в необходимости отмщения, а убийство на дуэли молодым соперником пожилого скрывается за кулисами, чтобы не запятнать в глазах публики образ центрального персонажа. Тем более что вызов на дуэль стариков, равно как калек или духовных лиц, был запрещен [4, с. 149]. Дон Гомес, конечно, не старик, но человек в летах.

В «Горации» ключевую сцену дуэли между Горацием и Куриацием Корнель тоже прячет – где-то между третьим и четвертым актом. При том что в одной из пьес-первоисточников, как пишет Летентюрье-Фраден, битва разворачивалась прямо на подмостках и сопровождалась еще и звуковым комментарием – звукоподражанием: «Çа, çа, tûe tûe, tûe – Çа çа, tûe tûe tûe, pif, raf» [1, p. 176].

С «Горацием» связан еще один очень театральный эпизод. Правда, он не имеет прямого отношения к битве, зато хорошо показывает взаимоотношения актера и драматурга. Вернее, актрисы. После премьеры спектакля Корнеля, как всегда, обвиняли. На этот раз в том числе за то, что он проливает кровь на сцене – в финале Камилла умирает, сраженная рукой Горация. В «Разборе «Горация» Корнель, оправдываясь, уверяет, что «вина тут актрисы, а не моя: когда Камилла видит, что брат хватается за меч, страх, столь естественный в женщине, обращает ее в бегство, и удар настигает жертву уже за кулисами, что я и оговорил в настоящем издании» [12, с. 372]. И ремарка о Камилле («раненная за сценой») действительно есть. Вот только интересно – не могла ли эта ремарка появиться лишь в печатном издании пьесы после зрительской критики спектакля? Этого точно узнать, пожалуй, уже невозможно. Одним словом, дуэлей на сцене Корнель не признавал и не показывал, как и большинство современных ему авторов трагедий.

Значительную помощь в поисках материалов оказала прекрасная книга «Постановки в Париже XVII века: записки Лорана Маэло и Мишеля Лорана» [13]. Эти заметки начаты машинистом сцены и продолжены работником Бургундского отеля, неравномерно охватывая временной промежуток между 30-ми гг. XVII в. и 1680 г. – годом слияния двух театральных трупп Парижа и основания Комеди Франсез. Суть заметок – довольно подробное описание бутафории и сценографии всех идущих в разные годы на сцене театра спектаклей. Но даже в этих скрупулезных списках упоминаний того или иного оружия практически нет. Встречаются порой «груды оружия», и лишь дважды за все эти годы упомянута шпага. Оба раза сломанная. Причем в первом из этих двух случаев (в спектакле по утерянной пьесе А. Арди «Болтливый брат») можно попробовать предположить сценический бой. Поскольку шпага здесь указана не просто «сломанной посередине» [13, p. 31], как во втором случае (еще одна утерянная пьеса – «Отложенный визит» Ж. Клавре), а как шпага, «которая разбирается» [13, p. 28]. То есть, судя по всему, целая шпага превращалась в обломки прямо на глазах зрителей, а значит, скорее всего, это был сценический бой.

Хотя это только предположение. Тем более что существовала и вполне прозаическая причина, препятствующая демонстрации со сцены дуэлей и поединков. Можно вспомнить, что большую часть XVII в. театральные здания представляли собой переделанные под сценические нужды залы для игры в мяч. А это были довольно-таки узкие пространства. Вот как, к примеру, описывал мольеровский театральный зал Исидор Клейнер: «Партер отделялся от сцены решеткой. Высота сцены определялась положением



головой зрителя. Сидения по бокам сценической площадки образовали впоследствии знакомые нам кулисы. Вследствие указанных сведений, актеры могли передвигаться только вглубь сцены. Там, вероятно, и помещалась декорация, т. е. «задник» в нашем смысле. Что касается обычного размера сценической площадки, то Бонасси опережает ее в «15 футов à son ouverture, 11 à son extrémité opposée», т. е. открытая часть площадки (просцениум) была на 4 фута больше, чем собственно сценическая площадка, в своих крайних точках расположения. Под указанными двумя люстрами, приходившимися на просцениум, концентрировалось все действие, так как два ряда зрителей по бокам собственно-сценической площадки (обычно один ряд сидел, другой стоял) запирали актеров» [14, с. 45]. Французский исследователь театра этого периода, говоря об обычае зрителей сидеть на сцене, писал: «Никакое театральное действие невозможно: два ряда зрителей сжимают актеров и отнимают две трети сценического пространства» [15, р. 130]. Правда, чуть ниже добавлял, что подобное стеснение не мешало играть трагедии, ибо назначение сценической площадки в трагедии – «быть местом для разговоров, где все актеры согласованы».

Конечно, со временем сцена стала удобнее, но зрительские места на ней исчезли лишь с легкой руки Вольтера. Так что узость сценической площадки, вплотную окруженной публикой, вполне можно считать одной из причин отсутствия боев на подмостках. Но, пожалуй, все-таки не основной. Потому что, если бы не нижеследующие соображения, сцену можно было бы приспособить и к поединкам. Возможно, тогда, в силу сценической необходимости, и зрители бы значительно раньше окончательно перебрались в зрительный зал. Но вынесение дуэлей в трагедии за кулисы имело и другие причины.

С одной стороны, это, конечно, все то же слепое следование античному запрету на пролитие крови на сцене. С другой, – еще и политический компромисс. Это были времена, когда, напомним, дуэль была под запретом – как явная угроза закону, как вызов королевской власти. Сторонники дуэли ставили честь выше монарха, а в условиях становления абсолютизма подобная позиция была неприемлема. Так как же мог театр, не подчиняясь напрямую, но тесно связанный плотной сетью покровительств с сильными мира сего, пропагандировать запрещенное? (На одном из французских форумов, посвященных историческому фехтованию, и вовсе прозвучала мысль о том, что дуэли на сцене в XVII в. были под официальным запретом, но документального подтверждения этому факту я пока не нашла. Ситуация примерно такая же, как с нашим современным запретом на курение в спектаклях и кинофильмах.) Ведь дуэль чести, показанная со сцены, еще более романтизировала то, что должно было быть искоренено.

Интересно, что Корнель в «Сиде» оказывается в несколько странном положении. Родриго – герой, да и его победа над сильным и опытным противником вызывает у публики восторг (тем более что саму смерть дона Гомеса Корнель зрителю, как мы помним, не показывает). А раз Родриго – герой, то и все поступки его достойны восхищения, в том числе дуэль.

И, по большому счету, на этом сходятся все действующие лица, даже король, который не наказывает Родриго. Но вот дальше, когда Химена предлагает, чтобы дуэль выбрала ей супруга, ситуация меняется. Благословить дуэль, которая еще не состоялась и которая к тому же противна закону, король не может и раздражается речью о том, что дуэль – не лучшее решение проблемы. Что это пережитки прошлого. Что на дуэлях страна бессмысленно теряет лучших воинов. И так далее – все официальные доводы власти. То есть правильные мысли озвучены. Можно сказать – право на постановку получено. Но уже следующей репликой донна Диэго Корнель сводит на нет все свои верноподданнические устремления. Дон Диэго – один из главных положительных героев (впрочем, отрицательных в «Сиде» особо и нет) – перечит королю, отстаивая древнее право дворянства на поединок. И король... уступает (действие IV, явление V). Как видим, до абсолютизма здесь еще весьма далеко.

Но таких открытых примеров «крамолы», пожалуй, в драматургии того времени больше не встретишь. Урок «Сиды» пошел Корнелю «впрок»...

Все, что говорилось выше, касалось преимущественно трагедий. Теперь же речь пойдет о комедии. То, что нельзя было романтизировать в высоком жанре, оказалось возможным высмеивать в жанре низком. И действительно, комедии (особенно комедии Мольера) дают широчайшее поле для изучения «дуэльного дела».

Г. Летентюрье-Фраден – автор множества книг по фехтованию и его истории, – говоря о Мольере, неоднократно отмечает, что драматург в своих пьесах очень часто и точно использует терминологию фехтовальщиков, будучи несомненным знатоком в этом предмете. В качестве одного из примеров приводятся слова Маскариля (напомню, что это роль самого Мольера), обращенные к Лелию («Шалый», акт III, сцена 4) [1, р. 218]:

Вы в фехтовании искусник и мастак:  
У вас имеется способность роковая  
Вступать не вовремя и падать отступая.

На самом деле, в русском переводе (Е. Полонская) используется язык об-разно-литературный. «Вступать», «отступать», «искусник» – слова общей лексики. Но вот как эти строки выглядят в оригинале:

Je crois que vous seriez un maître d'arme expert:  
Vous savez à merveille, en toutes aventures,  
Prendre les contre-temps et tromper la mesure.

Прежде всего, по словам Маскариля, Лелий мог бы быть не просто искусным фехтовальщиком, но «maître d'arme» (учителем фехтования, фехтмейстером). А «contre-temps» (нападение с целью опередить контратаку противника или его атаку на подготовку) и «mesure» (дистанция) – это прямые

фехтовальные термины, хорошо знакомые и русскоязычным специалистам. К слову, в дословном переводе слова Маскариля звучат не так уничижительно и при желании могут быть прочитаны без малейшей издевки. По сути, речь идет о том, что Лелий всегда стремится опередить контра-таку противника и сократить дистанцию (о падении ни слова). Вообще, в «Шалом» роль Маскариля буквально усеяна подобной лексикой. Так что Мольер в ней ориентировался, а Ла Гранж (он играл Лелия) вполне мог этим словам соответствовать, действительно искусно владея своей шпагой.

В «Любовной досаде» Мольер выводит на подмостки бретера Ла Рапьера (фамилия говорящая – «Рапира») и поручает эту роль своему «дуэлянту-забияке» Де Бри, как, к слову, и впоследствии роль учителя фехтования из «Мещанина во дворянстве». Не говорит ли это о том, что фехтовальное искусство так или иначе было востребовано на мольеровских подмостках? Ведь Мольер, как мало кто другой, использовал сильные стороны своих актеров. Артистическими талантами Де Бри не блистал, в труппе его держали в основном из-за его супруги – прекрасной актрисы Катрины Де Бри. Но и у него был талант – талант в драке на шпагах. Это было едва ли не единственное, что он мог предложить зрителю и благодаря Мольеру предлагал. Пусть это не были полноценные бои, но шпагой Де Бри мог помахать вволю. Как, впрочем, и сам Мольер в знаменитой сцене, когда г-н Журден обменивается ударами шпаги с Николь (акт III, сцена 3):

Г-н Журден. Скажи на милость! Дался вам учитель фехтования. Вот я тебе сейчас докажу, что ты ничего в этом не смыслишь. (*Велит подать себе рапиры и одну из них протягивает Николь.*) Вот, смотри: наглядный пример, линия тела. Когда тебя колют четвертой, то надо делать так, а когда терсом, то вот так. Тогда тебя никто уж не убьет, а во время драки это самое важное – знать, что ты в безопасности. А ну попробуй кольни меня разок!

Николь. Что ж, и кольну! (*Несколько раз колет г-на Журдена.*)

Г-н Журден. Да тише ты! Эй, эй! Осторожней! Черт бы тебя побрал, скверная девчонка!

Николь. Вы же сами велели вас колоть.

Г-н Журден. Да, но ты сперва колешь терсом, вместо того чтобы четвертой, и у тебя не хватает терпения подождать, пока я отпариваю [17, с. 249–250].

Со шпагами, судя по всему, и Мольер, и актриса Боваль обращались весьма умело, поскольку сведений о пострадавших во время этой сцены зрителях, что сидели по краям сцены, до нас не дошло.

Так что мольеровские пьесы заслуживают пристального внимания по интересующей нас теме. Помимо разбросанных по ним эпизодам, позволяющим что-то узнать о сценическом воплощении работы с холодным оружием, в них есть еще и множество теоретических моментов, связанных с дуэлями. Тут и информация об эдиктах против дуэлей, и сведения об ответственности перед законом секундантов и тех, кто приносит вызов, и примеры

того, как, не роняя чести, от вызова уклониться. Одним словом, французский комедиограф, помимо всего прочего, еще и немало сделал для популяризации фехтовального искусства и освоения его сугубо профессиональной лексики. А Летентюрье-Фраден и вовсе подчеркивает, что Мольер был едва ли не единственным драматургом XVII в., кто так много и в стольких разных пьесах говорил бы о мастерах дуэлей и фехтовании. Его современники и ближайšie последователи (даже самые плодотворные и ценимые, такие как Данкур со своими комедиями и Ф. Кино со своими трагедиями) не давали даже намека на эти темы [1, pp. 242–243].

И, наверное, последнее, что стоит отметить в разговоре о сценических дуэлях на французской сцене XVII в., это неожиданную архивную находку все того же Летентюрье-Фрадена [1, pp. 245–260]. Безусловно, в век плаща и шпаги со сцены очень много говорится о чести и ее защите, но практически не существует пьес, авторы которых сделали бы дуэль основной драматургической интригой. Летентюрье-Фраден обнаружил три подобные пьесы, ни одна из которых не переиздавалась с момента первого издания. На русский язык эти пьесы, разумеется, не переведены.

Первая из них, «Несчастливый дуэлист» («Le duelliste malheureux», 1636, трагикомедия), вышла как раз в разгар процессов, связанных с изданным Ришелье эдиктом против дуэлей. Причем автор выступает на стороне эдикта. В этой пьесе демонстрируются различные виды дуэлей, а третий акт и вовсе разворачивается в зале для фехтования, где как раз идет урок.

Вторая – «Вызов Гийо» Шевалье («Le cartel de Guillot», 1660, комедия в одном акте в стихах) – представляет дуэль уже в комическом виде, высмеивая все с ней связанное.

Наконец, третья – «Причудливая дуэль» Розимонда, актера мольеровской труппы («Leduelfantastique») – продолжала линию «буффонизации» дуэли.

Таким образом, будучи воспетыми Корнелем, Расином и их современниками, честь и право на ее защиту с оружием в руках к концу века стали восприниматься совсем иначе. Не без влияния эпохи с ее бесконечными эдиктами против дуэлей, с возможными театральными запретами на героизацию поединков, культура дуэли стала лишь поводом для смеха.

И в XVIII в. ситуация не улучшилась. Трагедия с благородными героями чем дальше, тем больше сходила с подмостков, уступая место мещанской драме. По сути, было всего три трагических автора: А. У. де Ла Мотт, П. Кребийон и Вольтер. Последние два словом интересовались куда больше, чем демонстрацией действия. А первый, хотя и восхищался Шекспиром (вот, кстати, еще одно направление для исследования – шекспировские постановки на парижских подмостках XVIII в.) и требовал вернуть действие из-за кулис на подмостки, но автором был более чем посредственным.

Но что для XVIII в. по-настоящему важно, так это открытие Консерватории в самом конце столетия. Актеров наконец-то начали целенаправленно и профессионально готовить. И вот среди обязательных к обучению предметов с первых же дней появляется и фехтование

(в том числе и верхом), правда, не столько как профессиональная дисциплина, сколько в рамках общей физической подготовки. В проекте годовых расходов Консерватории в 1783 г. в разделе «Обязанности учащихся» особо подчеркивается, что из учеников не готовят ни танцоров, ни мастеров фехтования [17, pp. 4–5]. Собственно, учащиеся так и воспринимали этот предмет на протяжении всего XIX в. – как нечто необязательное и дополнительное. Документы Консерватории пестрят докладными записками, в которых постоянно подчеркивается плохое посещение студентами занятий фехтованием [18, p. 14]. Труд преподавателей дуэльного искусства оценивается все ниже, и в конечном итоге в 1827 г. класс фехтования упраздняют. В сообщении о предлагаемых реформах образования от 27 декабря 1827 г. читаем: «Наконец, необходимость не оставлять ничего бесполезного обязывает упразднить класс фехтования, как предмет второстепенный для учащихся, занятия которым утомляют и тем самым вредят изучению других предметов» [17, p. 352].

И это за несколько лет до выхода в свет «Эрнани» Виктора Гюго и начала на французских подмостках эпохи романтизма, вернувшего на сцену и плащи, и шпаги, и дуэли. Вот тут-то и Консерватории пришлось (правда, спустя почти 15 лет) вернуть класс фехтования в образовательный процесс. А главное, во второй половине века появилось понятие мастера фехтования («*maître d'armes*») применительно к процессу постановки спектаклей. Их приглашали, как это происходит и сегодня, для постановки боев. Более того, практика эта, видимо, была настолько распространенной, что вошла даже в художественную литературу. Так, французский журналист Эмиль Андре, специализирующийся на спортивной тематике, написал роман «Кулисы и фехтовальная зала» [19], сюжет которого строится вокруг приглашения мастера фехтования в один из парижских театров, чтобы выстроить дуэльные сцены и помочь актерам освоить искусство шпаги. Но это уже другая эпоха, которая требует отдельного исследования.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Letainturier-Fradin G. Le Théâtre Héroïque*. Paris, s. a. – 592 p.
2. Конференция «Дуэли и дуэлянты на французской сцене в XVII веке» (*Duels et duellistes sur la scène française au XVIIe siècle*), Франция, Чикагский центр, Париж. Информационное письмо. URL: [https://www.fabula.org/actualites/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xvii-siecle\\_80517.php](https://www.fabula.org/actualites/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xvii-siecle_80517.php).
3. Программа конференции «Дуэли и дуэлянты на французской сцене в XVII веке» (*Duels et duellistes sur la scène française au XVIIe siècle*), Франция, Чикагский центр, Париж, 16 марта 2018 г.

#### REFERENCES

1. *Letainturier-Fradin G. Le Théâtre Héroïque*. Paris, s. a., 592 p.
2. *Duels et duellistes sur la scène française au XVIIe siècle* (France Chicago Center, Paris): Information. Available from: [https://www.fabula.org/actualites/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xvii-siecle\\_80517.php](https://www.fabula.org/actualites/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xvii-siecle_80517.php).
3. *Duels et duellistes sur la scène française au XVIIe siècle* (France Chicago Center, Paris, 16 mars 2018): Programme. Available from: <https://centerinparis.uchicago.edu/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xvii-siecle>.



URL: <https://centerinparis.uchicago.edu/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xviii-siecle>.

4. Новоселов В. Р. Дуэль во Франции XVI–XVII веков // Средние века. Вып. 62. М.: Наука, 2001. С. 146–165.
5. Chappuzeau S. Le Théâtre François. Paris, 1875. – 184 p.
6. Monval G. Préface // Chappuzeau S. Le Théâtre François. Paris, 1875. P. I–XVIII.
7. Registre de La Grange (1658–1685). Paris, 1876. – 358 p.
8. La Thorillière F. Premier registre de La Thorillière: (1663–1664). Paris, 1890. – 112 p.
9. Loliée F. La Comédie-française: histoire de la Maison de Molière de 1658 à 1907. Paris, 1907. – 520 p.
10. Корнель П. Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости (пер. В. Покровского и Е. Гречаной) // Корнель П. Пьесы. М.: Московский рабочий, 1984. С. 353–375.
11. Корнель П. Разбор «Сиды» // Корнель П. Театр: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1984. С. 299–306.
12. Корнель П. Разбор «Горация» // Корнель П. Театр: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1984. С. 372–377.
13. Mahelot L., Laurent M. La mise en scène à Paris au XVIIe siècle: mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent. P., 1901. – 60 p.
14. Клейнер И. Театр Мольера. М.: ГАХН, 1927. – 160 с.
15. Despois E. Théâtre français sous Louis XIV. Paris, 1874. – 420 p.
16. Pierre C. Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs. Paris, 1900. – 1032 p.
17. Мольер Ж.-Б. Мещанин во дворянстве / Пер. Н. М. Любимова // Мольер Ж. Б. Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1987. – С. 219–293.
18. Leymarie L., Bernheim A. L'enseignement dramatique au Conservatoire. Paris, 1883. – 88 p.
19. André É. Coullisses et salles d'armes: roman d'actualité. Paris, 1882. – 252 p.
4. Novoselov V. R. *Duel' vo Frantsii XVI–XVII vekov* [A duel in France of the XVI–XVII centuries]. In: *Sredniye veka. Vyp. 62* [Middle Ages. Vol. 62]. Moscow: Nauka, 2001, pp. 146–165.
5. Chappuzeau S. *Le Théâtre François*. Paris, 1875. 184 p.
6. Monval G. Préface. In: Chappuzeau S. *Le Théâtre François*. Paris, 1875, pp. I–XVIII.
7. *Registre de La Grange (1658–1685)*. Paris, 1876. 358 p.
8. La Thorillière F. *Premier registre de La Thorillière: (1663–1664)*. Paris, 1890, 112 p.
9. Loliée F. *La Comédie-française: histoire de la Maison de Molière de 1658 à 1907*. Paris, 1907. 520 p.
10. Corneille P. *Rassuzhdeniya o tragedii i o sposobakh traktovki yeye soglasno zakonom pravdopodobiya ili neobkhodimosti* (per. V. Pokrovskogo i Y. Grechanoy). [Reasoning about tragedy and how to interpret it according to the laws of credibility or necessity (trans. by V. Pokrovsky and E. Grechana)]. In: Corneille P. *Piesy* [Plays]. Moscow: Moskovskiy rabochiy Publ., 1984, pp. 353–375.
11. Corneille P. *Razbor «Sida»* [Analysis of «Sid»]. In: Corneille P. *Teatr. V 2 t. Vol. 1* [Theatre. In 2 vol. Vol. 1]. Moscow: Iskusstvo, 1984, pp. 299–306.
12. Corneille P. *Razbor «Goratsiya»* [Analysis of «Horaces»] In: Corneille P. *Teatr. V 2 t. T. 1.* [Theatre. In 2 vol. V. 1]. Moscow: Iskusstvo, 1984, pp. 372–377.
13. Mahelot L., Laurent M. *La mise en scène à Paris au XVIIe siècle: mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent*. Paris, 1901. 60 p.
14. Kleyner I. *Teatr Molyera* [Moliere Theater]. Moscow: GAHN, 1927. 160 s.
15. Despois E. *Théâtre français sous Louis XIV*. Paris, 1874. 420 p.
16. Pierre C. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*. Paris, 1900. 1032 p.
17. Moliere J.-B. *Meshchanin vo dvoryanstve*. Per. N. M. Lyubimova [Tradesman in the nobility. Trans. N. M. Lyubimov]. In: Moliere J.-B. *Polnoye sobraniye sochineniy v 3 t. T. 3* [Complete Works in 3 vol. V. 3]. Moscow: Iskusstvo, 1987, pp. 219–293.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Иванова Анастасия Павловна – преподаватель Высшей школы сценических искусств.

E-mail: [nikastasy@gmail.com](mailto:nikastasy@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-0730-8978

Иванова А. П. Сценическое фехтование во французском театре XVII века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 27–39.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-27-39

18. Leymarie L., Bernheim A. L'enseignement dramatique au Conservatoire. Paris, 1883. 88 p.

19. André É. Coullisses et salles d'armes: roman d'actualité. Paris, 1882. 252 p.

#### ABOUT THE AUTHOR

Anastasia Ivanova – Lecturer of the Graduate School of Performing Arts', a non-governmental private higher education institution.

Email: [nikastasy@gmail.com](mailto:nikastasy@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-0730-8978

Ivanova A. P. Stage fencing in the French Theatre of the 17th century. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 27–39.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-27-39

## Ф. А. ПАЛЬЧИНСКИЙ И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В САРАТОВЕ В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX в.

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу развития отечественного музыкального театра в первой четверти XX в. В центре внимания личность Ф. А. Пальчинского – режиссера, музыкального критика, общественного деятеля Саратова 1905–1925 гг. В работе на основе неопубликованных архивных данных реконструируются биографические данные Пальчинского, анализируются основные творческие проекты режиссера («Саратовско-Харьковская русская опера», 1906 г.; «Товарищество общедоступной оперы», 1915 г.; «Передвижной театр», 1923–1924 гг.), его вклад в развитие музыкально-театральной практики в Саратове. В архивных документах, прежде всего, эпистолярии, сохранились материалы, позволяющие выявить сложившуюся в творческой деятельности Пальчинского концепцию развития музыкального театра, которая получила претворение в саратовских театральных проектах рассматриваемого периода. В статье раскрываются основные эстетические установки режиссера, которые заключаются 1) в организации общедоступных спектаклей; 2) маркировании дидактической функции оперного спектакля; 3) просветительской деятельности и пропаганде достижений национальной русской оперы; 4) активном привлечении к оперным постановкам артистической молодежи и любителей. Показано, что на протяжении двадцатилетнего

## F. A. PALCHINSKY AND THE DEVELOPMENT OF MUSICAL THEATRE IN SARATOV IN THE FIRST QUARTER OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY

### ABSTRACT

The article focuses upon the analysis of the development of Russian musical theatre in the first quarter of the 20<sup>th</sup> century. The central personality discussed in the paper is F. A. Palchinsky – a stage director, musical critic and public person of Saratov in 1905–1925. Based on the unpublished archive data, this study reconstructs Palchinsky's biography, analyzes the director's main artistic projects ("Saratov-Kharkiv Russian Opera", 1906, "Assosiation of the public Opera", 1915, "Mobile theater", 1923–1924) and his contribution to the development of musical and theatrical practice in Saratov. The archive documents, primarily epistolaries, contain materials that allow us to identify the vision on the development of musical theatre, put into practice in Saratov's theatrical projects of the period under discussion. The article discusses the main aesthetic principles of the director, and namely: 1) organization of public performances; 2) marking the didactic function of an Opera performance; 3) educational activity and promotion of the achievements of the national Russian Opera; 4) active involvement of young artists and amateurs in Opera productions. The paper demonstrates that during the twenty-year period of his creative activity, Palchinsky's artistic views did not change significantly; however, they flexibly adapted to new political and social-economic conditions.



периода творческой деятельности художественные установки Пальчинского существенно не изменялись, однако гибко адаптировались к новым политическим и социально-экономическим условиям.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *русская опера, музыкальная культура провинции, Ф. А. Пальчинский, музыкальный театр, Саратов.*

**KEYWORDS:** *Russian Opera, provincial musical culture, F. A. Palchinsky, musical theatre, Saratov.*

На рубеже XIX–XX вв. музыкальная жизнь России представляла собой активно развивающуюся и многогранную картину: сначала в столицах, а потом и в крупных провинциальных городах создавались отделения Императорского Русского музыкального общества, которые способствовали формированию исполнительских традиций, курировали концертную практику. В этот же период динамично развивается театральная жизнь, организуются гастролы бесчисленных театральных трупп, создается развитая сеть стационарных и передвижных театров. Саратов в конце XIX в. в такой калейдоскопичной панораме музыкальной жизни становится одним из важных культурных центров, где уже были сформированы традиции концертной и театральной практики. Так, в 1890-е гг. в городе существовали разные концертные площадки, на которых проходили гастрольные выступления выдающихся исполнителей современности: Л. Ауэра, Г. Венявского, А. Есиповой, К. Давыдова, Е. Лавровской, П. Сарасате, В. Сафонова, Н. Фигнер и др. Большинство концертов были организованы силами музыкантов, проживавших в Саратове: А. Виноградским, В. Зайцем, А. Палице, Э. Цеделером, О. Чабаном, С. Экснером и др. Не менее насыщенной оказалась и театральная жизнь. По сведениям Б. Манжоры, в это время спектакли в городе проходили одновременно на двух, а иногда и трех театральных сценах: Городского театра, Народного театра и театра Очкина<sup>1</sup> [1, с. 193]. В городе постоянно организовывались гастролы оперных трупп, дававших спектакли на подмостках многих городов Поволжья. Организаторами наиболее популярных в Саратове оперных антреприз были М. М. Бородай, А. М. Горин-Горяйнов, П. М. Медведев, Н. И. Собольщикова-Самарин и др.

История саратовской музыкально-театральной жизни всегда отражалась в газетной хронике. На протяжении второй половины XIX – начала XX в. большая часть музыкальных представлений находила отклик в местной прессе, в XX столетии музыкальной жизни Саратова были посвящены изыскания А. И. Демченко [2], В. А. Дьяконова [3], Я. К. Евдокимова [4], Б. Г. Манжоры [1; 5], И. В. Полозовой [6],

<sup>1</sup> Григорий Васильевич Очкин – саратовский предприниматель, владелец табачной фабрики. По его инициативе и на его средства в городе были возведены несколько величественных зданий, летний театр, разбит сад.

В. Е. Ханецкого [7], яркие страницы об организации музыкально-театральной жизни встречаем в воспоминаниях И. Я. Славина [8] и др.

Однако в силу многослойности музыкальной культуры, а также длительности ее исторического периода в Саратове, освещены и проанализированы далеко не все важные факты, документы, страницы нашей музыкальной истории. Данная статья – первая попытка осмысления вклада Ф. А. Пальчинского в музыкально-театральную практику Саратова в конце XIX – первой четверти XX в., а также реконструкции его концепции развития оперного театра.

Личность Федора Акимовича Пальчинского мало известна как музыкальному сообществу, так и исследователям музыкальной культуры Саратова. Отдельные высказывания о нем мы находим в вышеназванных работах В. А. Дьяконова, Б. Г. Манжоры и В. Е. Ханецкого. В архивных документах ГАСО<sup>2</sup> он упоминается как «инженер-механик РУЖД», «создатель Харьковско-Саратовского оперного театра»<sup>3</sup>; в описи РГАЛИ Пальчинский определен оперным певцом<sup>4</sup>; Б. Г. Манжора и В. Е. Ханецкий называют его музыкальным критиком. Это те скудные сведения, которые автор смогла получить из имеющихся источников. Не известны ни годы жизни этого человека, место рождения и погребения, ни его происхождение, образование и т. д. Вместе с тем, личность Федора Акимовича, на наш взгляд, являет собой пример самоотверженного служения провинциальному музыкальному искусству. Пальчинский – человек, который понимал и всячески стремился подчеркнуть значимость музыкально-театральной жизни для современного общества, сделать музыкальный театр

средоточием высоких нравственных и художественных идей.

В фондах ГАСО есть ряд документов, содержащих сведения о Ф. А. Пальчинском<sup>5</sup>. Систематизируем и проанализируем их, выявив неизвестные ранее биографические данные об этом человеке и обозначив роль, которую он сыграл в истории развития музыкальной культуры региона.

В ГАСО в личном деле Ф. А. Пальчинского собраны документы, датируемые 1897–1925 гг. – временем, когда Пальчинский проявлял максимальную активность в музыкальной жизни города. Большая часть материалов представляет собой эпистолярное наследие – письма разных адресатов, которые были направлены по месту его жительства: Саратов, ул. Никольская, Архиерейский корпус, кв. Карцева. Из указаний служебного почтового адреса, на который направляли письма Пальчинскому, следует, что он на протяжении всего рассматриваемого периода служил в Мобилизационном отделе Управления Рязано-Уральской железной дороги [10].

**2** ГАСО – Государственный архив Саратовской области.

**3** РУЖД – Рязано-Уральская железная дорога, специальность «инженер-механик» указана Пальчинским в заявлении на аренду им помещения для Саратовско-Харьковской русской оперы [9].

**4** РГАЛИ. Ф. 2492. Оп. 1.

**5** Автор статьи выражает искреннюю благодарность главному архивисту ГАСО Маргарите Николаевне Шашкиной, любезно предоставившей информацию о наличии личных материалов Ф. А. Пальчинского.

Судя по сохранившимся письмам, у Пальчинского была обширная корреспонденция, он вел переписку, прежде всего, с певцами, активно гастролировавшими по разным городам Российской империи и за границей. В своих письмах, как правило, музыканты подробно описывали музыкальную жизнь того или иного города, состав труппы, с которой они выступали, репертуар, качество исполнения, методику обучения вокальному искусству и т. п. Очевидно, Пальчинский живо интересовался основными тенденциями в развитии современного музыкального театра, новинками в области оперного репертуара, знакомился с новыми именами исполнителей. Корреспондентами и своего рода информаторами Пальчинского были не только известные певцы, но и представители разных сфер искусства: декораторы<sup>6</sup>, режиссеры [12], педагоги-вокалисты и студенты, обучавшиеся вокалу<sup>7</sup>, просто добрые знакомые, друзья и родственники из разных городов и стран.

Из этой переписки мы можем реконструировать некоторые факты из биографии саратовского деятеля. Так, судя по наиболее ранним письмам, Пальчинский до своего обоснования в Саратове достаточно много времени проводит за границей (Германия и др.), где активно знакомится с оперными постановками и музыкальными новинками.

Начиная с 1905 по 1917 г. он активно выступает в местной прессе как музыкальный обозреватель и критик. Его публикации, неизменно выходявшие под псевдонимом «Ф. А.» служили хроникой музыкальной жизни города и отражали значительную часть проходивших в Саратове музыкальных концертов, оперных постановок, гастролей исполнителей. Пальчинский активно сотрудничал с местными газетами «Саратовский листок» и «Саратовские ведомости», а также с московским журналом «Русский артист». Редактором последнего являлся товарищ Пальчинского по Саратовско-Харьковской антрепризе Михаил Букша, который выступал в оперных постановках в Саратове в качестве дирижера. Спустя год Букша уже служит редактором в только что созданном московском журнале<sup>8</sup> и в своих письмах выражает горячее желание публиковать материалы о саратовской музыкальной жизни в «Русском артисте»: «Вся музыкальная часть Саратова в Вашем единоличном ведении, другим корреспондентам редакция отказала в этом, рассчитывая на Ваше участие... Послезавтра к Вам переезжает из Казани опера, теперь будет о чем писать; интересно, как она и будет принята у Вас» [14, л. 1]. Букша называет Пальчинского

**6** Степанов Петр Клавдиевич – автор издания «История русской одежды», выходящего под покровительством его Императорского высочества великого князя Константина Константиновича в 1915 г. Кроме того, он был художником по костюмам в Музыкальной драме Петербурга [11, л. 7 об.].

**7** Например, будущий певец, «Артист Русской оперы, действительный член Императорского Русско-театрального общества, состоящего под Высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством», с 1908 г. выступавший в качестве оперного певца в Казани Павел Петрович Кузнецов подробно описывает Пальчинскому уроки вокала у итальянского педагога, которые он брал во время стажировки в Милане [13, л. 6].

**8** «Русский артист» – еженедельный художественно-театральный журнал, издаваемый в 1907–1908 гг. в Москве, ред.-изд. П. Н. Мамонтов.

«украшением нашего журнала» и неоднократно призывает его к сотрудничеству [там же, л. 10].

В 1906 году Ф. А. Пальчинский участвует в организации Саратовско-Харьковской Русской оперы под руководством В. А. Тассина. Судя по названию и документам, в сезоне 1906–1907 гг. товарищество должно было дать спектакли в Саратове и Харькове. Напомним, что подобного рода товарищества, кооперирующие исполнителей из разных городов и регионов страны, в конце XIX – начале XX в. были широко распространены. Так, в Саратове на протяжении многих лет выступали артисты «Казанско-Саратовского оперного товарищества», имевшего стабильную организацию и даже опубликовавшую «Обязательные правила для хора и оркестра Казанско-Саратовского оперного товарищества» (Казань, 1899).

В состав дирекции Саратовско-Харьковской Русской оперы вошли: инженер-технолог Виктор Николаевич Ковалев, инженер-механик Федор Акимович Пальчинский, саратовский купец Дмитрий Васильевич Польский и оперный артист Василий Андреевич Тассин. В архивном документе приводится и состав исполнителей труппы в общем количестве 102 человека [15, л. 3]. В этот список включены и руководители постановки, и дирижер, и исполнители заглавных партий, а также оркестранты и хористы.

Для выступления организуемой труппы Пальчинский арендует в Саратове помещение летнего театра в саду Сервье на июнь – июль 1906 г. [там же, л. 6]. По замыслу организаторов предприятия, товарищество должно было обеспечить «устройство в течение этих двух месяцев в упомянутом театре общедоступных оперных спектаклей, каковые будут даваться организованным мною товариществом оперных артистов. В состав товарищества входят: артистки А. М. Пасхалова, Л. А. Милова, Е. Л. Ган-Кочурова, Е. А. Стеблина-Пахомова и артисты М. В. Дубровин, К. Г. Княгинин, Н. И. Сперанский и как режиссер Ф. А. Пальчинский. Товарищество предполагает составить труппу из артистов русской национальности и давать в общедоступном театре... по 4 раза в неделю оперные спектакли. Имея в виду дать здоровое развлечение малодостаточному классу саратовского населения и желая познакомиться этот класс с произведениями отечественных композиторов, товарищество предположило включить в свой репертуар следующие оперы: “Русалка” Даргомыжского, “Майская ночь”, “Царская невеста” Римского-Корсакова, “Борис Годунов” Мусоргского, “Сон на Волге” Аренского, “Галька” Монюшко, “Черевички” и “Иоланта” Чайковского, “Алеко” Рахманинова, “Демон” Рубинштейна и другие» [там же, л. 6].

В. А. Дьяконов описывает краткую историю этого предприятия [3, с. 209–210], которое рухнуло вследствие неумелого руководства и «благодаря» скандальному характеру В. А. Тассина. Действительно, из имеющейся переписки Тассина и Пальчинского становится понятно, что из-за регулярных задержек с выплатами гонораров растет напряжение в труппе, возникают конфликтные ситуации. В результате Тассин расписывается в своей беспомощности: «Представляя ежемесячный отчет, имею честь уведомить

Вас (Пальчинского. – И. П.) как директора, что дирекция не имеет денег на уплату жалованья в размере более чем 2,5 тысячи» и далее: «Об этом уже известно Дмитрию Васильевичу Польскому (члену дирекции товарищества. – И. П.), который вносит 1000 руб. в кассу дирекции для раздачи жалования, и я со своей стороны внес сегодня 500 руб. . . На основании этого сегодня было выдано жалование оркестру и балету. . . Другим ничем не могу объяснить приостановку жалования» [15, л. 2, 8].

За свою краткую историю эта труппа сумела дать всего 56 представлений, после чего распалась, так и не доехав до Харькова.

Роль Ф. А. Пальчинского в деятельности данного товарищества, судя по немногим сохранившимся документам, была связана с художественным руководством предприятия, тогда как финансами и вопросами трудовых отношений занимался В. А. Тассин. Из имеющегося скромного корпуса источников можно сделать предварительное заключение относительно важных для всей творческой деятельности Пальчинского художественных установок: во-первых, общедоступность организованных спектаклей («за малую плату»); во-вторых, маркирование дидактической функции оперного спектакля («здоровое развлечение малодостаточному классу»); наконец, в-третьих, пропагандировать достижения национальной русской оперы («составить труппу из артистов русской национальности» и «познакомить . . . с произведениями отечественных композиторов»). Заметим, что этим убеждениям Пальчинский будет верен всю свою творческую жизнь и разовьет их в последующих проектах.

Однако концепция современного музыкального театра, сформулированная Пальчинским, в это время не получила полного практического воплощения. В своем письме актриса Ольга Васильевна Арфи-Светлова высказывает мысли, созвучные режиссеру: «Я слышала, что с весеннего сезона открывается Саратовский народный театр. Прошу Вас сообщить, кто главный деятель этого театра, к которому я могла бы обратиться. Вы знаете, как я мечтаю опять попасть в Саратов и главное, как я сочувствую такому делу. Я нахожу, что искусство теперь страшно пало и только театр для народа его может возродить» [16, л. 2]. И уже через две недели выражает свое сожаление: «Как мне было больно узнать, что Народный театр сдают антрепренеру. Я лелеяла мечту именно служить у интеллигентных людей, которые любят искусство и ради него не пойдут ни на какие спекуляции, а тут получилось опять тоже. Опять антреприза и значит коммерция. . .» [там же, л. 1].

Идеи, изложенные выше, Ф. А. Пальчинский будет пестовать и дальше, пытаясь проявить себя на новом месте и в новом амплуа. Так, в 1906–1907 гг. он предпринимает попытки устроиться режиссером в оперу Ростова-на-Дону (Театр Асмолова) и Оперный театр Зимина. Однако в театр Ростова-на-Дону он по неизвестным нам причинам не поступил, а оперная труппа Зимина в режиссерах на тот момент не нуждалась. Один из корреспондентов Пальчинского (19.04.1907) сообщает из Москвы: «Я неоднократно заводил и возобновлял разговор с Зиминным о Вас, но, к сожалению,



каждый раз получал ответ – “с верхом полно поставлен режиссерский вопрос”. . . Зимин безоговорочно заявил, что никого приглашать больше не будет. Я крайне огорчен, что не мог ничего сделать для Вашего поступления, но Зимины не свернешь с того, что раз уже он порешил» [17, л. 60, с. 123 – 124].

В эти и последующие годы Пальчинский, помимо роли музыкального критика, занимается литературными переводами текстов зарубежной вокальной музыки и оперных либретто. Так, в письме Б. С. Плотникова<sup>9</sup>, который внимательно ознакомился с переводными опусами Пальчинского, дается оценка его труда: «Я заметил, что Ваш слог подошел бы к операм с реальным содержанием, так как Вы стремитесь, главным образом, к точности и ясности фразы». Далее он предлагает прислать оперы для перевода, в частности, «новую комическую оперу Лео Блеха под названием “Запечатано”, которая имеет большой успех в Германии. . . Пришлите и другие переводы, в особенности песен Гуго Вольфа – Вы наверное их знаете» [17, л. 53 – 54]. Другой архивный документ дает нам основания считать, что Пальчинский прислушался к московскому коллеге и сделал перевод либретто оперы Л. Блеха: «Главное управление по делам печати. 27 июля 1912 г. Канцелярия Главного Управления по делам печати препровождает при сем проживающему в Саратове. . . Ф. А. Пальчинскому дозволенную драматическою цензурою к представлению на сцене пьес под названием “Дети Каина”. Комическая опера в 1 акте. Музыка Л. Блеха. Перевод Ф. А.» [18, л. 1 – 3].

Зимой 1914–1915 гг. Ф. А. Пальчинский вынашивает план создания новой оперной труппы в Саратове. По замыслу режиссера, это должна быть не привычная для провинциального города того времени гастролирующая антреприза, имеющая целью коммерческий успех, но опера, нацеленная прежде всего на решение важных художественных, просветительских и воспитательных задач. Пальчинский обсуждает свою концепцию саратовской оперы с единомышленниками. Одним из таких сподвижников становится Николай Иванович Сперанский – вокалист, будущий профессор Саратовской, а затем и Московской консерваторий, музыкант, активно участвующий в развитии музыкальной культуры Саратова.

В ГАСО хранится несколько пространных писем Сперанского. Первое написано в Оренбурге во время гастрольной поездки певца 2 апреля 1915 г., где Сперанский, видимо, отвечая на развернутое изложение концепции музыкального театра, представленной Пальчинским, предлагает свои соображения по важным вопросам устройства будущего театра. Приведем вы-

держки из этого письма: «О деле нашем мысля так. Надо, чтобы это “Дело” было не случайное, не просто сошлись, потом и разошлись, нет. Необходимо нам, т. е. мне, Вам и n + 1 количеству (чем меньше, тем лучше) людей идеи, дела – основать товарищество, общество – как хотите, но нужно это – пусть не будет это оформлено, но пусть будет “нечто”. . . Если есть у Вас в виду личности,

<sup>9</sup> Данных об этой личности пока установить не удалось, однако, судя по контексту письма, это был опытный и вдумчивый поэт-переводчик.



имеющие такую любовь к делу как у нас с Вами... если они хотят эту любовь проявить созданием в родном городе хорошего художественного оперного дела, и умеют что-либо делать – говорить так, чтобы этой же любовью прониклись другие; мечтать, фантазировать, будить в них смелость, фантазию, ободрить нас в неудаче и главное (здесь и далее подчеркивания автора письма. – И. П.) имеют художественное чутье, могут словом помочь нам, советом – мы их должны привлекать в нашу назовите, как хотите – компанию, общество... Вся наша работа будет с молодежью – им главным образом мы будем прививать хороший вкус и вышибать из них те ужасные, парикмахерские замашки и хулиганско-проститутский дух, которым заполняли сцену оперную в последние 15 лет Бородаи, Шумские, Назаровы, Багровы<sup>10</sup> и т. п., имя же им – легион, лица, которые ни уха, ни рыла сами ни в музыке, ни в сцене не понимают, а “хозяевами состоят”... Но театр не прежде всего доходная статья, а как религия мстит за поругание... На “опытных” людей смотрю как неизбежное зло, с которым дай Бог скорее расстаться. Вся надежда – молодежь... Относительно денег. Мы должны вознаградить труд оркестра – это штука необходимая... Что же касается хора – он должен быть из людей могущих петь – любителей, и вознаграждения получать **по мере наших сил**... Это могут быть портные, ... гимназисты, студенты, приказчики, вообще люди не **хористы профессионалы**, а любители... В наших руках должна очутиться вся музыкальная жизнь такого колоссального центра, как Саратов. И школы откроем, и театр выстроим, и народную консерваторию, и все, все, что нового касается нашей области... Свои концерты будете давать зимой по праздникам по городам, селам – в школах, в клубах... Солисты... чешу, скребу голову. Это самое страшное. Будь это Шаляпин в кубе, но, если он не “наш”, не человек идеи, не ищет, не серьезен – к черту. Такие “типы” разрушат все, что бы мы ни строили... Молодежь берите всю, чем больше, тем лучше... Репертуар. Прекрасна Ваша мысль – русская музыка. Но. Но. Трудна она, очень трудна – справимся ли? “Галька”, “Борис”, “Русалка”, “Сон на Волге”, “Демон”. Хорошо. Т. е. возможно. Ну, а “Иоланта”? “Царская невеста”? “Черевички”? Не боитесь? Очень хорошо бы начать с не шедшей совсем в Саратове оперы. Было бы легче работать, не надо вытрясать рухлядь рутины. Не лучше ли, т. е. не легче ли начать с французской, итальянской, как более простой... Есть “Севильский цирюльник”, “Марта”, Доницетти оперки... Но нет, Вы правы – начинать надо хорошим, **настоящим** – в такой **настоящей** работе мы сразу определим и свои силы, и свои слабые стороны... Относительно дирижера подумайте хорошенько. Надо человека с рукой, но интеллигентного, ... **чтобы он сумел сделать то, что мы ему скажем**, что **нам** нужно – и боже сохрани такого, который бы сам ставил оперу. Принцип такой: дирижер на оркестре как тапер на фортепиано **аккомпанирует** нашим певцам – идет за ними, как идет за нами с Вами аккомпаниатор в концерте. Только так. Решаем только

10 Перечисляются имена антрепренеров, в том числе и саратовских.

мы с Вами, выучиваем так певцов, как нам это кажется правильным...» [19, л. 1–8].

Продолжение обсуждения между Пальчинским и Сперанским темы о будущем саратовской оперы находим в следующем письме певца по дороге из Ташкента в Астрахань: «Дорогой Федор Акимович, убили Вы меня свои письмом... Общедоступная опера... это, конечно, совсем другое... Но, с другой стороны, пожалуй, Вы правы... Раз говорили об общедоступной **хорошей** опере – дадим хорошее исполнение хороших опер. Вот нам они больше пока по плечу, и слушателям – по ушам, а оперимся – все будет» [там же, л. 11–12]. В письме Сперанский рассуждает о возможностях постановки той или иной оперы с учетом имеющихся голосов – в опере был дефицит хороших теноров. Кроме того, певец предлагает дополнить репертуар европейской классикой: «Мне что-то думается о “Травиате”, “Фаусте”, “Риголетто”... а о “Севильском”, “Дон Паскуале” – очень думается» [там же].

Итак, даже из односторонне сохранившейся переписки мы можем заключить, что идея создания оперы Пальчинского в союзе со Сперанским являлась не коммерческим, а концептуальным проектом, целью которого было коренное преобразование сути функционирования музыкального театра. Как хорошо известно, в XIX в. провинциальный театр был достаточно беден, как правило, находился на самообеспечении либо работал на скромные ассигнования местных властей и частных лиц. Наиболее распространенной формой театральной жизни служили частные антрепризы и товарищества, основная задача которых – извлечение дохода от театральных постановок. Цель оперного театра в понимании Пальчинского и Сперанского иная: опера – это высокохудожественное произведение, несущее важную этическую и эстетическую нагрузку. Отсюда и задачи, поставленные ими, сводились к следующему. Это должна быть опера, во-первых, репертуар которой построен исключительно на произведениях отечественных композиторов; во-вторых, направленная не столько на развлечение, сколько на просвещение и воспитание публики; в-третьих, стационарная, действующая только в Саратове; в-четвертых, общедоступная, а потому не преследующая коммерческую выгоду; в-пятых, ориентированная на активное привлечение в театр молодежи как в качестве исполнителей, так и в роли зрителей.

Отметим, что такие установки для провинциального музыкального театра не были распространенными. Как свидетельствуют певцы, гастролирующие в разных регионах, основу репертуара составляли популярные спектакли, делающие полный сбор и часто не требующие больших исполнительских составов. Так, близкий друг Ф. А. Пальчинского певец Константин Гаврилович Княгинин в своем сообщении из Баку пишет: «Признаться сказать, что репертуар идет убийственный, ни одной русской оперы, кроме “Бориса”» [20, л. 5–5 об.]. Ориентация же на серьезную оперу, а также «общедоступность» театра, естественно, не могла быть делом коммерчески выгодным. Поэтому и в этот раз предприятие Пальчинского потерпело финансовый крах. Дирижер и хороший знакомый режиссера Зиновий Соломонович

Коган пишет в октябре 1915 г.: «Досадно было узнать, что Ваши благие начинания в деле популяризации русской оперы среди народной массы понесли материальный ущерб. Что делать? Так уж было, так и будет: на все хорошее откликаются не так быстро и легко... Коль скоро Вы испробовали ампулу, вне всякого сомнения, Вы снова возьмете на себя обузу... “быть русской оперы жрецом”. Конечно, Ваша цель достойна высокой похвалы и подражания, но... желательно все же в будущем не нести убытки за свои старания» [21, л. 22].

Спектакли «Товарищества общедоступной оперы» под управлением Ф. А. Пальчинского в Саратове проходили в течение летнего сезона в июне и июле 1915 г. [22]. По сведениям В. Е. Ханецкого, за эти два месяца состоялось 44 спектакля, включавших 20 наименований опер [7, с. 277]. В завершении сезона, 31.07.1915 состоялся бенефис Ф. А. Пальчинского, закончившийся «помпезным чествованием бенефицианта и вдохновителя в Саратове общедоступной оперы. Пасхалова прочла и вручила адрес. Княгинин указал на художественный и материальный успех общедоступной оперы, заявил, что идея этого большого и полезного дела принадлежит Ф. А. Пальчинскому... То, что не удалось бы никогда антрепренеру, удалось товарищам-артистам, сплотившимся для бескорыстного служения искусству» [23].

Успех постановок «Русской оперы» у публики и местной критики был достаточно стабильный, о чем свидетельствуют не только отклики в газете «Саратовские ведомости», но и эпистолярное наследие. Один из певцов этой труппы писал спустя год: «Радуюсь, что Народный театр получил большую привилегию, чем было раньше, а уж если во главе стоите Вы, то и подавно театр должен быть интересен для публики. Это показала прошлогодняя опера, что публика так охотно ходила на оперу» [24, л. 41].

Идеи нового по своей значимости театрального предприятия не оставили Ф. А. Пальчинского и в последующие годы. Мысль о создании в провинции стационарного театра с серьезным репертуаром, требующим вдумчивости и подготовленности со стороны слушателя, а также опора на актуальную проблематику спектаклей существенно отличали Пальчинского от его коллег в губерниях Российской империи. Сложные военные годы, политическая нестабильность не позволяли в эти и последующие предреволюционные годы серьезно реформировать провинциальную театральную жизнь.

Но Пальчинский идет дальше. По всей видимости, в следующем, 1916 г., он опять размышляет о создании своей оперной труппы и делится мыслями о ее возможном устройстве и репертуаре со своим другом – дирижером З. С. Коганом. Находясь в Москве и выступая в качестве дирижера в Оперном театре Зимина, Коган откликается на рассуждения Пальчинского о выборе для постановок соответствующих опер: «Начну с того, что Вас так интересует: с репертуара Вашей предполагаемой оперы. Разумеется, и “Руслан”, и “Игорь” – оперы далеко не вредные для любого театра, а тем более – народного, “Рогнеда” – в общем интересна и необходима,

хотя трудна и грузна. “Самсон” идет сейчас у нас (в Оперном театре Зимина. – И. П.) – и публика к нему весьма равнодушна, несмотря на чудесную музыку. Мне кажется, что все же “ораториальность” мешает в значительной степени ее успеху. “Орлеанская дева” представляет интерес, по-моему, несколько проблематичный. Все же, как-то творение Чайковского заслуживает полного внимания. “Сна на Волге” – не знаю, к сожалению. А вот “Фиделио” – чудесно! С этой мыслью Вас могу поздравить. Вот только как разрешится у Вас оркестровый вопрос в будущей опере? У нас этот вопрос сейчас один из насущных; с большим трудом набрали немного больше половины обычного состава, и то все больше – ценою подороже, а качеством подешевле. Также и с хором нелегко. От души желаю успеха Вашей идее, и чем могу быть полезным – все сделаю» [25, л. 32 – 32 об.].

Как следует из приведенного документа, Пальчинский расширяет репертуарный список за счет обращения к зарубежной опере. При этом режиссер остается верным себе и, опираясь прежде всего на достижения отечественного оперного жанра, обращает внимание на произведения с актуальной для военных лет тематикой, а потому круг обсуждаемых произведений вращается в сфере исторической, патриотической и героико-романтической драмы.

В следующие два года (1916 – 1917), по всей вероятности, Пальчинский не собирал оперную труппу, хотя намерения у него такие были, и он сдавал арендованный им театр другим лицам: «Я имею возможность снять на будущий год театр в компании с человеком очень хорошим и понимающим дело. Не будете ли Вы так добры и любезны сообщить мне условия сдачи театра (если, конечно, он еще не снят) и форму заявления, а также кому прислать заявление» [26, л. 8 – 9]. Такие предложения поступают Пальчинскому и в 1918 г., когда он возглавляет Общество Островского: «Считая, что ваши цены дают 1560 руб., то наши можно поднять до 2 тысяч ежевечерне и имеется репертуар на 2 месяца без повторений... Этот сезон дал Степанову (за работа) по 75 тыс. в месяц... Теперь еще раз самым формальным образом обращаюсь к Вам от лица комиссии по организации Казанского оперного товарищества с просьбой сдать нам Ваш театр с 15 – 18 мая по 15 – 18 июля сего года... Просим, если сами не возьмете оперу, дать знать» [27, л. 8 – 9].

В последние семь лет, когда имя Пальчинского встречается в документах, режиссер переживает сложные времена, но не утрачивает интерес к музыкальному театру. Так, он становится заведующим художественной частью Советской оперы им. Римского-Корсакова, в 1920 г. служит в Новом драматическом театре в качестве главного режиссера, в 1923 г. принимает участие в проведении октябрьских торжеств и в организации концерта, работает в Театр секции Саратова, является членом Клуба при Культурно-просветительной комиссии Союза архитектурно-строительных рабочих, состоит при театре Культурно-просветительной комиссии профессионального совета грузчиков [28, л. 3 – 5, 7, 8, 9].

К 1923 году относится последний известный нам творческий проект Ф. А. Пальчинского, который в тандеме с профессором Саратовской

консерватории Г. Я. Белоцерковским, а со следующего сезона с М. Е. Медведевым организует «Передвижную оперу». Этот проект согласовывался с требованиями времени и отражал новые тенденции театральной жизни. По замыслу организаторов, Передвижная опера должна была заниматься просветительской и воспитательной работой; ее спектакли проходили как на театральных сценах, так и в клубах, на фабриках, заводах Саратова, а также в селах губернии. В соответствии с этим избирался популярный и доступный широкой аудитории материал, прежде всего, русская опера, которая при этом не всегда звучала целиком, часто исполнялись отдельные сцены. В основе исполнительского коллектива были недавние выпускники и студенты Саратовской консерватории. Молодые силы, полные энтузиазма, с большим успехом исполняли свои партии не только в сопровождении оркестра, но часто под рояль во время выступлений в «походных» условиях.

В саратовской прессе осталось много похвальных рецензий в отношении Передвижной оперы. Из их анализа можно понять, что идеи современного театра, реализованные здесь, во многом развивают те цели и задачи, которые ставил перед театром Пальчинский в предшествующие годы. Вместе с тем режиссер и в 1920-е гг. современен, интересуется новыми тенденциями в области театра. Так, среди его личных архивных документов находится машинописная «Программа практического курса драматургии», датированная 1925 г. Эта программа отражает новые тенденции в области театральной жизни, попытку актуализации традиционных форм драматургии «в разрезе современной практики». Эстетика «революционного театра» апеллирует к таким понятиям, как «классовый критерий», «социальная установка», «рабоче-крестьянский театр», «спектакль для клуба, деревенского театра и рабочей сцены», «новые формы драматургии: агитсуд, живая газета», «биологические свойства игры». . . здесь анализируются композиционные и драматургические приемы, используемые В. Мейерхольдом и т. п. [29]. В очередной раз политика срачивается с искусством [30]. Таким образом, и Пальчинский в своей деятельности пытается адаптироваться к новым социальным запросам, модернизировать театральную жизнь, организовать ее соответственно духу времени.

Дальнейшая судьба этого многогранного деятеля саратовской музыкальной и театральной практики нам не известна, вероятно, ему больше не удалось осуществить значительных театральных проектов. Однако сам пример созидательной жизни, неистребимой любви к музыкальному театру и вере в ее преобразующие силы представляется весьма показательным для первой четверти XX в. Несмотря на то, что все свои проекты Пальчинский задумывал именно для саратовской публики, они, на взгляд автора, отражают общенациональные поиски художественной мысли конкретного времени, поскольку «раскрыть культуру провинции соответствующего времени означает включить местные явления в систему национальных ценностей» [31, с. 125].



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Манжора Б. Г. Саратовский академический театр оперы и балета. Ч. 1. Саратов, 1996. – 324 с.
2. Демченко А. И., Демченко Г. Ю. «Золотой фонд» столицы Поволжья. Очерки музыкальной культуры Саратова. Саратов: КИЦ «Саратовтелефильм» – «Добродея», 2015. – 240 с.
3. Дьяконов В. А. Лицедееи, певчие, музыканты: из истории саратовских театров. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1991. – 224 с.
4. Евдокимов Я. К. Музыкальное прошлое Саратова (до 1917 года) // Из музыкального прошлого. Сб. очерков. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. С. 143–233.
5. Манжора Б. Г. Саратовский академический театр оперы и балета. Ч. 2. 1917–2003. Саратов, 2004. – 344 с.
6. Полозова И. В. Репертуар провинциального музыкального театра в конце XVIII – начале XX века на примере Саратова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 2 (4). С. 55–61.
7. Ханецкий В. Е. Отзвучавшее... Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2018. – 674 с.
8. Славин И. Я. Минувшее – пережитое. Воспоминания. Саратов: КнигоГрад, 2013. – 404 с.
9. О сдаче помещения Сервье Пальчинскому для проведения спектаклей (1906) // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 4. 3 л.
10. Селиверстов Т. Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 33. 65 л.
11. Степанова О. Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 31. 8 л.
12. Кундасова М. Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 25. 12 л.
13. Кузнецов П. Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 24. 36 л.
14. Букиша М. (1907). Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 17. 10 л.

## REFERENCES

1. Manzhora B. G. *Saratovskij akademicheskij teatr opery i baleta. Ch. 1* [Saratov academic theatre of Opera and ballet. Part 1]. Saratov, 1996. 324 p.
2. Demchenko A. I., Demchenko G. Y. «*Zolotoj fond*» stolicy Povolzh'ya. *Ocherki muzykal'noj kul'tury Saratova* [«Golden Fund» of the Volga region capital. Essays on the musical culture of Saratov]. Saratov: Saratovtele-film – Dobrodeya, 2015. 240 p.
3. Djakonov V. A. *Licedei, pevchie, muzykanty: iz istorii saratovskih teatrov* [Actors, singers, musicians: from the history of Saratov theaters]. Saratov: Privolzh. kn. izd-vo, 1991. 224 p.
4. Evdokimov Y. K. *Muzykalnoe proshloe Saratova (do 1917 goda)* [The Musical past of Saratov (before 1917)]. In: *Iz muzykal'nogo proshlogo. Sb. ocherkov* [From the musical past. Essays]. Moscow: Gos. muz. izd-o, 1960, pp. 143–233.
5. Manzhora B. G. *Saratovskij akademicheskij teatr opery i baleta. Ch. 2* [Saratov academic theatre of Opera and ballet. Part 2]. Saratov, 2004. 344 p.
6. Polozova I. V. *Repertuar provincialnogo muzykal'nogo teatra v konce XVIII – nachale XX veka na primere Saratova* [Repertoire of the provincial musical theater in the late XVIII – early XX century on the example of Saratov]. In: *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history]. 2019, no. 2(4), pp. 55–61.
7. Hanetzkiy V. E. *Otvuchavshee... [After-sound...]*. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2018. 674 p.
8. Slavin I. Y. *Minuvshee – perezbitoe. Vospominaniya* [Past-experienced. Memories]. Saratov: KnigoGrad, 2013. 404 p.
9. *O sdache pomeshcheniya Serve Palchinskomu dlya provedeniya spek-taklej (1906)* [On the delivery of the premises to Servier Palchinsky for specials]. In: *GASO. F. A. Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 4. 3 l.
10. Seliverstov T. *Pismo Palchinskemu F. A.* [Letter Pelczynska F. A.]. In: *GASO. F. A. Palchinsky's fund* [GASO.



15. Тассин В. А. (1906) // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 35. 14 л.
16. Арфи-Светлова О. (1906). Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 15. 12 л. Л. 1.
17. Письма родных Пальчинского Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 37. 222 л.
18. Рукопись неизвестного автора «комическая опера» в одном действии (1912) // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 44. 35 л.
19. Сперанский Н. И. (1915). Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 32. 14 л.
20. Княгинин К. Г. Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 21. 38 л.
21. Коган З. С. (1915). Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 22. 44 л.
22. Дело с договорами о заключении контракта с артистами на театральный сезон (1913–1920) // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 6. 45 л.
23. Саратовские ведомости. 1915. 2 августа.
24. Кабанов А. (1916). Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 20. 132 л.
25. Коган З. С. (1916). Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 22. 44 л.
26. Арфи-Светлова О. (1916). Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 15. 12 л. Л. 8–9.
27. Княгинин К. Г. (1918). Письмо Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 21. 38 л.
28. Личные документы Пальчинского Ф. А. (1909-1923) // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 2. 9 л.
29. Программа практического курса драматургии (1925) // ГАСО. Фонд Ф. А. Пальчинского (ф. 1223). Оп. 1. Ед. хр. 46. 15 л.
30. Bloechl O. Opera and the political imaginary in old regime France. Chicago; Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 33. 65 l.
11. Stepanova O. *Pismo Palchinskomu F. A.* [Letter Pelczynska F. A.]. In: GASO. F. A. *Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 31. 8 l.
12. Kundasova M. *Pismo Palchinskomu F. A.* [Letter Pelczynska F. A.]. In: GASO. F. A. *Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 25. 12 l.
13. Kuznecov P. *Pismo Palchinskomu F. A.* [Letter Pelczynska F. A.]. In: GASO. F. A. *Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 24. 36 l.
14. Buksha M. (1907). *Pismo Palchinskomu F. A.* [Letter Pelczynska F. A.]. In: GASO. F. A. *Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 17. 10 l.
15. Tassin V. A. (1906). In: GASO. F. A. *Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 35. 14 l.
16. Arfi-Svetlova O. (1906). *Pismo Palchinskomu F. A.* [Letter to Palchinsky F. A.]. In: GASO. F. A. *Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 15. 12 l.
17. *Pisma rodyh Palchinskogo F. A.* [Letters of relatives of Palchinsky F. A.]. In: GASO. F. A. *Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 37. 222 l.
18. *Rukopis neizvestnogo avtora «komicheskaya opera» v odnom dejstvii* (1912) [The manuscript of an unknown author «comic Opera» in one act]. In: GASO. F. A. *Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 44. 35 l.
19. Speredskij N. I. (1915). *Pismo Palchinskomu F. A.* [Letter to Palchinsky F. A.]. In: GASO. F. A. *Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 32. 14 l.
20. Knyaginina K. G. *Pismo Palchinskomu F. A.* [Letter Pelczynska F. A.]. In: GASO. F. A. *Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 21. 38 l.

London: The University of Chicago Press, 2017. – 286 p.

31. Козляков В. Н., Севастьянова А. А. Культурная среда провинциального города // Очерки русской культуры XIX века: В 6 т. Т. 1. Общественно-культурная среда. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. С. 125–202.

21. Kogan Z. S. (1915). *Pismo Palchinskemu F. A.* [Letter Pelczynska F. A.]. In: GASO. *F. A. Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1 Ed. hr. 22. 44 l.
22. *Delo s dogovorami o zaklyuchenii kontrakta s artistami na teatralnyj sezon (1913–1920)* [Dealing with contracts for the conclusion of a contract with artists for the theater season (1913–1920)]. In: GASO. *F. A. Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1 Ed. hr. 6. 45 l.
23. *Saratovskie vedomosti. 2 avgusta 1915 g.* [Saratov Vedomosti. August 2, 1915].
24. Kabanov A. (1916). *Pismo Palchinskemu F. A.* [Letter Pelczynska F. A.]. In: GASO. *F. A. Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 20. 132 l.
25. Kogan Z. S. (1916). *Pismo Palchinskemu F. A.* [Letter Pelczynska F. A.]. In: GASO. *F. A. Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1 Ed. hr. 22. 44 l.
26. Arfi-Svetlova O. (1916). *Pismo Palchinskemu F. A.* [Letter to Palchinsky F. A.]. In: GASO. *F. A. Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1. Ed. hr. 15. 12 l.
27. Knyaginina K. G. (1918). *Pismo Palchinskemu F. A.* [Letter Pelczynska F. A.]. In: GASO. *F. A. Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1 Ed. hr. 21. 38 l.
28. *Lichnye dokumenty Palchinskogo F. A. (1909–1923)* [Personal documents of Palchinsky F. A.]. In: GASO. *F. A. Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1 Ed. hr. 2. 9 l.
29. *Programma prakticheskogo kursa dramaturgii (1925)* [Program of a practical course in drama (1925)]. In: GASO. *F. A. Palchinsky's fund* [GASO. Fond F. A. Palchinskogo] (f. 1223). Op. 1 Ed. hr. 46. 15 l.
30. Bloechl O. *Opera and the political imaginary in old regime France*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017. 286 p.
31. Kozlyakov V. N., Sevastyanova A. A. *Kulturnaya sreda provincial'no-go goroda* [Cultural environment of a provincial city]. In: *Ocherki russkoj kultury XIX veka, v 6 t. T. 1.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Полозова Ирина Викторовна – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

E-mail: [naukasgk@inbox.ru](mailto:naukasgk@inbox.ru),  
[i.v.polozova@mail.ru](mailto:i.v.polozova@mail.ru)  
ORCID: 0000-0001-5519-4381

Полозова И. В. Ф. А. Пальчинский и развитие музыкального театра в Саратове в первой четверти XX в. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 40–55.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-40-55

*Obshchestvenno-kulturnaya sreda* [Essays of Russian culture of the XIX century, in 6 vols. Vol. 1. Social and cultural environment]. Moscow: Moscow University Publ., 1998, pp. 125–202.

#### ABOUT THE AUTHOR

Irina Polozova – Dr. Sci. in Art History, professor, Vice-Rector for Scientific and International Activities, Saratov State Conservatoire.

E-mail: [naukasgk@inbox.ru](mailto:naukasgk@inbox.ru),  
[i.v.polozova@mail.ru](mailto:i.v.polozova@mail.ru)  
ORCID: 0000-0001-5519-4381

Polozova I. V. F. A. Palchinsky and the development of musical theatre in Saratov in the first quarter of the 20th century. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020*, no. 1, pp. 40–55.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-40-55

Ю. Б. АБДОКОВ

Московская государственная  
консерватория им. П. И. Чайковского,  
Москва, Россия

YURI ABDOKOV

Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory,  
Moscow, Russia

## БОРИС ЧАЙКОВСКИЙ И РУДОЛЬФ БАРШАЙ: ДИАЛОГ МАСТЕРОВ

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается феномен творческого взаимодействия крупнейших музыкантов XX столетия – композитора Бориса Александровича Чайковского (1925–1996) и дирижера, создателя и руководителя Московского камерного оркестра Рудольфа Борисовича Баршая (1924–2010). Анализируются дирижерские идеи Р. Баршая, запечатленные в архивных записях Кларнетового концерта, Камерной симфонии и Концерта для фортепиано с оркестром Б. Чайковского. Работа снабжена эксклюзивным историко-мемуарным материалом, предоставленным Р. Б. Баршаем «Обществу содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского». Художественный диалог Р. Баршая и Б. Чайковского изучается в контексте проблем феноменологического характера. Основные принципы, позволяющие анализировать наиболее яркие свойства интерпретаций Баршая, – это, прежде всего, нормативы оркестровой поэтики самого Бориса Чайковского: авторская тембровая агогика и акцентуация, оркестровая тектоника и драматургия, типология тембрового дления (неравнозначная у композитора формальной скорости движения), проблемы пространственно-перспективного восприятия оркестрового континуума и др. В научный оборот вводятся оценочные суждения Б. Чайковского, касающиеся теории и практики дирижерского искусства и ключевых вопросов стилистически адекватной интерпретации его

## BORIS TCHAIKOVSKY AND RUDOLF BARSHAI: THE DIALOGUE OF MAESTROS

### ABSTRACT

The article deals with the phenomenon of creative interaction between the major musicians of the twentieth century – composer Boris Chaikovsky (1925–1996) and conductor, founder and director of the Moscow chamber orchestra Rudolf Barsai (1924–2010). The author analyzes the conductor's ideas of R. Barsai, captured in archival recordings of the Clarinet Concerto, Chamber Symphony, and Piano Concerto by B. Chaikovsky. The article is provided with an exclusive historical and memoir material supplied by the conductor to the "Society for promoting the study and preservation of the creative heritage of Boris Chaikovsky". The artistic dialogue of R. Barsai and B. Chaikovsky is studied in the context of problems of a phenomenological nature. The main principles that allow us to analyze the most striking properties of Barsai's interpretations are, first of all, the standards of Boris Chaikovsky's own orchestral poetics: the author's timbre agogics and accentuation, orchestral tectonics and drama, the typology of timbre extension (not equal to the composer's formal speed of movement), the problems of spatial perspective perception of the orchestral continuum, and others. B. Chaikovsky's evaluative judgments concerning the theory and practice of conducting art and key issues of stylistically adequate interpretation of his chamber-orchestral and cyclical works are introduced into scientific circulation. The study of live recordings by R. Barsai – the first performer of a number of Chaikovsky scores – is considered as one

камерно-оркестровых, циклических произведений. Изучение зафиксированных в трансляционных записях прочтенный Р. Баршай – первого исполнителя ряда партитур Б. Чайковского – рассматривается как один из важных элементов постижения аутентичного образа этих сочинений, что представляет собой не только научный, художественно-поэтический, но и творческий интерес, учитывая практику современного исполнительского искусства и значительное внимание к оркестровым сочинениям Б. Чайковского у нас в стране и за рубежом.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *Борис Чайковский, Рудольф Баршай, Московский камерный оркестр, стиливой аутентизм, интерпретация.*

of the important elements of understanding the authentic image of these works. It is not only scientific, artistic and poetic, but also creative interest, taking into account the practice of modern performing arts and significant popularity of orchestral works by B. Chaikovsky in our country and abroad.

**KEYWORDS:** *Boris Tchaikovsky, Rudolf Barshai, Moscow Chamber orchestra, stylistic authenticity, interpretation.*

Г. Берлиоз считал дирижера самым опасным посредником между композитором и публикой: под управлением недоброжелательного маэстро «благородные дерзновения автора кажутся нелепостями <...>, гениальный человек оказывается сумасбродом <...>, и даже слушатели, одаренные высшим пониманием музыки, в первый раз слушая новое произведение, не в силах распознать весь ущерб, причиненный дирижером, обнаружить совершенные им глупости, ошибки, преступления...» [1, с. 510]. Со времен автора «Троянцев» мало что изменилось, разве что кратно возрос дирижерский релятивизм, при котором самоценность репертуара, продиктованного личным выбором – знанием, вкусом, стиливыми привязанностями, – стала более относительной. Для любой музыкальной эпохи драгоценно пересечение орбит выдающегося автора и его неслучайного исполнителя. Не всегда такая встреча происходит при жизни композитора. Необходима определенная историческая дистанция для того, чтобы оценить качество подобных – *единственно-неповторимых* – творческих союзов. Только в начале XXI столетия стало возможным (без страха впасть в агиографическое преувеличение) размышлять о том, что в сонме дирижеров, интерпретировавших, например, оркестровые сочинения Брукнера и Брамса, если не единственными, то первозданно совершенными были и до сего дня (благодаря фонографическим записям) остаются Гюнтер Ванд и Ойген Йохум, Серджу Челибидак и Станислав Скровачевский...<sup>1</sup>. Есть все основания говорить о *Вагнере* Вильгельма Фуртвенглера, *Ганса Кнаппертсбуша* и *Эриха Клайбера*, *Малере* – Клауса Теннштедта, *Георга Шолти* и *Отто Клемперера*, *Берлиозе* – Шарля Мюнша, *Колина Дэвиса* и *Андре Клюитанса*, *Моцарте* и *Шуберте* – Карла Бема, Николауса

<sup>1</sup> Известно, что Брамс считал лучшим интерпретатором своей оркестровой музыки Фрица Штайнбаха (1855–1916) [2].



Б. Чайковский (слева) и К. Кондрашин

небрегающего опытом Карла Бема, Рудольфа Кемпе, Джона Барбиrollи или Джузеппе Синополи, исполняющих концертные и оперные партитуры Рихарда Штрауса. Нельзя оставить без внимания новые открытия в этой сфере: феноменальные по стилевой чистоте прочтения, осуществленные Кристианом Тилеманном и Марком Элдером (в равной степени это относится и к наследию Вагнера). После иконографических исполнений опер Бриттена под управлением автора, свойствами первооткрытий обладают эксклюзивные работы Даниэля Хардинга, начинавшего дирижерскую карьеру в качестве ассистента Саймона Рэттла и Клаудио Аббадо. И не только потому, что это идеальные стилевые прочтения.

Калькировать чужие откровения бессмысленно, но делать вид, что «до тебя ничего не происходило...»<sup>2</sup> – по меньшей мере, наивно. Роджер Норрингтон, с его незабываемыми интерпретациями Перселла, Генделя, Бетховена, Брамса, Шуберта, Берлиоза, Элгара, блистательно раскрывающий со штутгартскими оркестрантами не только нотный текст, но и сверхмузыкальную онтологию Пятой симфонии П. Чайковского, убедителен и, в своем роде, *единственен* не потому, что безучастен к непреодолимому по творческой высоте опыту Евгения Мравинского, и уж конечно, не из-за пресловутого *non vibrato* у струнных. Широко известную, в своем роде «каноническую» интерпретацию Мравинского английский музыкант знает досконально. Она для него не натуральный образец для бесконечных ко-

пий, а своеобразная «камера Обскура», через призму которой видится собственный исполнительский замысел. Джон Элиот Гардинер, зарекомендовавший себя величайшим исполнителем Монтеверди и Баха, Генделя и Глюка, Моцарта и Бетховена, Берлиоза и Шумана, неожиданно для многих открыл первозданный поэтический

2 Слова Бориса Чайковского, высказанные им при обсуждении дирижерских интерпретаций его музыки.

Арнонкура и Петера Маага, *Дворжаке и Яначеке* – Вацлава Талиха, Чарльза Маккеррасса и Рафаэля Кубелика, *Григе и Нильсене* – Герберта Блумстедта, Неэме и Пааво Ярви, *Шостаковиче* – Евгения Мравинского, Кирилла Кондрашина и Бернарда Хайтинка, *Вивальди и Гайдне* – Кристофера Хогвуда, Джованни Антонини... Каковы бы ни были личные эстетические пристрастия, в определении подобных союзов действует закон поэтической очевидности, игнорировать который бессмысленно. Трудно представить серьезного современного дирижера, пре-



облик «Симфонических танцев» Рахманинова, явив с оркестром Северо-Германского радио (NDR) такое понимание стиля и этоса партитуры, которые иногда кажутся утраченными на исторической родине композитора. Речь идет, конечно же, не о том, чтобы призвать дирижеров (особенно начинающих) к *пассивно-опосредованному* знакомству с оркестровой музыкой, то есть – исключительно по фонографическим записям. Бессмысленность подобной дидактики очевидна, и обсуждать ее не стоит, хотя мастеров, способных качественно читать партитуры, не так много даже среди мэтров, подвигающихся в дирижерской педагогике и озабоченных, главным образом, «мануальной риторикой». Для легиона практикующих маэстро именно запись – и к сожалению, только запись – (увы, не всегда лучшая) становится единственным способом проникновения в музыку. Дирижер, действительно владеющий партитурой, воспринимаящий ее объемным, «рентгеновским» зрением и слухом, – и это подтверждается творческой и педагогической практикой – как правило, живо интересуется опытом предшественников и современников. Для такого музыканта знакомство с чужими работами не заменяет собственных исканий. Разве настоящий писатель не обречен быть профессиональным книгочеем? Пожалуй, это самая счастливая форма обреченности в мире искусства.

Увы, не всякий выдающийся оркестровый автор находит адекватного, *единственно-неповторимого* исполнителя в своем поколении. В русской музыкально-филармонической практике есть одна фантастическая, почти необъяснимая исполнительская лакуна – симфонический космос Н. Я. Мясковского. Грандиозное оркестровое наследие одного из крупнейших композиторов XX столетия все еще ожидает своего подлинного первооткрывателя. При всем уважении к таковым трудно отнести даже выдающихся дирижеров, исполнявших музыку Мясковского при его жизни, как впрочем, и во второй половине XX столетия<sup>3</sup>. Оркестровое творчество Мясковского – *музыка будущего*. Помимо того, что касается сложнейшей, все еще неразгаданной образной поэтики большинства симфонических сочинений композитора, подразумевается собственно исполнительское открытие партитур, редко звучавших при жизни автора на соответствующем замыслу художественном уровне. В присутствии учеников Б. А. Чайковский не раз говорил о качестве интерпретаций оркестровых сочинений своего наставника, в том числе о студийной записи Шестой симфонии, осуществленной Кириллом Кондрашиным. Борис Александрович любил Кондрашина, считал его одним из наиболее ярких русских дирижеров XX в. и едва ли не лучшим интерпретатором собственных сочинений, и тем не менее заметил: «Кириллу Петровичу эта музыка не так понятна, как Прокофьев или Шостакович. У Мясковского все еще нет своего дирижера...»<sup>4</sup>.

3 Полный симфонический цикл Мясковского записан лишь Е. Ф. Светлановым. Отдавая долг уважения грандиозности предпринятого дирижером труда, отметим, что качество интерпретаций многих партитур Мясковского, исполненных и записанных едва ли не «с листа», трудно признать безупречным.

4 Слова Б. А. Чайковского зафиксированы после одного из уроков в 1993 г.



Б. Чайковский (справа) и Э. Серов

Плодотворный контакт юного Б. Чайковского с маститыми А. Гауком и С. Самосудом (в особенности – с Самосудом), проявившими интерес к его музыке, когда тот делал первые шаги как оркестровый автор, определил на многие годы тип отношений композитора с дирижером. Б. Чайковский никогда не искал специально (нарочно) своих исполнителей. Они, как правило, сами находили его. Нередко композитор отказывался от весьма соблазнительных предложений по продвижению собственной музыки из-за неприемлемых творческих и этических обстоятельств. Невозможно представить его обивающим пороги концертных агентств и дирижерских приемных, как это нередко происходит даже с весьма почтенными коллегами. Строгая избирательность автора «Ветра Сибири» и «Музыки для оркестра», кажущаяся кому-то преувеличенной и мизантропической, – следствие его отстраненности от эстетической и нравственной всеядности, ставшей в последние времена ходовым заменителем подлинной свободы в артистической среде. Независимость личного выбора, эстетического и духовного самовыражения Б. Чайковский ставил слишком высоко, чтобы жертвовать ими для красивой афиши. Иными словами, композитор тяготел к *репертуарным* исполнителям высочайшей пробы, творческие интересы которых формируются не только в продюсерских конторах. Столь драгоценный для некоторых маэстро стиливой мультикультурализм воспринимался им как нестерпимый моветон. Некоторые известнейшие дирижеры, имена которых (благодаря навязчивой рекламе) кажутся публике «написанными на небесах», стремились пробить брешь в «авторской самообороне». Стремления эти остались безответными.

Автор, в числе других молодых композиторов, в начале 90-х годов прошлого века получил, как тогда казалось, весьма лестное творческое предложение от одного из идиолов современного академического искусства. От кого-то об этом узнал Б. А. Чайковский. Его реакция: «Не знаю, радоваться или огорчаться... Вам близко то, что делает этот человек в музыке? Нет? Ну и слава Богу. Теперь я спокоен. Бегите от чужой и от своей славы...». Зная к тому времени большинство сочинений учителя едва ли не наизусть, изумляясь тому, что звучат они не так часто, как хотелось бы, мы стали по-другому смотреть на концертную судьбу многих его произведений, не говоря уже о собственных.

Из тех дирижеров, с которыми работал Борис Чайковский (при том, что их кардинально различает) сформировался круг музыкантов, в творчестве которых оркестровая музыка этого композитора – величина неслучайная,



Р. Баршай

а главное – *ничем незаменимая*. Речь идет, прежде всего, о К. Кондрашине (1914–1981), Р. Баршае (1924–2010), Э. Серове (1937–2016) и В. Федосееве (р. 1932).

Кто может сбросить со счетов выдающиеся кондрашинские интерпретации Малера, П. Чайковского, Рахманинова, Корсакова, Шостаковича, Прокофьева, Франка? И все же мы не откроем для себя этого грандиозного музыканта без образцовых исполнений сочинений Бориса Чайковского: посвященной ему Второй симфонии, а также Виолончельного и Скрипичного концертов, «Темы и восьми вариаций» (опуса, сочиненного по инициативе Кондрашина для *Staatskapelle Dresden* и отнюдь не случайно прозвучавшего на последнем, прощальном концерте дирижера в Москве).

Не будет без музыки Б. Чайковского целостным образ другого корифея отечественного дирижерского искусства – В. Федосеева. Казалось бы, и блистательный глазуновский цикл, и великолепная интерпретация «Майской ночи», удостоенная высших международных наград, да и весь репертуар дирижера самоценны без всяких оговорок. Тем не менее трудно представить творческий путь музыканта без посвященных ему и его коллективу сочинений Бориса Чайковского – «Севастопольской» симфонии и «Ветра Сибири», без откровений «Подростка» и «Музыки для оркестра», наконец – без прощальной «Симфонии с арфой». Сопричастность рождению *такой* музыки превращает биографию артиста в религиозно осмысленную судьбу. С такой музыкой жизнь приближается к исповеданию абсолютной красоты. Именно это, а не оvationи, премии, эксклюзивные программы и яркие афиши остается навсегда.

Многие концертные исполнения, трансляционные и студийные записи старинной и современной музыки, осуществленные Э. Серовым – лучшим, как теперь представляется, учеником Мравинского, – стали вершинными достижениями отечественного исполнительского искусства. И все же не с малеровскими и брукнеровскими симфониями, героически «воздвигнутыми» дирижером на берегах Волги (а не Рейна или Невы, где сделать это было бы проще)<sup>5</sup>, вошел этот выдающийся художник в музыкальную вечность. Есть нечто провиденциальное в том, что именно Э. Серову – с его непростой творческой судьбой – было суждено осуществить премьеры единственной кантаты Бориса Чайковского «Знаки Зодиака» и двух иероглифических по образной сложности опусов – Шести этюдов

5 Многие годы Э. А. Серов возглавлял Волгоградский Академический симфонический оркестр и при этом много гастролировал, выступая с ведущими коллективами Европы.

для струнных и органа и Четырех прелюдий для камерного оркестра. По счастью дирижером сделаны эталонные студийные записи «Знаков Зодиака» и Четырех прелюдий.

Январь 1994 года: очередной урок в классе Б. Чайковского. Неожиданный звонок в дверь, и Борис Александрович получает курьерскую посылку из Европы. То была пора нового «русского безвременья», тяжело переживавшаяся композитором. Даже вездесущая реклама на улицах полуразрушенной страны больно ранила его. Не будучи карьерным педагогом, он стал в последние годы жизни по-настоящему великим наставником – и не только для нескольких счастливых, имевших возможность приходить к нему регулярно. Общение с молодыми музыкантами на какие-то мгновения отвлекало Б. Чайковского от непрестанной и мучительной думы о происходящем вокруг. Посылки Баршай, которые кто-то из учеников, не без иронии, связанной с реалиями той поры, называл «гуманитарной помощью», в отличие от «антигуманитарной» (гастрономической), раздаваемой заграничными фондами, включали в себя компакт-диски с новыми записями дирижера. С огромной заинтересованностью изучал Борис Александрович творческие работы Баршай, ничем не омраченная дружба с которым связывала его в течение нескольких десятилетий. Особенно это касается симфоний Шостаковича. В ту пору Баршай записывал их с Оркестром Кельнского



Б. Чайковский и Р. Баршай после премьеры Фортепианного концерта (БЗК)

радио. Дирижер очень интересовался оценкой своего труда, присылая Борису Александровичу – одному из тех учеников Шостаковича, профессиональный и нравственный авторитет которого высоко ценился наставником, – мастер-диски еще неизданных фонограмм. Мы слушали эти замечательные записи, и, думается, Б. Чайковский возвращался в свою молодость, измеряя услышанное впечатлениями всей жизни. После одного из таких прослушиваний им было сказано буквально: «Баршай уникальный человек. Нередко дирижеры – особенно достигшие профессиональных высот – считают своим долгом оставить на партитуре нечто вроде клейма: «здесь был такой-то». И ничего больше в памяти не остается. Баршай умеет учиться у музыки, которую исполняет. Редчайший дар. И музыка – от Баха и Бетховена



до Шостаковича и Малера – многому его научила. Это дирижер *от музыки*, а не от мануальных фокусов...». Пожалуй, это лучшее из того, что сказано о великом музыканте на сегодняшний день.

Баршай был одним из первых, кто сердечно откликнулся на печальную весть о смерти Б. А. Чайковского в 1996 г. и до последних дней вдовы композитора – Я. И. Чайковской, пережившей мужа на 17 лет, – находил возможность поддерживать ее. Незадолго до своей смерти, по просьбе «Общества содействия сохранению и изучению творчества Бориса Чайковского», Рудольф Борисович поделился воспоминаниями о своей дружбе с композитором, прислав небольшой, но очень содержательный, уникальный по афористической яркости и многомерности текст:

«Познакомились мы с Борисом Александровичем незадолго до печальной памяти разгрома Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна и других советских композиторов. Позже я услышал новые сочинения Бориса Чайковского – Фортепианное трио и Струнный квартет. Вот именно эти сочинения привлекли мое внимание и побудили заинтересоваться его музыкой. В исполнении раннего квартета<sup>6</sup> я принимал участие в составе будущего квартета им. Бородина. Вспоминаю, что эта музыка, особенно Трио, произвела на меня громадное впечатление. Я понял, что появился могучий талант, и он не должен, несмотря на все гонения, сворачивать со своего пути. Б. А. Чайковский прошел сквозь мрачные времена торжества невежества и глумления над теми, кто был нам так дорог, и сумел сохранить достоинство большого, истинно русского художника и с гордостью носить имя одного из лучших учеников Шостаковича.

Хорошо помню, как в то время перепуганные студенты-композиторы сидели на подоконниках перед прослушиванием «авторитетной комиссией» работ молодых авторов и стирали в своих партитурах секунды и септимы. Многие из них будут признаны «испорченными»... Шостакович был не из тех учителей, которые стремятся подчинить развитие молодого композитора своим принципам и добиваются в конце концов простого подражания. Наоборот – Дмитрий Дмитриевич помогал и поощрял стремление ученика найти и развить собственный почерк, свое направление и, в конечном счете, свой стиль. Поэтому довольно быстро, вобрав в себя все ценное и близкое ему от Шостаковича, Борис Чайковский обрел собственный стиль, собственную манеру выражения музыкальных мыслей. Это обнаружилось на примере Скрипичного и Фортепианного концертов – сочинений гениальных. Вспоминая те времена, я бы охарактеризовал этот стиль как ступок очень сильной энергии – своего рода сплав из Шостаковича и Бетховена. Подчеркиваю, я имею в виду энергию, а не сам музыкальный язык. Там нет и намека на какое-либо подражательство. Я заметил появление этого качества еще в Фортепианном трио. Казалось, будто музыку пронизывает электрический ток невероятно высокого напряжения. В Фортепианном концерте есть места, где слышно,

<sup>6</sup> Имеется в виду Квартет № 1 для двух скрипок, альты и виолончели, сочиненный Б. Чайковским в 1954 г.

что композитор чувствует за спиной шаги великих людей. Брамс, сказавший это, имел в виду Бетховена. По-моему, Борис Чайковский слышал эти шаги. Добавлю, что к наивысшим достижениям музыки XX столетия, кроме Скрипичного и Фортепианного концертов, я отношу поэму для оркестра «Подросток» по Достоевскому...»<sup>7</sup>.

В коротком «мемуарном эссе» дан лаконичный и очень точный портрет композитора. Очистительный «ток высокого напряжения» пронизывает все творчество Бориса Чайковского. Дирижер, не чувствующий силу этого напряжения, обрекает себя на заведомый провал. Настоящая музыка обнаруживает не только профессиональные возможности исполнителя. Есть такие явления в искусстве – и музыка Бориса Чайковского, бесспорно, в их числе, – которые обнажают самые сокровенные движения ума и сердца исполнителя. Некоторые интерпретаторы, берущиеся за музыку Б. Чайковского, не всегда отдают себе отчет в этом, полагаясь лишь на ремесленную сноровку. И напрасно. Этос Б. Чайковского пронизывающе чист, прозрачен. Это и есть исходные элементы упомянутого Баршаем *тока*, высветляющего, просвечивающего, преображающего все вокруг.

Увы, ни одна из сохранившихся записей, запечатлевших великое сотворчество Р. Баршая и Б. Чайковского, не может быть признана *технически* безукоризненной, и это при том, что к концу 60-х – началу 70-х гг. существовали все возможности для качественной фиксации оркестрового звука. В каждой из архивных записей (в большей и меньшей степени) искажен акустический, фонетический растр оркестровой звучности и в той или иной степени унифицирован уникальный пластический рельеф тембровой текстуры. Но даже столь существенные минусы (не имеющие никакого отношения к восхитительной работе дирижера, оркестра и солистов) не скрывают грандиозных плюсов чудом уцелевших фонограмм. На уровне исполнительского мастерства они навсегда останутся примерами абсолютного, не только ремесленного, но поэтического совершенства. Не раз приходилось сталкиваться (даже в профессиональной среде) с графоманскими оценками и сравнениями записей Фортепианного концерта, осуществленных солистом-автором с Московским камерным оркестром под управлением Р. Баршая и БСО под руководством В. Федосеева, в которых технические особенности звукозаписи выдаются за свойства интерпретации. Студийная запись концерта, осуществленная автором и В. И. Федосеевым в 1980 г., – безусловный шедевр. Она и в звукорежиссерском отношении выполнена идеально.

Но именно баршаевский вариант исполнения и явленный в нем стилевой аутентизм зафиксировал – и это имеет не только «археологическое» значение – первоначальный замысел сочинения и его интерпретации.

Б. Чайковский исключал возможность использования любого аутентичного канона как некоей механической матрицы, пригодной лишь для безропотного калькирования. *Подлинный аутентизм – в его исторических*

<sup>7</sup> Здесь впервые публикуется оригинальный русский текст Баршая, который был переведен на английский язык Полом Ингрэмом для журнала «Fanfare» (США) [3].



и современных ипостасях – это не набор технологических клише, а предельная поэтическая свобода в условиях совершенного знания явных и скрытых элементов музыкального стилеобразования. Такой тип музицирования не имеет ничего общего с тем, что гений «исторического» исполнительства Н. Арнонкур называет «бессодержательным звуковым фетишизмом...» [4, с. 32]. К слову, именно Баршаю принадлежат первооткрытия в области отечественного «исторического» исполнительства. И касается это, как ни парадоксально, не только барочной и классической музыки (хотя в этой области дирижером и его коллективом сделано чрезвычайно много), а той, которая сочинялась современными авторами специально для Московского камерного оркестра и его солистов.

Нарицательным в композиторской среде стало само понятие «баршаевский состав». Этимологически он восходит к барочным и раннеклассическим прототипам, но онтологически воплощает некую сверхсовременную величину. В каждой партитуре, сочиненной для Баршай, Б. Чайковский воплотил образы оркестрового звучания, акустические, живописно-пластические свойства которых значительно шире, объемнее привычных жанрово-стилевых измерений.

Эрих Лайнсдорф, сотрудничавший с крупнейшими оркестровыми коллективами мира, сокрушался, что «во многих оркестрах исполнители на струнных инструментах (увы, теперь не только струнных. – Ю. А.) утратили связь с камерной музыкой...» [5, с. 208]. Он же писал: «Наша высшая цель – аутентичность интерпретации. <...> необходимо возвращаться к истокам, чтобы найти единственно верный путь...» [5, с. 243]. Опыт Московского камерного оркестра (в первом и лучшем своем составе) тем и уникален, что каждый оркестрант выступал в роли солиста, интенсивная музыкальная жизнь которого включала не только оркестровое, но и камерно-ансамблевое музицирование. Для того, чтобы соединить в оркестровом измерении полтора или два десятка эксклюзивных солистов, требуются усилия, едва ли не большие, чем при объединении сотни средних профессионалов. Баршаю это удалось. Он ведь и сам, будучи выдающимся альтистом, в период создания и расцвета Московского камерного оркестра вел насыщенную концертную деятельность как солист и ансамблист<sup>8</sup>. Не выражая профессиональные целеполагания манифестарно, дирижер и его музыканты открыли *единственно верный путь* для исполнения не только старинной и классической музыки, но и той, которая, возможно, никогда бы не появилась на свет без артистического совершенства коллектива, вдохновлявшего крупнейших отечественных художников создавать именно для него свои новые сочинения. Баршай был не просто создателем, организатором блистательного музыкального ансамбля. Он являлся его *воспитателем* и оставался таковым в работе со всеми оркестрами, с которыми сотрудничал даже в качестве приглашенного дирижера. Так бывает не всегда. Творческая практика знает немало случаев, когда

<sup>8</sup> Альтист в первом составе будущего Квартета им. Бородина и др.

превосходный во всех отношениях маэстро, бегло читающий с листа, способный с одной-двух репетиций «поднять неподъемное», оказывается беспомощным в воспитании ансамблевой, интонационной, агогической культуры оркестра. Баршай не был импровизатором даже там, где выступал как гастролер. По природе своей он был наставником. Потому и боготворил репетиционный процесс. Трудно приходилось тем, кто рядом с ним – в долгом и филигранном оттачивании деталей – находил не радость творческих открытий, а утомительную ремесленную работу. Пожалуй, таких в устоявшемся баршаевском составе и не было. В других же оркестрах приходилось мириться с фантастической дотошностью маэстро. Жертвенные репетиции – и об этом красноречиво свидетельствуют многочисленные трансляционные записи – оправдывались феноменальными творческими результатами, но приверженцев спокойной жизни (а таких в оркестровой среде достаточно) этим не утетишь.

Бруно Вальтер, избегавший однозначно простых, директивных рекомендаций по достижению совершенного единства между музыкой и ее интерпретатором, предостерегал, что «борьба за раскрытие внутреннего смысла стиля и всех особенностей произведения останется безуспешной, если нет душевной близости между автором и исполнителем, близости, открывающей последнему доступ в творческий мир композитора. Без этой врожденной гармонии сердец (курсив мой. – Ю. А.) исполнение прозвучит холодно, отчужденно, неискренне...» [2, с. 13–14]. Для профессионалов «средней руки» мысли великого дирижера покажутся чем-то вроде энциклопедического трюизма, не требующего особого внимания. Иное дело музыканты ранга Рудольфа Баршая. Неподражаемое совершенство его интерпретаций сочинений Бориса Чайковского было бы в принципе невозможно без столь очевидной – не только профессиональной, но и духовной, по праву *сердечного сродства* – ответственности за каждый рожденный звук. Тот же Вальтер замечает, что и в исполнительской практике необходима «пламенность апостола, чтобы проповедовать пламенное учение пророка...» [2, с. 10]. Баршай не просто исполнял близкую ему музыку на высочайшем художественном уровне, он действительно *проповедовал* ее. В отличие от многих коллег, ограничивающихся декларативными (как правило, вербально-театральными, навязчиво рекламными ухищрениями) в своей «проповеди», он горячо исповедовал то, что предлагал как эстетическое и духовное послание слушателям. Это был – в лучшем смысле – репертуарный исполнитель. Выбирая старинные и современные произведения, он менее всего был нацелен на формальный слом каких-то устаревших канонов, понимая, что (по слову Э. Ионеско) «великие главные темы всегда открыты для нового осмысления...» [6, с. 438].

Кларнетовый концерт (1957) – первое оркестровое сочинение Б. Чайковского в репертуаре Московского Камерного оркестра. Никогда не издававшаяся архивная запись концертного исполнения этого сочинения практически неизвестна даже в профессиональной среде. Премьера

Концерта состоялась 11 мая 1964 г. в Большом зале Московской консерватории. Солировал Владимир Тупикин, которого Б. Чайковский считал едва ли не лучшим отечественным кларнетистом своего времени. К сожалению, техническое состояние пленки не позволяет опубликовать запись этого фантастического исполнения. Двадцать лет спустя Адиль Федоров (кларнет) и Ленинградский камерный оркестр старинной и современной музыки, руководимый Эдуардом Серовым, осуществили превосходную – одну из лучших на сегодняшний день – студийную запись сочинения<sup>9</sup>. И все же (к этому склонялся и автор) эталонной следует признать историческую запись (и шире – интерпретацию) Баршай и Тупикина. В премьерном прочтении удалось запечатлеть искомый, весьма оригинальный поэтический образ партитуры: солирующий кларнет не отделен от оркестровой текстуры на правах темброво-функционального доминирования, а в одном случае – как бы спаян с оркестровой тканью, в другом – пространственно обособлен, в третьем – очерчивает силуэтные контуры всего оркестрового пространства. То же можно сказать и о трактовке уникальной типологии движения, отражающей не только внешние (метрономические, скоростные) факторы, но и свойственную лишь Б. Чайковскому характерность *тембрового дления*. Дирижеров, способных преодолевать схематизм обманчиво стабильных движенческих формул, во все времена было немного. Можно предположить, что многомерные движенческие коды Кларнетового концерта (как, впрочем, «Камерной симфонии» и Фортепианного концерта), поддающиеся отнюдь не каждому исполнителю, были открыты Баршаю самим композитором. Вот что по этому поводу говорил Б. Чайковский: «Чаще всего так и бывает: темп схватывают, а дыхание ускользает. Приходится вмешиваться. Но Баршаю или, например, Кондрашину или Серову такие вещи открыты изначально. Они хорошо понимают разницу *allegro* у Сибелиуса и Дебюсси, Гайдна и Мусоргского. Это дар, настоящее тайновиденье. Целую часть или какой-то кусок такой дирижер может сыграть и подвижнее, и медленнее. Это неважно, *если схвачено верное дыхание*, найден правильный *образ движения*...»<sup>10</sup>.

Баршай отлично чувствует неординарность колористических сопряжений политембровой палитры Концерта. Композитор не стремится к формальному многоцветию. Сознательно им сдерживается интенсивность колористических свойств локальных тембров и, напротив, подчеркивается роль тончайших тонально-«цветовых» и световых отношений. Содержательное доминирование кларнета обусловлено отнюдь не обыденными атрибутами солирования – мелодического, текстурного, функционального. В партитуре каждый звук, штрих и движение одухотворены образами кларнетового звучания, как бы *рождающегося из тишины* и обладающего свойствами феноменальной силуэтной организации общего тембрового пространства. Баршай

<sup>9</sup> Запись осуществлена в 1985 г. в зале Ленинградской Академической капеллы фирмой «Мелодия» (С10 24141 006). В 2003 году компания «Northern Flowers» выпустила ее на компакт-диске (NF/PMA 9918).

<sup>10</sup> Слова Б. Чайковского зафиксированы после одного из уроков в 1994 г.

добивается совершенного пластического баланса всех инструментальных линий. Струнные не только сопровождают звучание солирующего инструмента (Финал), но сливаются с ним в едином темброво-акустическом измерении (1-я часть) или перспективно значительно отдаляются от него в мимолетном среднем разделе.

В первой части кларнетовая линия акустически замыкает на себе всю струнную палитру, ограничивает (сужает) ее необъятный резонансный объем; во второй – кларнет словно вырывается из единого (слитного) тембрового континуума; в Финале происходит смысловое совмещение акустических образов первых двух частей. Нередко сольная абрисная прорисовка истончает, обнажает струнную палитру, лишает ее привычных свойств смычковой экспрессии, делает интимной, прикровенной. Солирующий голос проецирует свои уникальные динамические, пластические, световые свойства на струнные и трубы, и политембровая палитра обретает свойства невиданного колористического единства. Оркестровая звучность постоянно трансформируется, отражая изменчивые акустические ипостаси кларнетовой линии. Динамика этих превращений: от *озвученной тишины* в первой части и графической рельефности во второй – к прозрачности и световой яркости финала – определяет драматургию Концерта. Посмертную исполнительскую судьбу одного из ярчайших кларнетовых концертов XX в. можно считать счастливой уже хотя бы потому, что это одно из самых исполняемых произведений жанра. Совсем недавно опус обрел эксклюзивных (безусловно, лучших на сегодняшний день) исполнителей – Эрнеста Алавердяна (кларнет), и «Академию Русской Музыки» под руководством дирижера Ивана Никифорчина. Тщательное изучение авторского уртекста и премьерной записи (Тупикин – Баршай) позволило достичь едва ли не эталонного исполнения сочинения.

Интерпретация Камерной симфонии (1967), посвященной Рудольфу Баршаю, обладает всеми свойствами непреходящего художественного явления, запечатлевшего совершенное мастерство оркестра и, если угодно, *первородный* образ самой партитуры<sup>11</sup>. Подобную оценку трудно было бы назвать преувеличенной, даже если бы речь шла только об эксклюзивной агогической работе дирижера. Р. Баршай в отличие от многих своих коллег не использует унифицированный штриховой шаблон, когда речь идет об элементарных, казалось бы, исполнительских «фигурах речи». *Detache* или *legato*, игра смычком и *pizzicato*, как и все прочие средства звукоизвлечения, трактуются дирижером как неповторимые способы *темброво-живописной* лессировки. Достаточно вспомнить восхитительный всплеск «струнного серебра» в первой части Камерной симфонии («Соната», ц. 1).

Баршай читает не только в строку, но и между строк, добиваясь невероятной *тембровой* звонкости, как если бы звуковой континуум не просто громко озвучивался аккордовыми импульсами скрипок, а ослепительно освещался. В уртексте все достаточно просто

<sup>11</sup> Сочинение впервые прозвучало 27 октября 1967 г. в Большом зале Московской консерватории.

и строго – ремарка *non divisi* и динамический оттенок *forte*. Никаких дополнительных агогических указаний композитор не дает. Баршай расшифровывает то, что закодировано в самом противопоставлении неподвижного «органного фона» (акустически *разреженного* звучания « хора » альтов и виолончелей) и кратно превосходящего его по плотности аккордового *detache* первых и вторых скрипок. Некоторые дирижеры делают акцент на разнящейся массе звука, бессмысленно усиливая динамическую мощь скрипок. Для Баршай *десять скрипок*, объединенные в единый темброво-движенческий сплав, воплощают не тяжесть, а световую энергию « всех скрипок мира ». Дирижер добивается подобного эффекта (отнюдь не случайного, проецируемого автором) за счет того, что все четвертные доли агогически как бы заостряются. Они не усечены метрически, а именно заострены и, что очень важно, извлекаются ближе к подставке. Скрипки звучат за счет такой лессировки не столько громко, сколько пронизывающе *ярко*. Разница принципиальная. Подобных тонкостей, вскрывающих то, что Дж. Э. Гардинер называет « инженерией музыкальных средств », [7] в интерпретации Баршай неисчислимо много. Ну и главное, конечно же, то, как дирижер раскрывает подлинно симфоническую идею цикла. В архитектонике Камерной симфонии нет и намека на сюитно-дивертисментный тип формирования, как полагают те, кто извлекает структурный смысл шестичастной композиции не из самой музыки, а из существующих на все случаи жизни привычных аналитических схем. Не в иллюзорной контрастности разделов, составляющих целое, а в непрерывной пространственной трансформации тембровой палитры « от первого вздоха до последнего такта. . . »<sup>12</sup> тектонический смысл сочинения, авангардное значение которого (без привязки к какой-либо « технике ») подтверждает уже более полувека замечательная трактовка Р. Баршай.

Вершина творческого содружества Б. Чайковского и Р. Баршай – исполнение и запись масштабного Концерта для фортепиано с оркестром (1971). Значительную часть своих произведений (как оркестровых, так и камерно-ансамблевых) Б. Чайковский сочинял, точно зная, кто будет их первым интерпретатором. В этом смысле Фортепианный концерт, безусловно, отражает качество уникального диалога композитора (к тому же автора-солиста) и дирижера. Премьера сочинения состоялась 17 октября 1971 г. в литовском Каунасе, а чуть позже, 29 октября – в Большом зале Московской консерватории. После отъезда Р. Баршай из СССР Концерт неоднократно исполнялся автором и БСО под руководством В. Федосеева в Колоном зале Дома Союзов и Большом зале Московской консерватории.

Аскетичные составы камерно-оркестровых сочинений Б. Чайковского « обещают » много меньше того, что в действительности дают. Столь редкое свойство отличает стиль избранных в искусстве оркестрового письма. Без понимания этого невозможно оценить исключительно симфоническую, *метаоркестровую* природу Фортепианного концерта, в инструментальном

12 Выражение Б. Чайковского.



арсенале которого наличествуют, помимо солирующего фортепиано, лишь струнный оркестр, две валторны и два ударных инструмента (большой и малый барабаны). Сдержанный состав становится полем грандиозной оркестровой игры. В продолжение всей композиции взаимодействие фортепиано и оркестра трансформируется, но неизменным остается принцип: никто не солирует и не аккомпанирует в привычном смысле. Фоновый материал, кем бы он не излагался, мыслится не в роли вспомогательного живописного элемента, а как равнозначная солирующему, темброво-акустическая величина. Так у некоторых живописцев (Э. Мунк, А. Зверев и др.) даже текстурная характерность холста становится действенным элементом палитры. При том, что в соотношении оркестра и рояля используются самые разнообразные и неожиданные монологические, диалогические, при этом отнюдь не риторические фигуры речи, солирующий инструмент интерпретируется как своеобразный *прототембр*, формирующий, *рождающий оркестр* во всех его колористических, текстурных, акустических ипостасях. Баршай не просто согласился с подобным, не имеющим аналогов сопряжением, но лучше, чем кто-либо, воплотил авангардный акустический, пластический, тектонический замысел автора в жизнь. Пятичастная композиция представляет собой масштабную *симфонию*, в которой фортепиано – не «персонаж на подиуме», а тембровая основа всего оркестрового континуума. Сказать, что рояль у Б. Чайковского – это «оркестр в оркестре», «роман в романе», можно лишь с оговоркой, что содержание этого внутреннего романа не включено в общее повествование как нечто замкнутое на себе, отдельное, а напротив – продуцирует даже мельчайшие его смысловые (образные и сюжетные) элементы. Таким образом, не внушительными хронометрическими масштабами определяется однозначно симфоническая атрибуция партитуры.

Поразительно, с какой силой необходимого «энергетического сопротивления» дирижер выдерживает колоссальный *пространственный* рост первой части Концерта. Формальному росту напряжения предпочитается грандиозное (космогоническое по смыслу) пространственно-перспективное *crescendo*. Динамическое возрастание – следствие выхода рояля и как бы *рождающегося из него оркестра* на своего рода атмосферную орбиту, где преодолеваются привычные гравитационные тяготения. Подтверждением этому является то, что многократное усиление массы звука на исходе токкаты не только не сдерживает (не тормозит) движения, но, напротив, сообщает ему инерцию непреодолимой полетной силы. Включение сдерживающих сил (ударные, туттийная ткань), безусловно, сообщает движению энергию титанического преодоления, как это нередко (не по схожим инструментальным средствам, а по сути) наблюдается в оркестровой музыке Бетховена. Не только начальная, но и четыре последующие части Концерта требуют от исполнителей *чувства движения*, воплощающего не столько арифметическую точность того или иного темпового измерения, сколько сущность *тембрового дления*. Так, в первой части важна не скорость сама по себе (точно обозначенная в метрономическом исчислении), не моторика как фактор



развертывания, а особый тип неизменно сосредоточенного, неуклонного движения – не ускоряющегося и не замедляющегося, исполненного огромной, внутренне сдерживаемой силы. Мало кому после Баршай удавалось соединить неудержимую полетность и титанизм, запечатленные автором в «токкатном» движении первой части Концерта.

Баршай до конца жизни пытался разгадать секрет поэтической и композиционной первозданности Концерта, ставя его выше многих современных произведений, громко претендующих на авангардность. Не творцами нового, а «беглецами от прежнего» назвал Рильке авторов некогда популярного в Берлине «авангардно-левого» журнала «Штурм» («Буря») [8, с. 507]. Для дирижера сам тип конструирования Фортепианного концерта воплощал прорыв в будущее без отказа от принципов классического (но отнюдь не классицистского) симфонического формования.

Сложная симфоническая тектоника Концерта действительно не поддается традиционной атрибуции. Так, неординарный жанровый образ второй части можно назвать «хоральной арией». Именно так трактует этот возвышенно-моцартианский эпизод цикла Р. Баршай. После весьма разнохарактерных, внешне контрастных, при этом скорее антиномичных, нежели антагонистичных по жанровой этимологии частей, звучат подряд две композиции, образующие подобие внутреннего скерцозного диптиха, предваряющего трагический финал. Дирижерский резонанс авторской пианистической агогике восхищает своей точностью. Рождение оркестровых голосов «из недр фортепиано», благодаря филигранной темброво-агогической лессировке Баршай, воспринимается едва ли не кинетически. Это еще один штрих, отражающий редкостный взаимный резонанс художников, повторить который невозможно, но прислушаться к которому – необходимо. Среди посмертных исполнений Фортепианного концерта Б. Чайковского выделяются выдающаяся интерпретация дирижера Николая Хондзинского, который, в отличие от некоторых маэстро, не калькирует премьерный образ исполнения, а понимает суть принадлежащего не времени, но вечности диалога мастеров<sup>13</sup>.

В одном из писем к композитору его друг, поэт Давид Самойлов замечает: «Еще раз прослушал твой Фортепианный концерт. Если у Бетховена судьба довольно корректно напоминает о себе, у тебя она колотит в двери все громче и ты, как вежливый человек, ее унимаешь. Вчера с Пикайзенем говорили о тебе...» [9]<sup>14</sup>. Унимать судьбу – удел избранных. В равной степени это отличает Бориса Чайковского и Рудольфа Баршай – современников не только в линейном (преходящем) измерении, но и в пространстве, которое соединяет больших художников в музыкальной ноосфере. В одном из наших разговоров о композиторе с М. С. Ростроповичем, крупнейший интерпретатор виолончельных опусов Б. Чайковского

13 Н. Хондзинский выбрал Концерт для фортепиано с оркестром Б. Чайковского в качестве дипломного сочинения на государственном экзамене в Московской консерватории и через несколько лет исполнил его в Санкт-Петербурге с оркестром Мариинского театра. В обоих случаях солировал Н. Мндоянц.

14 Публикуется впервые.

заметил, что не только в профессиональных делах, но в более существенном – в отношении к ценностным концептам бытия – самыми близкими для композитора в продолжении многих десятилетий оставались Рудольф Баршай и Виктор Пикайзен. На вопрос – в чем это выражалось, Ростропович мгновенно ответил: «... в чувстве стыда, почти незнакомом многим артистам мирового уровня, в удивительном равнодушии к славе...». М. Пришвин в поздних дневниках пишет: «Дерево обращено к солнцу, и от дерева тень, а у человека, обращенного к славе, рождается стыд, и такой стыд есть свидетельство здоровья прославленного человека: чем знаменитей, тем ему стыдней, как у дерева, чем гуще крона, тем и плотнее тень...» [10, с. 55]. Нет сомнений, что Б. Чайковский и Р. Баршай знали себе цену, но и в творческом диалоге между собой, и в отношениях с внешним миром оставались свободными и одинокими в исповедании ценностей абсолютного порядка.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берлиоз Г. Дирижер оркестра // Теория его искусства. В кн.: Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Ч. II. М.: Музыка, 1972. – 532 с.
2. Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. I. М.: Госуд. музыкальное изд-во, 1962. – 176 с.
3. Ingram P. Getting to know Boris Tchaikovsky. Tenafly, NJ.: Fanfare. May/June 2009. Vol. 32, no. 5. P. 42–51.
4. Harnoncourt N. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vortäge. Salzburg: Residenz Verlag, 2009. – 304 p.
5. Лейнсдорф Э. В защиту композитора. Альфа и омега искусства интерпретации. М.: Музыка, 1988. – 303 с.
6. Ионеско Э. Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 464 с.
7. Gardiner J. E. Bach: music in the castle of heaven. N. Y.: Vintage Books. A Division of Random House LLC, 2015. – 672 p.
8. Рильке Р. М. Проза. Письма. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1999. – 608 с.
9. Самойлов Д. Письмо Борису Чайковскому от 15.08.78. М.: Архив «Общества им. Б. Чайковского». Фонд «Письма», ед. хр. № 1.
10. Пришвин М. Дневники. 1950–1951. СПб.: Росток, 2016. – 736 с.

#### REFERENCES

1. Berlioz H. *Dirizher orkestra // Teoriya ego iskusstva*. In: *Berlioz H. Bolshey traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestruvke* [H. Berlioz. The Orchestral Conductor In: Berlioz H. The Large Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration. Part II]. Moscow: Muzika, 1972. 532 p.
2. Walter B. *O muzyke i muzicirovanii* [Of Music and Music-Making] In: *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran* [Performing Art of Foreign Countries. Vol. I]. Moscow: Gosud. muzikalnoe izdatelstvo [State Music Publ.], 1962. 176 p.
3. Ingram P. Getting to know Boris Tchaikovsky. Tenafly, NJ.: Fanfare. 2009. May/June. Vol. 32, no. 5, pp. 42–51.
4. Harnoncourt N. *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vortäge* [Harnoncourt N. Music As Speech. Ways to a New Understanding of Music. Essays and Conversations]. Salzburg: Residenz Verlag, 2009. 304 p.
5. Leinsdorf E. *Vzashchitu kompozitora. Alfa i omega iskusstva interpretacii* [The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians]. Moscow: Muzika, 1998. 303 p.
6. Ionesco E. *Mezhdu zhizn'yu i snovideniem. Besedy s Klodom Bonfua* [Between life and dreaming. Conversations with Claude Bonnefoy]. Saint-Petersburg: Simpozium, 1999. 464 p.
7. Gardiner J. E. *Bach: Music in the castle of heaven*. N. Y.: Vintage Books. A Division of Random House LLC, 2015. 672 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, профессор композиторского факультета МГК им. П. И. Чайковского; председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)  
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Абдоков Ю. Б. Борис Чайковский и Рудольф Баршай: Диалог мастеров // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 56–73.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-56-73

8. Rilke R. M. *Proza. Pisma* [Prose. Letters]. Kharkov: Folio; Moscow: AST, 1999. – 608 p.
9. Samojlov D. *Pismo Borisu Chajkovskomu ot 15.08.78*. [The letter to Boris Chaikovsky at 15.08.78]. Moscow: Arhiv «Obshchestva im. B. Chajkovskogo» [«Boris Chaikovsky Society» Archive]. Fond «Pis'ma», ed. hr. № 1.
10. Prishvin M. *Dnevniki. 1950–1951* [Diaries. 1950–1951]. Saint-Petersburg: Ros-tok, 2016. 736 p.

#### ABOUT THE AUTHOR

Yuri Abdokov – *PhD in Arts, Professor at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, 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](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)  
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Abdokov Y. B. *Boris Tchaikovsky and Rudolf Barshai: The dialogue of maestros. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 56–73.*  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-56-73

**Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ***Российский институт театрального искусства – ГИТИС***О. В. ИВАНОВ***Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова***И. С. КАРПУШКИН***Евразийский центр территориального развития им. П. А. Столыпина***Н. А. КОЧЕЛЯЕВА***Новый институт культурологии***А. Г. ЧЕРНОВ***Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
Москва, Россия***GRIGORIY ZASLAVSKIY***Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)***OLEG IVANOV***Lomonosov Moscow State University***IVAN KARPUSHKIN***CEO of Stolypin Center***NINA KOCHELYAEVA***New Institute for Cultural Research***ALEXEY CHERNOV***Lomonosov Moscow State University  
Moscow, Russia*

## ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ТЕАТРА И ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА: ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПОДХОД И ОСНОВНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ

### АННОТАЦИЯ

В статье приведены результаты, полученные в ходе независимого научно-прикладного междисциплинарного исследования фундаментальных оснований развития театра и театрального дела, проведенного с применением современных методов анализа и прогноза. В нем принимали участие эксперты из разных областей знаний – культурологии, социологии, экономики, статистики, государственного и муниципального управления. Работа проводилась Лабораторией будущего театра ГИТИСа при поддержке Фонда «Вольное дело». Впервые в отечественной практике осуществлена попытка системного подхода к изучению театра и театрального дела во всей его многогранности, конструирования формализованных моделей, последующего моделирования, анализа взаимодействия с внешней средой. Учитывая существенную многомерность подхода, объект и предмет исследования

## THE BASICS OF THEATRE AND THEATRICAL QUESTION DEVELOPMENT: THE RESEARCHING APPROACH AND COMMON RESULTS

### ABSTRACT

The article presents the results received during the independent scientific and applied interdisciplinary study of the fundamental foundations of the development of theatre and theatre studies, with the help of modern methods of analysis and forecasting. It was provided the by experts from various fields of knowledge – cultural studies, sociology, economics, statistics, state and municipal government. The work was carried out by the Laboratory of the Future Theatre GITIS with the support of the “Volnoe Delo” Fund. For the first time in Russia an attempt was made to a systematic approach to the study of theatre in all its multifaceted nature, the construction of formalized models, subsequent modeling, and analysis of interaction with the external environment. Keeping in mind the significant multidimensionality of the approach, the object and subject of research are “projected” and replaced by projections. Each one has a specific thematic

«спроецированы» и заменены проекциями, каждая из которых имеет определенную тематическую направленность и описывается в рамках определенных научных дисциплин. Гетерогенность театра и театрального дела учитывались путем выделения наиболее существенных значений и смыслов, их локализации в нескольких структурных компонентах. Результатом исследования стала разработка театральных моделей, которые отражают актуальные характеристики и формируют основы описания театра будущего. Сформулированы более 40 гипотез, как о современном состоянии предмета исследования, так и о возможных сценариях его развития, которые могут быть использованы при прогнозировании театра будущего. Результаты исследования были обсуждены в научной и театральной среде.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *Россия, театр, социология театра, театральный зритель, театральное образование, театральное производство, театр будущего.*

focus and is described in the framework of the certain scientific disciplines. The heterogeneity of the theatre was taken into account by highlighting the most significant data and meanings, their localization in several structural components. The result of the study was the development of the theatre models that reflect current characteristics and form the basis for the future theater description. More than 40 hypotheses were formulated, both about the current state of the subject and possible scenarios of its development, which can be used in predicting the future theatre. The results of the study were discussed in a scientific and theatrical community.

**KEYWORDS:** *Russia, theatre, theatre sociology, theatre audience, theatre education, theatre production, future theatre.*

## 1. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Что такое театр? На этот вопрос каждый отвечает по-своему. Разнообразие мнений определяется интеллектуальным и культурным уровнем, национальностью, местом и временем проживания, профессией и множеством других обстоятельств. Попытка прийти к единому, консолидированному суждению вызовет серьезные затруднения. Причина этому не столько в разнообразии взглядов, сколько в многоплановости самого понятия. Для одних это здание на соседней улице, для других – эмоциональное впечатление от встречи с любимым актером, для третьих – престиж посещения модной премьеры, для четвертых – цена пары билетов, после покупки которых придется тянуть до следующей стипендии. Театр многолик, разнообразен и субъективен. Эти качества лежат в его основе.

Театр – значимое культурное и общественное явление, активно влияющее на человека и общество. И поэтому он требует изучения.

До настоящего момента большинство попыток исследования ограничивались рамками отдельных проявлений театральной сущности, поскольку использовали методы определенных научных дисциплин. Культурологи, социологи, искусствоведы, филологи и даже философы искусственно ограничивали предмет исследования, чтобы применяемые ими методы не выходили за его рамки. С этим соглашаются и сами ученые: «В целом же можно



заклучить, что полноценных комплексных культурологических исследований, посвященных проблеме жанра в современной театральной культуре, не существует» [1, с. 5 – 6]. При этом за рамками исследований оставался целый пласт явлений и закономерностей, находящихся на стыке или вне основных направлений исследований, но которые оказывают существенное влияние на его развитие. Трудно поспорить с тем, что эстетические и художественные особенности оказывают непосредственное влияние на зрителей и общество, экономическая политика государства воздействует на организацию театрального процесса, что в свою очередь сказывается на эстетических и художественных особенностях театрального творчества. «Театр, что он такое – это и есть первый и главный вопрос, на который должна ответить теория театра. Ответ может родиться в конце заведомо непростых размышлений о том, какими источниками этот театр питается, с кем и как связан, из чего состоит, каковы его свойства, какие обличья принимает или может принять» [2].

Проведенное авторами исследование – это попытка междисциплинарного научного изучения закономерностей развития театра и театрального дела в России, в рамках которого театр и театральный дело рассматриваются коллективом исследователей как сложная, разнообразная, многоплановая система, обладающая свойствами и характеристиками, которые до настоящего времени не попадали в поле зрения мононаучных исследований.

## 2. ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПОДХОД

Особенности проблематики обусловили исследовательский подход. В его основе лежат схематизация и систематизация уже существующих представлений о театре, их анализ и синтез, конструктивизация и моделирование. Фундаментальность проводимого исследования означает концентрацию усилий на выявлении общих закономерностей строения и развития театра, при этом решений каких-либо прикладных задач не планировалось. Наконец вопросы развития и прогноза будущего театра рассматривались во взаимодействии и взаимосвязи всех его составляющих, в целях развития человека и общества.

Учитывая существенную многомерность, основой подхода стало «проецирование» объекта и предмета исследования на отдельные тематические «плоскости». Многомерная задача оказывалась сведенной к изучению отдельных проекций-срезов, каждый из которых характеризовался определенной содержательной направленностью и набором применяемых научных дисциплин. Целью исследования стала разработка динамической модели театра и театрального дела, которая не только позволила описать наиболее существенные характеристики актуального состояния, но стала инструментом формирования образа будущего. Задачами исследования были анализ источников и сбор теоретического материала; систематизация и схематизация

имеющихся представлений о театре; выявление существующих закономерностей и разработка модели театра «как есть»; понимание основ развития театра и театрального дела, существенных для разработки модели будущего; получение выводов и их оформление.

*Объектом исследования* стал российский театр на протяжении всего времени его существования, начиная от различных дотеатральных обрядовых форм и заканчивая современным, столь многоплановым, динамичным, и противоречивым общественным явлением. *Предметом исследования* стали закономерности его внутреннего развития и взаимодействия с окружающей внешней средой, как объективного, так и субъективного плана. В первую очередь те из них, которые обусловили процесс развития, структурного изменения. Еще одним предметом исследования стала структура понятия «театр» и ее изменения.

Понятие театра многомерно. При разработке его модели, изучении закономерностей развития были выделены несколько значений и смыслов. Это позволило локализовать исследования в рамках нескольких основных структурных компонент.

Театр как *вид исполнительского искусства*, специфическим средством выражения которого является сценическое действие, возникающее в процессе игры актера перед публикой. Являясь частью искусства, театр обладает уникальной способностью отображать мир и ставить проблемные вопросы бытия.

Театр как *площадка, место для зрелищ*, помещение, здание, в котором устраиваются представления, спектакли; тип архитектурной постройки, предназначенной для театральных представлений и обладающей определенной функциональной структурой. Важной, но крайне сложной для описаний и анализа характеристикой театра как действующей площадки является театральная атмосфера, в которой происходит совместная творческая деятельность режиссера, актеров и зрителя.

Театр как *само действие, представление*, зрелище, показ спектакля зрителям. В этом значении понятие театра приближено к театру как виду искусства.

Театр как *организация*, учреждение, предприятие, занимающееся театральной деятельностью, в частности – созданием постановок, формированием репертуара и показом спектаклей. Понятие театра как организации связано с экономическими аспектами, управленческими формами его существования, взаимоотношениями между человеком и организацией. Все это прямо влияет на результаты творческой деятельности.

Театр как *социальный институт*, который выполняет в обществе ряд важнейших функций, связанных с просвещением, воспитанием, коммуникацией.

Сопоставление перечисленных выше представлений о театре (театральных смыслов) и научных дисциплин сформировало структуру результата: 10 моделей, построенных в рамках отдельных тематических проекций-срезов, каждый из которых концентрируется на наиболее важных проявлениях театральной сущности.

Например, применение методов теории организации и теории управления позволило в рамках проекции-среза «Система театрального дела» построить бизнес-модель театральной деятельности, на ее основании провести классификацию, определившую наиболее существенные различия между различными группами театра, с точки зрения как текущего состояния, так и основных закономерностей развития. Исторический подход дал возможность соотнести влияние на них со стороны «накопленного прошлого» и актуальных драйверов развития. Использование статистических методов позволило описать наиболее существенные характеристики каждой из групп, в том числе значимость с точки зрения выполнения основных общественных функций. На основе методов прогнозирования разработаны варианты сценариев развития, как наиболее значимых театральных групп, так и театрального дела в целом.

Методический подход обусловил стадии исследования. На первом этапе осуществлены отбор и анализ источников информации, составление экспертами первоначального текста документа. На второй стадии проведены концептуализация исследования, разработка гипотез и моделей развития. Третья стадия включала обсуждение гипотез и моделей развития в научной и театральной среде. В заключение, после подведения итогов обсуждения, были сформулированы итоговые положения и выводы.

Для сбора исследовательских данных применялись самые различные открытые информационные источники. Наибольшую ценность имели фундаментальные труды ведущих советских и российских ученых по различным направлениям театральной науки: Ю. М. Барабоя, А. Я. Рубинштейна, П. А. Маркова [2–6] и многих других; научные монографии по отдельным гуманитарным, в том числе театральным, специальностям. Среди них работы В. Ю. Музычук, А. И. Дымниковой [7, 8], других исследователей. Особое внимание уделялось нормативной базе, в первую очередь, Основам государственной культурной политики, различным концепциям развития [9–11]. Актуальное состояние научной мысли анализировалось на основе публикаций в научных журналах и сборниках (такие авторы, как В. Ю. Музычук, И. В. Азеева, М. Ю. Дмитриевская [12–14] и др.), диссертационных исследований. Среди последних выделим системный подход к исследованию театра в работе Н. Л. Фроловой [15]. Не остались без внимания публицистические источники, такие как информация об отдельных театрах, их репертуаре, театральных фестивалях, других событиях [16]. Особым информационным блоком стали данные федерального статистического наблюдения сферы культуры, в первую очередь, материалы Главного информационно-вычислительного центра Минкультуры России, а также исследований, базирующихся на этих данных [17–19]. Были использованы результаты предыдущих исследований авторов настоящей статьи, посвященных различным аспектам количественного измерения театральных процессов [20, 21].

Использованные в процессе исследования материалы и данные не подвергались критическому анализу, а применялись как «исходные данные».

В случае их противоречия друг другу или несовпадения с мнением авторов последние не ставили себе целью установить «истину в последней инстанции», а просто констатировали наличие выявленных расхождений.

Следует отметить, что материалы и данные, которые были получены из источников определенного научного направления, как правило, показывают хороший уровень совместимости с методами других научных направлений, особенно если последние основаны на принципах систематизации, схематизации, конструирования и моделирования.

### 3. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И КАТЕГОРИИ

Главным для настоящего исследования стало понятие *системы*. Оно часто используется в самых различных научных специальностях, когда предмет изучения представляет собой слишком большое, сложноорганизованное образование, характеристики и закономерности развития которого невозможно или крайне трудно описать без препарирования на отдельные составляющие. В настоящем случае под «системой» понимался объект, состоящий из большого числа разнотипных, взаимодействующих частей (так называемых элементов). Свойства системы «как единого целого» определяются набором и характеристиками отдельных элементов, а также механизмами их взаимодействия. Деятельность объекта-системы должна быть направлена на достижение определенной цели (в нашем случае – «создание и (или) показ спектаклей [9]). Отдельным предметом изучения является внешнее окружение системы: перечень факторов и условий, под воздействием которых происходит изменение ее свойств и характеристик. При этом сама система и ее внешнее окружение рассматриваются как динамические конструкции, характеристики которых изменяются в течение времени.

Еще одно краеугольное понятие – *модель*. Большинство научных методов имеют дело с так называемыми «формализованными моделями» реальных объектов. Модель объекта – это его упрощенная копия, которая: а) обладает всеми существенными свойствами и характеристиками своего прообраза; б) не содержит незначимых сущностей (и поэтому проще оригинала); в) описана формализованным языком (схемы, таблицы, формулы, числа).

Таким образом, понятие «*театр*» рассматривалось как многообразное, «сложнейшее явление, прихотливый объем» (см. [2]), изучение которого требует системного подхода, разработки отдельных формализованных моделей.

Понятие «театр» было формализовано в виде нескольких основных моделей: *система спектакля* (элементы: актер, сценическая роль, зритель, шум, свет, декорации, пространство, время); *пространство театра* (элементы: сцена, зрительный зал, входная группа, фойе, буфет, гримерки,

репетиционные залы); *театральное дело* (элементы: субъекты, основные и вспомогательные процессы, внутренняя и внешняя среда, нормы и правила); *экономика театра* (элементы: субъекты, источники и виды поступлений, виды расходов, потоки, результаты, ресурсный баланс); *отношения театра и общества* (элементы: актер, сценическая роль, человек, общество, социальная роль). Изучение закономерностей их поведения позволило смоделировать основные характеристики театра и театрального дела.

Понятие «*театральное дело*» было принято из [9] как «организационно-экономическая система, обеспечивающая осуществление театральной деятельности», и включало два аспекта: организационно-управленческий и экономический. Поставленные в рамках исследования задачи потребовали их детализации. В рамках организационно-управленческого аспекта были введены понятия *процессов театральной деятельности* – функций (активностей), необходимых для достижения целей театральной деятельности; *субъектов театральной деятельности* – организаций и учреждений, их подразделений и физических лиц, выполняющих эти процессы, а также *функциональной структуры* – способа распределения функций между субъектами. В рамках экономического аспекта основное место заняло понятие *финансового потока и его структуры* – объема поступивших (из различных источников) или выплаченных (на различные цели) денежных средств.

Различия в этих характеристиках легли в основу дальнейшей классификации театров. Наиболее значимой (с точки зрения диверсификации актуальных характеристик и закономерностей развития) оказалось разделение театров по источникам финансирования. На верхнем уровне были выделены группы *государственных театров*, деятельность которых обеспечивается за счет получаемого на постоянной основе бюджетного финансирования (театры, получающие бюджетное финансирование в виде разовых субсидий или грантов, к этой категории не относятся), а также *негосударственных театров*, основные финансовые источники которых не связаны с бюджетами различных уровней.

Представители разных групп оказались кардинально различными с точки зрения сформированных моделей, в том числе сценариев их дальнейшего развития.

#### 4. ОБЗОР РЕЗУЛЬТАТОВ: ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И ГИПОТЕЗЫ

Результаты исследования сведены в один документ, состоящий из трех разделов: театр; театральное дело; театр и время. Первая часть раскрывает особенности театрального искусства, взаимоотношения театра и общества, переходя далее на театрального зрителя и театральное образование. Вторая часть посвящена системе театрального дела, экономике театра, отношениям театра с государством, роли театрального сообщества. Третья часть – о прошлом и будущем театра, она включает ретроспективу и инновации.



Наиболее важным результатом исследования стала разработка театральных моделей. Они позволили не только достаточно полно и непротиворечиво смоделировать наиболее существенные актуальные характеристики театра и театра театрального дела (модели AS-IS), но и заложили основы механизма описания театра будущего, тенденций и закономерностей его развития (модели TO-BE).

В рамках документа сформулировано более 40 гипотез, как о современном состоянии предмета исследования, так и о возможных сценариях его изменения. Остановимся кратко на некоторых, наиболее важных.

Одной из самых главных гипотез является предположение о том, что в театре будущего всегда будут преобладать живая эмоция и коммуникация «роль – актер – зритель». При этом драматург всегда будет организовывать роль и смыслы, режиссер – актера и пространство, а продюсер – зрителя и экономику.

## ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Одной из гипотез развития театра является сохранение на длительную перспективу его базовых, определяющих характеристик, таких как синтетичность, коллективность творчества, непосредственный контакт со зрителем. Предметом театрального искусства будут оставаться жизненные отношения человека, его социальной роли и общества.

В то же время театральная критика продолжит постепенно утрачивать способность активно воздействовать на театральную практику. Причины этих изменений носят объективный характер и связаны с влиянием происходящих в обществе процессов, в первую очередь с бурным развитием информационных технологий. Наиболее значимое воздействие на зрительскую аудиторию приобретают формы, содержащие крайне упрощенные оценки результатов театрального творчества. Однако они наиболее востребованы широкой зрительской аудиторией, в первую очередь потому, что более удобны в использовании и лучше соответствуют потребностям зрителей. Значимость классических форм театральной критики локализуется среди достаточно узкого круга представителей сообщества, что с неизбежностью сказывается на ее содержании.

Театральные фестивали и премии привлекают внимание публики, но далеко не все из них способны выполнять функцию профессиональной экспертизы театрального искусства. Среди причин – высокая ангажированность многих фестивалей и субъективизм, которого не удастся избежать в отборе, номинировании и определении победителей среди спектаклей и коллективов-участников. Фактически это означает, что большинство российских театральных фестивалей не являются центрами профессиональной экспертизы театрального искусства и не могут служить ориентиром для зрителя.

Важным качественным показателем развития театрального искусства является международное сотрудничество, его объемы и содержание, география, целевые аудитории. Театры России традиционно занимают заметное положение в мировом театральном процессе, формы и границы которого достаточно широки. Будут они развиваться и в дальнейшем. В то же время эти формы предъявляют к театральному творчеству ряд условий и ограничений, значение которых будет возрастать. К их числу относятся требования высокой профессиональной мобильности, без которой невозможно включение в процессы международного сотрудничества. При этом развитие информационных технологий может обеспечить лишь виртуальную мобильность, что является одной, но не самой главной составляющей этой характеристики.

## ТЕАТР И ОБЩЕСТВО

В разделе предложена гипотеза о сохранении театром своей социальной и социализирующей функции, продолжении оказания длительного социального воздействия на общество. Совокупность различных качеств и свойств, характерных для взаимоотношений театра и общества в настоящее время, продолжит определять вектор этих взаимодействий и в будущем. С одной стороны, театр как форма искусства, совершаемого здесь и сейчас, сохранит свою уникальную природу и именно благодаря ей останется востребованным. С другой стороны, социальные, экономические, технологические и иные трансформации общества и культуры будут стимулировать развитие театра в самых разнообразных его проявлениях и расширять и без того разнообразные функции театра в обществе будущего.

Конечно, социальная миссия театра будет трансформироваться, в первую очередь, в направлении повышения влияния театра на общественные умонастроения. Театр берет на себя осмысление политического контекста. Театр должен всегда просвещать аудиторию и давать зрителям опыт, который отличается от их реальной жизни в тот момент, когда они пришли на представление. Это привлекает зрителя и меняет его взгляд на окружающий мир.

Еще одним выводом раздела является тезис об убыстряющемся развитии театра в условиях быстро меняющихся социальной и технологической реальностей. Причина этого – присущая театру способность трансформировать и изменять сообщества людей, влиять на общество и человека. Театр как социальный институт выполняет и продолжит выполнять в обществе ряд важнейших функций. Социальные аспекты взаимодействия общества и театра будут и далее находить свое отражение в функциональных особенностях и роли, которую играет искусство на протяжении всей истории человеческого общества. При этом происходящие в обществе изменения станут внешним драйвером, носителем обратной связи, обратного воздействия, которое приведет к изменению форм и содержания театральной деятельности.

Предложена гипотеза о сохранении в дальнейшем и основополагающего конфликта между творцом и обществом, преодоление которого возможно исключительно на основе поиска взаимоуважения и взаимопонимания. Художник, создавая то или иное произведение, принимает на себя ответственность не только перед самим собой и своим призванием, но и перед обществом, которому он адресует свои произведения. И эта мера ответственности должна художником осознаваться и приниматься. Однако любой творец, художник, будь он режиссером или актером, адресует свои творения публике и ждет от нее не просто оценки, но как минимум рефлексии. Общество должно учиться слышать художника, осознавать и принимать необходимость его творчества не только для создания художественных, эстетических образов и смыслов, но и как механизм решения целого ряда социальных задач, без чего его развитие может существенно замедлиться.

Одной из значимых тенденций станет развитие театра как механизма реализации социальной ответственности общества, формирование социальной сплоченности и осуществление прав доступа к культурным ценностям и участия в культурной жизни для тех социальных групп, которые в силу своих особенностей оказываются пораженными в этих правах. Театр в этом пространстве занимает одно из ведущих мест в силу своей уникальной особенности – возможности непосредственного общения людей друг с другом во время создания спектакля и его представления публике. Театр может стать и уже становится формой социальной работы. Это, в общем, как раз один из тех «осколков будущего», которые мы уже наблюдаем сегодня.

## ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ

В результате анализа важности для развития театра социологических исследований зрительской аудитории сформулирован вывод о фундаментальности и богатой практике российской социологии театра. При помощи набора методов исследуется театральная жизнь в самых различных ее проявлениях: доступность и востребованность спектаклей, портрет и поведение зрителей, их оценки театров и спектаклей. Это позволяет рассмотреть явления театра в их совокупности, выявить в их взаимодействии определенные системообразующие связи театральной жизни в целом, осмыслив ее как целостную систему, находящуюся во взаимодействии с социокультурной жизнью общества на определенном отрезке времени. Сформированный материал становится обширной аналитической базой, позволяющей не только оценить самые различные характеристики актуального состояния, в том числе выявить негативные тенденции, но и предложить варианты движения в будущее, оценить их существенность, необходимые ресурсы, риски.

Особую роль играет анализ зрительской аудитории. Существуют значительные расхождения между социально-демографическим составом и «качеством» зрительской аудитории театров различных видов, одного вида

и разных спектаклей в одном театре. Социологические исследования, типология зрителей и спектаклей позволяют театрам получать обратную связь, заниматься «тонкой настройкой» на «своего» зрителя и шире – привлекать зрителя случайного.

Еще одной проблемой, которая продолжит оказывать свое влияние на развитие театра, останется активное, жесткое влияние зрительского зала на театральное пространство. «Зритель... инвариантная, фундаментальная часть художественной системы спектакля. Если человек, живущий в социуме, может обходиться без театра, театр без публики невозможен» [2]. В условиях развития массовой культуры это противостояние может привести к серьезным последствиям для всего театрального искусства, которое может в результате этих трансформаций потерять (или изменить) свои базовые сущности.

Подтверждением гипотезы о возрастании значимости социологических исследований театра служит та роль, которую они играют в процессах PR и продвижения. Следует отметить, что и сами эти процессы становятся все более значимыми в театральном деле. Традиционные модели маркетинга в контексте привлечения зрителей в театр не решают основной задачи – вовлечения аудитории в совместную с театром творческую деятельность, активное, творческое восприятие театрального искусства. Конкретные исследования показывают, что рост театральной аудитории происходит за счет «оседания» в театре случайного зрителя. Однако стратегии его привлечения, неумелое позиционирование, «заигрывание» с внешней для театра аудиторией размывают рамки существующего имиджа театра и его творческое лицо. Определение портрета своего постоянного зрителя и ориентация на него влечет за собой более строгий отбор драматургии, рост исполнительской культуры и профессионального мастерства, устойчивые жанрово-тематические соотношения в репертуаре, что в значительном числе случаев позволяет гармонично сочетать решение художественных и организационно-экономических задач одновременно.

## ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Основной гипотезой раздела стало утверждение об ориентации российского театрального образования на сохранение театрального наследия. Как и любая система, театральное дело должно развиваться, в противном случае неизбежен регресс и последующий распад. Поэтому еще одной важной функцией театрального образования является подготовка профессиональных специалистов, нацеленных на развитие театрального дела.

Существующая система театрального образования не учитывает актуального состояния театрального дела и сложившихся трендов. Российские театры многообразны, они предъявляют различные требования к системе подготовки специалистов, которая в настоящее время не может обеспечить

необходимое разнообразие компетенций. Одной из причин этого является недостаточный уровень обратной связи между рынком театральных специалистов и системой театрального образования.

Еще одним фактором, обусловившим актуальное состояние театрального образования, являются особенности исторического развития. Ретроспективный анализ показал, что на протяжении всей своей истории российское театральное образование определялось, в первую очередь, особенностями государственной политики в области театра. Организационные формы и содержание образовательного процесса зависели от взглядов и потребностей государственных элит. При этом театр и театральное образование рассматриваются как механизм обеспечения государственных интересов.

В России действуют вполне разумные требования к системе образования в сфере культуры и искусства [10]. В то же время детальный анализ показал, что система высшего театрального образования в настоящее время представляет собой сложную, слабо структурированную систему, логические связи которой непрозрачны. Во многом это является следствием действий государства по унификации образовательного процесса, в том числе приведение в соответствие с нормами болонского стандарта. Однако российское театральное образование уникально, поэтому подобные действия объективно затруднены, хотя в определенной мере разумны, поскольку процессы глобализации уже затронули театр в полной мере, и их развитие будет усиливаться.

В качестве наиболее вероятных сценариев развития видятся расширение присутствия негосударственных образовательных учреждений, миграция государственных театральных школ в сторону «университетизации», разрастания, не только путем объединения уже существующих учреждений, но и в результате введения новых направлений обучения. Единственным сдерживающим фактором может стать переизбыток выпускников, плохо контролируемый в условиях отсутствия достоверных данных о состоянии кадрового рынка, в части как спроса, так и предложения.

## СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА

Формирование и последующий анализ управленческой модели театрального дела позволили сформулировать следующие выводы и гипотезы.

Анализ показал, что система театрального дела формируется в первую очередь за счет внешних факторов, а не за счет внутренних драйверов развития. Наиболее значимые среди внешних факторов — особенности исторического развития, потребность в актуальном театральном «продукте» (как художественный запрос, так и коммерческая составляющая) и источники финансирования, определяющие деятельность театральных организаций.



Предложенная модель позволила классифицировать существующие театры, явно выделив две группы – государственных и негосударственных театров. На современном этапе государственные театры продолжают определять театральное предложение, хотя значимость негосударственной группы уже настолько существенна, что от нее невозможно абстрагироваться без потери для существа анализируемых явлений.

Сформирована гипотеза, что экстенсивное развитие государственных театров, происходящее вследствие изменения объема бюджетного финансирования, практически исчерпало себя. Без кардинального изменения внешних условий в большинстве регионов страны возможны лишь локальные изменения (например, в части консолидации обеспечивающих функций и создания «театральных холдингов»). Ожидаемая стагнация будет происходить в форме упрощения театрального производства (перезаформирование театра юного зрителя в кукольный или отказ от оперного театра в пользу региональной филармонии, имеющей небольшой академический коллектив и коллектив народной музыки) и развития антрепризных организаций, решающих вопросы «завоза в регион» недостающего театрального «контента».

Наиболее вероятные изменения внешних условий могут быть связаны с осознанием региональным руководством прямых связей между культурным и экономическим (в первую очередь инвестиционным) климатом региона: «нет хорошего театра (симфонического оркестра, галереи, художественной школы) – не придут инвесторы». Еще одним возможным сценарием может стать разработка на государственном уровне условий для развития многоканального финансирования.

Структура негосударственных театров более разнообразна, с точки зрения как жанров, так и организационно-экономической составляющей. Сами театры, как и их предложение, существенно более географически локализованы, чем государственные. В то же время их развитие в регионах происходит не вопреки, а благодаря (или параллельно) развитию государственных театров.

Система негосударственных театров значительно более устойчивая. Однако значимых факторов ее развития не отмечено. Как и в случае государственных театров, наиболее существенные рычаги влияния остаются в руках государства. И это не только развитие условий многоканального финансирования, но и различные формы поддержки на уровне регионов. Одной из наиболее ярких форм такой поддержки является создание арт-площадок.

Сформулирована гипотеза о том, что актуальное состояние театрального дела и ближайшие перспективы его развития приведут к активным изменениям форм осуществления театральных процессов. Одним из направлений станет его платформизация. Такая трансформация с неизбежностью затронет самые глубокие аспекты театральной деятельности, причем не только управленческие, но и художественные, творческие. Однако это приведет к созданию новых театральных форм, а не к появлению нового вида исполнительского искусства.

## ЭКОНОМИКА ТЕАТРА

Теоретические вопросы экономики театра, вопросы ее взаимодействия с внешним окружением системы и их взаимовлияния достаточно хорошо проработаны (см. например, [4]). Один из главных выводов: экономическая модель театральной деятельности (что справедливо, впрочем, и для рынков других культурных благ) определяется объемом, формами и содержанием участия в ней государства. Причем участие государства объективно необходимо, должно быть регулярным, но ограничиваться при этом поддержкой благ, имеющих социальную полезность.

В то же время проведенный анализ показал, что финансово-экономические модели театральной деятельности в нашей стране определялись не столько экономической теорией, сколько текущей экономической ситуацией и практическими взглядами финансового руководства страны. В результате чего эти модели часто не учитывали особенностей театральной деятельности, строились по остаточному принципу, создавая ограничения для развития предмета поддержки.

Эти выводы стали предпосылками настоящего исследования, которое было сконцентрировано на внутриорганизационных экономических моделях театральной деятельности, а также некоторых практических аспектах.

Без особого труда были установлены самые различные факты непосредственного и определяющего влияния экономической политики государства на серьезные, подчас определяющие трансформации системы, в том числе в ее художественной, творческой составляющей. Интересно, что это влияние проявляется не только на «непосредственно взаимодействующие», но и на «удаленные» элементы театральной системы. Например, статистически установлено, что увеличение бюджетного финансирования государственных театров приводит к опережающему увеличению всех видов поступлений, даже тех, которые имеют весьма опосредованное отношение к объему бюджетной поддержки, что, в свою очередь, приводит к снижению доли бюджетного финансирования.

Одним из результатов исследования стал вывод о готовности экономической модели к развитию многоканальной системы финансирования, в первую очередь фандрайзинга. Причем основной центр развития в настоящее время перемещается из финансово-нормативной области (которая уже в достаточной степени отработана на уровне государства) в организационно-управленческую область на уровне отдельных театральных организаций.

Одной из главных гипотез, сформулированных по итогам исследования, стало предположение о малой вероятности существенного, значимого увеличения объема бюджетного финансирования театральной деятельности. В этих условиях следует ожидать появления новой модели государственной поддержки, построенной на разделении ее приоритетов между финансированием «театра высших достижений» и «театра для широкого круга зрителей». Первое направление будет затрагивать представителей

тех театральных форм, направлений и школ, которые конкурентно привлекательны на мировом уровне, являются или могут стать национальными, государственными или региональными брендами. Государственное финансирование первого направления будет возрастать. Поскольку субъектов «театра высших достижений» не очень много, бюджетная поддержка будет становиться все более значимым фактором их развития. Финансирование второго направления не претерпит значительных изменений, его объем будет колебаться в пределах некоторого коридора, обусловленного текущей экономической ситуацией в стране и регионах.

Альтернативой такому сценарию должно стать увеличение объема внебюджетных поступлений, в первую очередь, за счет роста многоканального финансирования. Другое возможное направление роста внебюджетных поступлений может быть обусловлено развитием «платформенных технологий».

## ТЕАТР И ГОСУДАРСТВО

В рамках исследования были рассмотрены различные вопросы взаимодействия и взаимовлияния театра и государства. Государственная культурная политика предполагает усиление роли и значения театра для развития личности и общества [11]. При этом ключевой вопрос – должно ли государство управлять художественной культурой и, в частности, театром, или ограничиваться только ее законодательным регулированием и поддержкой.

В нормативной области выявлено отсутствие единого, структурированного подхода к регулированию в области культуры и искусства. Театральная деятельность не является исключением. Явно выделяются две группы нормативных актов. Нормативные акты «культурной группы» направлены на обеспечение свободы литературного, художественного и других видов творчества и преподавания, права на участие в культурной жизни и пользование учреждениями культуры, на доступ к культурным ценностям, и тем самым создают условия для их устойчивого развития. Акты же из «хозяйственной» группы имеют противоположную направленность и серьезно препятствуют этому развитию.

Попытки сформировать единую систему нормативных актов, несмотря на принятие Основ государственной культурной политики, сопряжены с серьезными и разнообразными трудностями. Многолетнее проектирование закона «О театре и театральной деятельности» не приносит желаемых результатов. Принятие закона отложено на неопределенный срок ввиду объективных предпосылок: в предлагаемом законопроекте предусматривались механизмы защиты театральной структуры, содержащие нормы финансового и налогового характера, которые по своей правовой природе относятся к сфере регулирования специальных отраслей права.

Важным инструментом поддержки театральной деятельности является создание условий для финансового обеспечения. Однако по-прежнему

наблюдаются диспропорции, серьезно ограничивающие возможности провинциальных театров.

Государство формирует и кадровую политику. Обеспечение условий для роста занятости и создания рабочих мест – еще один из важнейших инструментов государственной поддержки театрального искусства. Предлагаемые меры носят поддерживающий и стимулирующий характер для развития театрального дела в России и обеспечивают занятость не только творческих работников, но также и представителей иных специальностей, которые требуются для обеспечения нормального режима работы театра.

Инструментарий культурной политики, связанный с поддержкой различных направлений художественного творчества, с годами совершенствуется и приобретает разные формы. Новая система позволяет увеличить размер финансирования. Гранты будут составлять по нормативам, которые учитывают специфику конкретного учреждения.

Не в меньшей степени важным инструментом культурной политики в области театрального искусства является обеспечение социальной защиты и системы поощрений театральных деятелей. Это особенно актуально, поскольку в связи с проведением пенсионной реформы были прекращены льготы, ранее предоставляемые для некоторых творческих специальностей, связанных с особыми физическими нагрузками.

Существенным инструментом поддержки театральных деятелей является система присвоения различных титулов и званий, которые если не приносят материального дохода, то обеспечивают почет, уважение и особый общественный статус его носителям. Как уже отмечалось выше, практически все регионы имеют нормативно-правовые акты, регламентирующие порядок присвоения почетных наград и званий, которые призваны формировать в обществе особое отношение к творческой профессии, делать ее престижной и востребованной.

Достоин упоминания в контексте государственного регулирования театрального дела «Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации до 2020 года» (далее – Концепция), которая для своего времени оказалась весьма полезным стратегическим документом, который определил государственные приоритеты в развитии театра, цели и задачи государственной культурной политики в сфере культуры. В этом документе представлен анализ состояния театрального дела в Российской Федерации, сформулированы цели и задачи Концепции, определены основные направления развития театрального дела в Российской Федерации, а также механизмы и ожидаемые результаты реализации Концепции. Концепция была ориентирована прежде всего на государственный сектор театральных услуг. Она также фокусировала особое внимание на изменениях в развитии театрального дела России не только в исторической перспективе, но в первую очередь в последние десятилетия XX в. и первое десятилетие XXI в. Одним из приоритетных направлений развития театральной деятельности в России, заявленных

в Концепции, стало развитие детского и юношеского театра. В Концепции заявлено радикальное увеличение театрального предложения для детей и подростков.

В арсенале современной культурной политики разработаны разнообразные механизмы поддержки культурного развития, которые безусловно включают поддержку и развитие театрального дела как одного из важнейших направлений художественного творчества. Как правило, к числу рассматриваемых механизмов поддержки в первую очередь аналитики относят законодательные инициативы и нормативно-правовое обеспечение отрасли, максимально учитывающие ее специфику и, что вполне естественно, финансовое обеспечение отрасли.

Огромное значение на современном этапе приобретает участие бизнеса в развитии театрального дела, выражающееся в форме меценатства. Возрождение меценатства и благотворительности в России напрямую связано с уровнем социальной ответственности как властей, бизнеса, так и отдельных граждан.

К механизмам поддержки театрального искусства, безусловно, относятся наличие высшего и среднего специального образования, а также повышение квалификации и переподготовка кадров – от лабораторий и семинаров, в рамках которых отрабатываются как традиционные, так и поисковые методы в драматургии, режиссуре, актерском мастерстве и т. д., до постановки спектаклей и их демонстрации на специализированных смотрах.

Признанным сегодня важнейшим механизмом поддержки отрасли является организация и проведение различных театральных фестивалей, смотров, национальной и иных премий в области театрального искусства.

Один из значимых механизмов поддержки – это диверсификация театрального процесса в России. Этому процессу способствуют различные проекты и программы: например, в рамках Федеральной программы по поддержке театров малых городов России уже почти 10 лет подряд проводится Фестиваль театров малых городов России.

Одним из основных механизмов поддержки развития театрального дела в России должно стать научное обеспечение отрасли, которое включало бы в первую очередь мониторинг деятельности театральной отрасли в России: как государственной части, так и негосударственного сектора. Потребуется объективные критерии, для формирования которых необходимо обеспечить комплексный мониторинг театров и театральной деятельности на основе системы количественных и качественных показателей с преобладанием качественных. Необходимо наблюдать и анализировать всю театральную сферу, что потребует создания новой системы, а не ее перенастройки. В условиях цифровой экономики требуется использовать новые возможности управления театром на основе данных и развитых моделей профессиональной экспертизы.



## ТЕАТРАЛЬНОЕ СООБЩЕСТВО

Профессиональное сообщество обладает структурой, компетенциями, функциями и механизмами, которые позволяют влиять на различные аспекты театрального дела.

Современная государственная культурная политика предполагает расширение функций театрального сообщества в регулировании театральной деятельности за счет передачи ему части функций государства [11], что пока не реализуется на практике и остается лишь декларацией.

Сферы деятельности профессионального сообщества многогранны. Оно обеспечивает социальную защиту, оказывает влияние на кадровую политику, участвует в экспертизе проектов и продвижении российского театра за рубежом, а также в творческом развитии и профессиональной экспертизе – по мере того, как это оказывается востребовано со стороны государства и общества.

Российские общественные организации обеспечивают взаимодействие между театром, профессиональным сообществом и государством, а международные профессиональные организации обладают возможностями сделать «видимым» российский театр в международном контексте.

Потребность в этих направлениях деятельности сообщества объективна и будет возрастать в будущем.

## ТЕАТР И ВРЕМЯ

Целью ретроспективного исследования была попытка соотнести влияние на развитие театра двух типов воздействий. К первому были отнесены те, которые действуют в строго заданный исторический момент (или период) и определяются актуальным состоянием системы и окружающей внешней среды. Закономерности из второй группы действуют на протяжении временных интервалов, подчас достаточно длительных. Их основной результат проявляется в форме некоторого накопленного эффекта. В случае выявления устойчивых закономерностей их можно будет использовать в процессе формирования описания будущего.

Анализ показал, что развитие театрального дела в России весьма инерционно: изменения, происходящие на протяжении больших интервалов времени, однонаправлены и относительно невелики; значительные флуктуации быстротечны, хронологически разнесены и малозаметны с точки зрения корректировки дальнейшего движения.

Основным драйвером процесса развития театра являлось государство. Оно не только инициировало, но и определяло направление и содержание развития, обеспечивая процесс необходимыми ресурсами. Другое дело, что само государственное воздействие имеет признаки не только субъектности, но и объектности, формируясь под влиянием объективных

исторических факторов. Появление театра было объективно предрешено, его развитие определялось развитием российского государства. И в этом смысле можно говорить о том, что актуальное состояние театра в определенный момент времени определяется не столько современными внешними условиями (той же государственной политикой), сколько эффектами, накопленными в течение достаточно долгого периода.

Отметим, что результативность государственного воздействия на театр повышается после формирования в стране определенной общественной среды – среды, в которой в силу разных причин (в первую очередь, за счет уровня и содержания предлагаемых театральных постановок) возникла реальная общественная потребность в театральном зрелище определенного рода. А такие процессы требуют значительного времени. И только лишь начиная с XIX века русский театр обретает субъектность, и на его развитие начинают оказывать влияние внутренние процессы.

## ТЕАТР И ИННОВАЦИИ

Театр – искусство высокотехнологичное, технооптимистичное, синтетическое, экспериментальное. Он всегда искал способы освоить и присвоить технологические новинки, инструменты, решения. Существовая в формах, актуальных для своего времени, театр постоянно совершенствует свои технологические возможности, будь то архитектурные решения театральных зданий или интеграция звукового и светового сопровождения в классическую постановку. Будущее театра напрямую связано с результатами технологической революции, четвертую волну которой мы переживаем сегодня.

Технологическая революция пронизывает все аспекты театральной деятельности, начиная от технологической вооруженности сцены и трансформации бизнес-модели и заканчивая коммуникацией со зрителем. Стираются запретительные нормы, вырабатываются новые регламенты и правила, адекватные современным технологическим решениям. В острейшем противостоянии сложившейся театральной корпоративной культуры и инноваций рождается новый высокотехнологичный, технооптимистичный театр.

Под этим воздействием театр ограничивает свою зрительскую аудиторию. Культурные трансформации, сдвиги в восприятии и рост плотности информационного воздействия настолько существенны, что следующее поколение уже не может адекватно воспринимать многие идиомы и смысловые конструкции поколения предыдущего.

Зритель влияет на инновации театра. Зритель идет в театр за новыми образами, новыми смыслами, новыми впечатлениями. Чем образованнее зритель, чем он более опытен и технологичен, тем сложнее и технологичнее должен быть театр, тем неожиданнее должны быть сюжеты, тем больше роль технологий, обогащающих театр и воздействующих на новые, спящие ранее рецепторы зрительского восприятия.

Технологии трансформируют роли основных театральных субъектов. В современном театре режиссер превращается в главного конструктора, актеры – в летчиков-испытателей, а многочисленные театральные работники – в инженеров, программистов, маркетологов, тестирующих. Театр и жизнь, как и десятки веков назад, идут нога в ногу. Новые технологии из жизни переходят в театр. Новые сюжеты из театра переходят в жизнь.

Технологии трансформируют суть театральной постановки. Интернет испытывает театр. Он открывает возможность онлайн-трансляций, обеспечивая моментальное распространение в социальных сетях как удачных, так и неудачных постановок. И уже почти каждый значимый театр имеет на сайте раздел «Трансляции».

Технологии не исключают живой коммуникации актера со зрителем, а позволяют развивать ее и обогащать. Технологии изменяют организационно-управленческие механизмы театральной деятельности, в том числе подходы к ее измерению и оценке. С приходом в театры развитых распределенных систем управления можно говорить о технологической революции в системе управления театральной деятельностью. Не спеша, но неуклонно, государственные театры, вслед за частными, движутся к открытости, прозрачности и управляемости.

Технологии трансформируют производственные процессы. Они обеспечивают корпоративные коммуникации всех подразделений, от работников сцены до актеров. Современные мобильные и облачные решения поддерживают оперативное управление всеми процессами через мобильные устройства сотрудников. Высокопроизводительные дата-центры, сетевые технологии позволяют в режиме реального времени хранить и транслировать большие объемы специализированного мультимедийного контента высокого качества.

Технологии изменяют систему маркетинга и продвижения. На сайте театра можно посмотреть анонсы и трансляции спектаклей, познакомиться с творчеством актеров, узнать расписание, выбрать спектакль. Зритель из любой точки мира может заранее дистанционно приобрести билет, что еще 10–15 лет назад могло показаться фантастикой.

Технологии создали новую, иную систему оценки театрального творчества. Тысячи новых непрофессиональных критиков – от журналистов и графоманов до простых домохозяек – транслируют в сеть свое мнение, обсуждая тонкости постановок, а заодно и артистов, режиссеров, публику, наряды и другие атрибуты театральной жизни.

Инновации открывают театр для нового зрителя. Люди с ограниченными возможностями здоровья благодаря инклюзивным программам и технологиям доступной среды получают возможность посещения спектаклей. Внедряются новые платформенные решения для обеспечения тифлокомментирования спектаклей для людей с ограниченными возможностями зрения. Разрабатываются решения по дистанционному сурдопереводу

для глухих и слабослышающих зрителей. Технологии позволяют людям с ограниченными возможностями не только смотреть спектакли, но и полноценно участвовать в них в качестве актеров.

Технологии запускают процессы синтеза театральных жанров, сращения театрального и других видов искусств. Театральное искусство трансформируется в театральные практики, которые выходят за прежние границы театральной деятельности. Театр приходит в политику, бизнес, образовательную деятельность. Театральные практики приобретают характер инноваций, когда попадают в нетипичную для театра среду.

Эволюционно человеческая деятельность фрагментируется. Будущее театра, как и будущее других областей деятельности, определяется в процессе трансграничных междисциплинарных трансформаций. Теперь новые формы определяют новые смыслы (раньше преобладал обратный процесс), и здесь фрагментарные театральные практики становятся доминантой мейнстрима. Синтез практик и технологий различной природы, основанный на поиске и эксперименте, – вот наиболее вероятный сценарий развития театра и, более широко, театральной деятельности на пути к новому общественно-технологическому укладу.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Динамичное развитие театрального дела, творческий поиск, переход к новым моделям экономики, подбор нового инструментария для управления и другие факторы предъявляют к науке о театре новые, повышенные требования. Необходимо не столько следовать переменам, сколько быстро реагировать на происходящие изменения, вести постоянный мониторинг на качественном и количественном уровне, анализировать изменения и предлагать новые модели экономики и управления театром как особым явлением, не подходящим под обычные рамки.

В частности, необходимы новые индикаторы и показатели деятельности театра, не просто отражающие количественные аспекты, но и характеризующие уровень творческого развития и социальную роль театра.

Фундаментом исследований в рамках этого научного направления, по мнению экспертов, могли бы стать *системные* исследования актуальных проблем современного театрального процесса и комплексный *мониторинг* сети театральных организаций, репертуара, зрительской аудитории, динамики экономических показателей деятельности театров и эффективности нормативно-правовой базы театрального дела.

Необходимо оказывать самую серьезную поддержку изданиям о театре, ориентированным на гармоничное сочетание театральной критики, истории и теории театра, комплексный анализ спектакля. Не менее важным видится оказание поддержки исследованиям театрально-научной и театрально-критической практики, а также формирование нового

научно-театрального сообщества из молодых специалистов, которое целенаправленно занималось бы описанием и осмыслением театральной жизни в столичных городах и регионах России.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аронин С. В. Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX–XXI веков: автореферат дис. . . . кандидата культурологии: 24.00.01 / Аронин Сергей Владимирович; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. М., 2012. – 24 с.
2. Барбой Ю. М. К теории театра: уч. пос. СПб: Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2008. – 237, [2] с.
3. Введение в театроведение: уч. пос. СПб: Изд-во С.-Петербур. гос. акад. театрального искусства, 2011. – 366 с.
4. Экономика культуры: уч. пос. М.: Слово, 2005. – 605 с.
5. История русского драматического театра: в 7 т. / Под ред. Е. Г. Холодова (гл. ред.). М.: Искусство, 1977–1987.
6. Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974–1977.
7. Музычук В. Ю. Государственная поддержка культуры: ресурсы, механизмы, институты. М.; СПб: Нестор-История, 2013. – 280 с.
8. Дымникова А. И. Ресурсное обеспечение учреждений культуры в условиях рыночной экономики. М.; СПб: Театралис, 2008. – 183 с.
9. Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года, одобрена распоряжением Правительства Российской Федерации от 10 июня 2011 г. № 1019-р.
10. Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008–2015 годы / Распоряжение Правительства РФ от 25.08.2008 № 1244-р. URL: <https://base.garant.ru/193788/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/>.
11. Основы государственной культурной / Указом Президента Российской

#### REFERENCES

1. Aronin S. V. *Zhanrovyye iskaniya sovremennogo teatra kak proyavleniye kul'turnykh dominant rubezha XX–XXI vekov: avtoreferat dis. . . . kandidata kul'turologii*: 24.00.01 / Aronin Sergey Vladimirovich [Mesto zashchity: Mosk. ped. gos. un-t]. [Genre searches of the modern theater as a manifestation of cultural dominants of the turn of the XX–XXI centuries: abstract of thesis. . . . candidate of cultural science: 24.00.01 / Aronin Sergey Vladimirovich [Place of protection: Mosk. ped state un-t]]. Moscow, 2012. 24 p.
2. Barboy Y. M. *K teorii teatra: uch. pos.* [To the theory of theater]. Saint-Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg State. Acad. of Theatre Art, 2008. 237, [2] p.
3. *Vvedeniye v teatrovedeniye: uchebnoye posobiye* [Introduction to Theater Studies: tutorial]. Saint-Petersburg: Publishing House of St. Petersburg. state Acad. of Theatre Art, 2011. 366 p.
4. *Ekonomika kultury: uch. pos.* [Culture Economics: studies. pos.]. Moscow: Slovo, 2005. 605 p.
5. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 t.* / Pod red. Ye. G. Kholodova (gl. red.) [History of the Russian Drama Theater: in 7 volumes / Ed. E. G. Kholodova (Ch. Ed.)]. Moscow: Iskusstvo, 1977–1987.
6. Markov P. A. *O teatre: V 4 t.* [About the theater: In 4 vols.]. Moscow: Iskusstvo, 1974–1977.
7. Muzychuk V. Y. *Gosudarstvennaya podderzhka kul'tury: resursy, mekhanizmy, instituty* [State support of culture: resources, mechanisms, institutions]. Moscow; Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya, 2013. 280 p.
8. Dymnikova A. I. *Resursnoye obespecheniye uchrezhdeniy kul'tury v usloviyakh rynochnoy ekonomiki* [Resource support for cultural institutions in a market economy]. Moscow; Saint-Petersburg: Teatralis, 2008. 183 p.
9. *Kontseptsiya dolgosrochnogo razvitiya teatral'nogo dela v Rossiyskoy Federatsii na period*



Федерации от 24.12.2014 № 808. URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/39208>.

12. Рубинштейн А. Я., Мוזычук В. Ю. Оптимизация или деградация? Между прошлым и будущим российской культуры // Общественные науки и современность. 2014. № 6. С. 5 – 22.

13. Азеева И. В. Развитие современной российской театральной школы в ситуации модернизации системы высшего образования // Ярославский педагогический вестник. Серия: Гуманитарные науки. Ярославль: Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 2010–2013. № 1. Т. 1. С. 201 – 205.

14. Дмитриевская М. Ю. О природе театральной критики // Петербургский театральный журнал. 2012. № 1 [67]. С. 8 – 25.

15. Фролова Н. Л. Российский репертуарный драматический театр в условиях современной социокультурной ситуации: организационно-творческие аспекты: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2017. – 315 с.

16. Любимов Б. Н. Школа малого театра // Малый театр. М., 2016. № 3 (155). С. 20 – 21.

17. Российский статистический ежегодник: Статистический сборник. М.: Гос. ком. Рос. Федерации по статистике. 2017. – 686 с.

18. АИС «Статистическая отчетность отрасли» ГИВЦ Минкультуры России. URL: <https://stat.mkrf.ru/> (дата обращения 04.10.2018).

19. Культура России 2001/2006: Информационно-аналитический сборник / Под ред. М. Е. Швыдкого. М.: ГИВЦ «Роскультуры», 2007. – 551 с.

20. Заславский Г. А., Иванов О. В., Чернов А. Г. Перепись российских театров: исследовательский подход и основные результаты // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 3. С. 131 – 151.

21. Иванов О. В., Чернов А. Г. Русская классика и спектакли для детей в театральном репертуаре. Объем предложения и потребления. (Оригинал хранится в архиве авторов.)

*do 2020 goda, odobrena rasporyazheniyem Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 10 iyunya 2011 goda no. 1019-r* [The concept of the long-term development of theatrical business in the Russian Federation for the period until 2020 is approved by order of the Government of the Russian Federation of June 10, 2011, no. 1019-r.]

10. The concept of development of education in the field of culture and art in the Russian Federation for 2008 – 2015 / Decree of the Government of the Russian Federation of 08.25.2008 no. 1244-p. Available from: <https://base.garant.ru/193788/53f89421bb-daf741eb2d1ecc4ddb4c33/> [Accessed 19th December 2019].

11. Fundamentals of the state cultural / Decree of the President of the Russian Federation dated December 24, 2014, no. 808. Available from: <http://kremlin.ru/acts/bank/39208> [Accessed 19th December 2019].

12. Rubinshteyn A. Y., Muzychuk V. Y. *Optimizatsiya ili degradatsiya? Mezhdubushchim rossiyskoy kul'tury* [Optimization or degradation? Between the Past and the Future of Russian]. In: *Obsbchestvennyye nauki i sovremennost* [Social Sciences and the Present]. 2014, no. 6, pp. 5 – 22.

13. Azeyeva I. V. *Razvitiye sovremennoy rossiyskoy teatral'noy shkoly v situatsii modernizatsii sistemy vysshego obrazovaniya* [The development of the modern Russian theater school in a situation of modernization of the higher education system]. In: *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. Seriya: Gumanitarnyye nauki* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin. Series: Humanities]. Yaroslavl: Yaroslavl State. ped un-t them. K. D. Ushinsky. 2010–2013, no. 1, vol. 1, pp. 201 – 205.

14. Dmitrevskaya M. Y. *O prirode teatral'noy kritiki* [On the nature of theatrical criticism]. In: *Peterburgskiy teatralniy zhurnal*. 2012, no. 1 [67], pp. 8 – 25.

15. Frolova N. L. *Rossiyskiy repertuarnyy dramaticheskiy teatr v usloviyakh sovremennoy sotsiokulturnoy situatsii: organizatsionno-tvorcheskiye aspekty: dissertatsiya... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.01 / Frolova Nadezhda Leonovna; [Mesto zashchity: Ros. in-t teat. iskusstva]* [The Russian repertoire drama theater in the current socio-cultural situ-

- ation: organizational and creative aspects: the dissertation... candidate of art history: 17.00.01]. Moscow, 2017. 315 p.
16. Lyubimov B. N. *Shkola malogo teatra* [School of the Maly Theatre]. In: *Maly teatr* [Maly Theatre.]. 2016, no. 3 (155), pp. 20–21.
17. *Rossiyskiy statisticheskiy yezhgodnik: Statisticheskiy sbornik* [Statistical Yearbook of Russia: Statistical Bulletin]. Moscow: State Committee of the Russian Federation for Statistics, 2017. – 686 p.
18. AIS «Statisticheskaya otchetnost otrasli» GIVTS Minkultury Rossii [AIS «Statistical Reporting of the Industry» GIVC Ministry of Culture of Russia]. Available from: [www.mkstat.ru](http://www.mkstat.ru) (Accessed data 4th Octobre 2018).
19. *Kultura Rossii 2001/2006: Informatsionno-analiticheskiy sbornik* [Culture of Russia 2001/2006: Information and Analytical Collection] / Ed. M. E. Shvydkoi. Moscow: GIVC «Roscultura», 2007. 551 p.
20. Zaslavskiy G. A., Ivanov O. V., Chernov A. G. Census of Russian theaters: a research approach and main results. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2018, no. 3, pp. 131–151 (In Russ.).
21. Ivanov O. V., Chernov A. G. *Russkaya klassika i spektakli dlya detey v teatral'nom repertuare. Obyem predlozheniya i potrebleniya* [Russian classics and performances for children in the theater repertoire. The volume of supply and consumption]. (The original is stored in the authors archive.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Заславский Григорий Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: [info@gitis.net](mailto:info@gitis.net)

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Иванов Олег Валентинович – кандидат физико-математических наук, директор Центра исследований культурной среды МГУ имени М. В. Ломоносова.

E-mail: [olegivanov62@mail.ru](mailto:olegivanov62@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-1280-4319

#### ABOUT THE AUTHORS

Grigoriy Zaslavskiy – PhD in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: [info@gitis.net](mailto:info@gitis.net)

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Oleg Ivanov – PhD, Director of the Center for Cultural Environment Studies, Lomonosov Moscow State University.

E-mail: [olegivanov62@mail.ru](mailto:olegivanov62@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-1280-4319

Карпушкин Иван Сергеевич – директор Евразийского центра территориального развития имени Петра Аркадьевича Столыпина (Центр Столыпина).

E-mail: [ivan@karpushkin.info](mailto:ivan@karpushkin.info)  
ORCID: 0000-0003-4917-1794

Кочеляева Нина Александровна – кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник ВГИК, директор Нового института культурологии.

E-mail: [nina.kochelyaeva@gmail.com](mailto:nina.kochelyaeva@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-3194-6021

Чернов Алексей Георгиевич – заместитель директора Центра исследования культурной среды МГУ имени М. В. Ломоносова.

E-mail: [cbe-ua@mail.ru](mailto:cbe-ua@mail.ru)  
ORCID: 0000-0002-3359-1498

Заславский Г. А., Иванов О. В., Карпушкин И. С., Кочеляева Н. А., Чернов А. Г. Основы развития театра и театрального дела: исследовательский подход и основные результаты // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 74–98.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-74-98

Ivan Karpushkin – Director of the CEO of Stolypin Center.

E-mail: [ivan@karpushkin.info](mailto:ivan@karpushkin.info)  
ORCID: 0000-0003-4917-1794

Nina Kochelyaeva – Ph.D. in History, Senior Researcher of VGIK, Director of New Institute for Cultural Research.

E-mail: [nina.kochelyaeva@gmail.com](mailto:nina.kochelyaeva@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-3194-6021

Alexey Chernov – Vice Director, Center for Cultural Environment Studies, Lomonosov Moscow State University.

E-mail: [cbe-ua@mail.ru](mailto:cbe-ua@mail.ru)  
ORCID: 0000-0002-3359-1498

Zaslavskiy G. A., Ivanov O. V., Karpushkin I. S., Kochelyaeva N. A., Chernov A. G. The basics of theatre and theatrical question development: the researching approach and common results. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 74–98.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-74-98

# ГИТИС. УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК. ДИАЛОГИ GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES

**Д. А. БЕРТМАН,  
Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ**

*Российский институт  
театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия*

**Ф. С. РАЗЕНКОВ**

*Башкирский государственный  
театр оперы и балета  
Уфа, Россия*

**DMITRY BERTMAN,  
GRIGORIY ZASLAVSKIY**

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

**PHILIPP RAZENKOV**

*Bashkir State Opera  
and Ballet Theatre  
Ufa, Russia*

## ГЕН ТЕАТРАЛЬНОСТИ

### АННОТАЦИЯ

В статье в форме диалога исследуется в рамках образовательной театральной мастерской феномен преемственности, определяющий творческое взаимодействие в диаде учитель-ученик. Рассматривается проблема выбора учеников на отделение режиссуры оперного театра, требующее уникальных качеств от абитуриента, высокого уровня его личной культуры и особого типа таланта. Методика преподавания режиссуры в музыкальном театре представлена на примере опыта нескольких десятилетий преподавания в мастерской народного артиста России, профессора Дмитрия Бертмана. Обучение оперной режиссуре опирается на систему музыкального образования в соотношении с традицией национальной школы музыкальной режиссуры, идущей от К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Анализируется опыт режиссерской работы постановщиков разных поколений. Это направление образования предполагает бережное отношение к оригинальному творческому стилю студента, а воспитание направлено

## THEATRICALITY GENE

### ABSTRACT

The article in the form of a dialogue is dealing with the phenomenon of continuity inside the theatre workshop. This defines the creative cooperation in the dyad master-student. The problem of students selection to the department of opera theatre directing is analyzed. It requires the unique qualities of the enrollee, the high level of self-culture and a special type of talent. The methods of educating of the music theatre directing is presented on the experience of several decades of teaching in the workshop of People's Artist of Russia, professor Dmitry Bertman. Opera directing education is based on the system of music education in relation with the tradition of national school of music theatre directing that comes from K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko. Several directing experiences of different generations is analyzed in the article. This educational direction supposes respect towards the original creative style of the student. While the breeding aims at forming the graduate's ability to organize creative and rehearsal process with all the participants of the performance – opera soloist, choir, musicians, artists. Opera syncretism

на формирование у выпускника умения выстраивать творческий и репетиционный процесс со всеми участниками спектакля – оперными солистами, хором, музыкантами, художниками. Синкретизм оперы предполагает взаимодействие художественных систем разных областей искусства, поэтому перспективная задача отделения режиссуры музыкального театра воспитать не только и не столько профессионального постановщика, но и художественного руководителя процесса в оперном театре. Эта установка носит важный интегративный характер для отечественной культуры, так как позволяет сохранять высокие традиции национальной оперной режиссуры на всем пространстве Российской Федерации.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** театральная педагогика, музыкальный театр, опера, оперная режиссура, ГИТИС.

supposes the cooperation between different art systems of several directions. That's why the perspective task of opera directing is not only to bring up professional director but the artistic director of the opera theatre process. This setting has an important integral quality for the national culture as it helps to preserve the high traditions of national opera directing all over the space of Russia.

**KEYWORDS:** theatre pedagogy, music theatre, opera, opera directing, GITIS.

*Григорий Заславский:* Дмитрий Александрович, когда вы набираете мастерскую и перед вами – абитуриенты, желающие учиться режиссуре, на что вы в первую очередь обращаете внимание? Помните ли, например, почему взяли Филиппа Разенкова?

*Дмитрий Бертман:* Обращаю внимание на генетику. Самое лучшее, когда человек из театральной семьи. Я говорю сейчас непопулярные вещи, но очень важно, когда человек уже обладает определенными знаниями и любовью к делу. Когда поступал Филипп, я знал, что его отец – дирижер музыкального театра, а значит, ребенок вырос там. Это – определенный бонус. Отца его я не знал тогда лично, мы познакомились позже, но я знал его как дирижера. И когда я принимал Филиппа на курс, знал, что мальчик любит театр больше всего на свете. Второе и самое главное – талант. А талант связан с той же генетикой и виден сразу, как и чувство человеческой свободы. В профессии режиссера очень важно именно это чувство. Угадать в человеке режиссера – дело очень тяжелое, этой профессии, как говорил Борис Александрович Покровский, научить нельзя. Покровский знал, о чем говорил, поскольку долгое время преподавал режиссуру, был основателем нашей кафедры, а потом ушел с режиссерского отделения и стал преподавать только у актеров. Потому что там, где актеры, – там профессия, там есть свои законы. А режиссуре учить не только сложно, но даже вредно, потому что, к сожалению, все мы, педагоги-режиссеры, учим делать «как мы». Делай, как я. Но может случиться, что ученик намного талантливее тебя, абсолютно другой и ты нанесешь ущерб тем, что будешь его учить «делать, как я». Единственное, чему можно научить режиссера музыкального



театра, – определенной технологии: как работать с хором, как организовать репетицию, научить анализу драматургии – как читать пьесу, как находить действие, то есть та же самая школа, что и у актеров. Хотя сейчас актеров я тоже стараюсь учить как режиссеров, потому что в современном театре такая слабая режиссура, что актер должен быть оснащен и «за того парня» – за режиссера. Сегодняшняя режиссура, к сожалению, больна – болезнью дизайнера, болезнью концептуальных трюков. Очень мало внимания обращается именно на работу с актером. Сейчас модно, например, замазать актера какой-нибудь краской или запустить его внутрь мультфильма и, в общем, неважно, кто на сцене, потому что он заменяем на любого другого. Поэтому актер должен быть оснащен как режиссер, а режиссер обязан, самое главное, обладать чувством невероятной свободы. И нравственным чувством. Это тоже очень важно. Режиссерская профессия опасна, потому что похожа на божественное дело. Бог создал человека, режиссер тоже создает человека – только на сцене. Поэтому очень важно, как он создает этого человека, с каких нравственных позиций оценивает и какие коды закладывает в свое творчество.

**Г. З.:** Филипп, из того, чему вы научились в ГИТИСе, наверное, речь о совершенно практических советах, – случилось ли потом, в самостоятельной режиссерской работе, что, столкнувшись с трудностями, вы вспоминали конкретные уроки и делали так: «О, класс! Помогает!»?

**Филипп Разенков:** Это происходит ежедневно, практически на каждой репетиции. И я очень благодарен Дмитрию Александровичу за то, что он вспомнил папу. Если бы не отец, меня бы не было в ГИТИСе. Вообще все началось с того, что у меня была мечта стать драматическим или киноактером. Я учился в музыкальном училище, а ГИТИС был самым крутым местом в моем подростковом понимании. Отец со мной серьезно поговорил, потому что бросать занятия музыкой мне не хотелось. Я учился на дирижерско-хоровом отделении училища и тогда еще вообще не знал, что такое оперное пространство в нашей стране. Оперные постановки, которые я видел, – это то, что доходило еще на видеокассетах. В общем, видел я к тому времени достаточно мало, и не смотрел ни одного спектакля Дмитрия Александровича.

**Г. З.:** То есть когда поступали, не видели ни одного спектакля Бертмана?

**Ф. Р.:** Когда я шел на консультации, я только-только получил

Ф. Легар «Голубая Мазурка», режиссер Г. В. Тимакова. Мастерская народного артиста России, профессора Д. А. Бертмана. Фото Марии Алексеевой





*П. И. Чайковский «Евгений Онегин», режиссерская группа: Диана Бижитуюева, Елизавета Бондарь, Филипп Разенков, Павел Сорокин, Юлия Файн. Художественный руководитель постановки народный артист России, профессор Д. А. Бертман*

доступ к каким-то видеозаписям. Что-то мне показал отец. И «Диалоги кармелиток» на телеканале «Культура» были показаны как раз в тот год, когда я поступал. Но на самом деле, как я понимаю сейчас, шел я в ГИТИС, зная очень немного о профессии, а тем, что знал, обязан был отцу. Я помню этот удивительный день, основные экзамены – по режиссуре, по актерскому мастерству... Мы вышли из ГИТИСа – отец был со мной – в три часа ночи. Был какой-то волшебный вечер, потом волшебная ночь. Вот так все началось. Возвращаясь к вашему вопросу, я могу сказать, что у нас обучение шло в два этапа. Первый этап...

**Д. Б.:** Первый этап – когда я предложил вам начать заниматься режиссурой.

**Ф. Р.:** Да, а мы всячески доказывали, что не зря. Я сейчас вспоминаю наши так называемые эксперименты, которые Дмитрий Александрович терпеливо смотрел. Помню, что, наверное, уже в середине обучения он сказал: «Ребята, надо братья по-серьезному за профессию». Но я очень благодарен за начальный этап, потому что это был такой классный и даже кайфовый период, когда мы на первых курсах почувствовали себя режиссерами, начали что-то придумывать и воплощать. И, конечно, первые спектакли, которые я увидел в «Геликоне», просто перевернули мое представление об опере и о возможностях, которые она предоставляет. В середине обучения неожиданно Дмитрий Александрович дал нам задание восстановить по записям Станиславского спектакль «Евгений Онегин». Мы тогда к этому отнеслись не то чтобы скептически, но, конечно, нам было интереснее делать что-то свое, более гениальное.

**Д. Б.:** Задание было сделать две версии одной сцены из оперы – и в своей интерпретации, и как бы работая «ассистентом» у Станиславского.

По их мнению: ненавистную классическую – чужую, мертвую, и свою – живую, самую современную. Правильно?

Ф. Р.: Абсолютно точно.

Д. Б.: Одна девочка показала бал Лариных на пляже под зонтиками в Шарм-Эш-Шейхе...

Ф. Р.:...и еще был боксерский ринг, Онегин с Ленским боксировали...

Д. Б.: Они демонстрировали, что показывают свое – любимое, и ненавистное – Станиславского.

Ф. Р.: Да, причем ненавистное – Станиславского – у нас абсолютно не получалось. И мы думали, что не получается, потому что с мертвым материалом ничего не сделаешь. Я помню, как вдохновенно с однокурсником Вадимом Летуновым, с которым жил в одной комнате в общежитии, сейчас солистом «Геликона», строил двери... Точнее, я наблюдал, как он делал эти двери. Задача была – создать лабиринт, и мне казалось, что вот сейчас мы сделаем лабиринт, и все, и дело в шляпе, и будет гениальный бал у Лариных. По Станиславскому эти сцены казались какой-то тягомотиной и ерундой. Когда мы показали результат Дмитрию Александровичу, он на все это посмотрел и сказал: «Так, ребята, а теперь...». И начал работать. О чем говорил Дмитрий Александрович? О механике режиссуры. И каждое слово ловилось, впитывалось в память, и если бы не те занятия, я, наверное, просто не смог бы работать в театре. Потому что через эту работу мы получили инструментарий, понимание самых разных вещей, начиная от технологии мизансценирования и заканчивая уже более глубокими вещами, и самыми главными – работой с солистами.

Г. З.: Дмитрий Александрович, когда вы поняли, что из них получаются режиссеры? На каком курсе или через сколько лет после окончания ГИТИСа? Существует же собственный итог: это не зря, это получилось?

Д. Б.: Вообще это – сложная история. Бывали случаи, например, когда все годы кто-то лидировал, был очень интересным, а потом вдруг терялся к концу обучения. А кто-то, наоборот, поднимался. Кто-то, казалось, вот-вот начнет быть режиссером, а он уходил в какой-то бизнес, кто-то в Следственный комитет уходил преподавать систему Станиславского. Были разные случаи. Профессия режиссера – очень индивидуальна, и не понятно, от чего она зависит. Но, повторяюсь, чувство свободы должно быть главным.

П.И. Чайковский «Евгений Онегин». Сцена из спектакля мастерской народного артиста России, профессора Д.А. Бертмана





Н. А. Римский-Корсаков «Царская невеста». Башкирский государственный театр оперы и балета. Режиссер Филипп Разенков

А когда я силовым методом заставил их ставить Станиславского – Филипп, это же было силой? – они обижались на меня.

Ф. Р.: Да...

Д. Б.: Они Станиславского ненавидели – правда, Филипп?

Ф. Р.: Ну, может, не ненавидели...

Д. Б.: Был неласков я с ними, неласков... Может быть, и не прав. Но сейчас Филипп – главный режиссер Уфимского театра, Паша Сорокин – главный режиссер в Ростове-на-Дону, я надеюсь, что Лиза Бондарь, может быть, тоже будет главным режиссером одного из театров. В общем, этот курс оказался очень продуктивным. Я считаю, даже если три человека с курса, на котором пять режиссеров, стали успешными, а они успешные, то это уже очень много. Были курсы, когда никто не становился режиссером. Это невозможно запрограммировать, зависит от набора. И, опять же, вопрос генетики и образования. Григорий Анатольевич знает, я к нему обращался с просьбой разрешить мне не набирать курс.

Г. З.: Потому что было 11 теноров и не было режиссеров.

Д. Б.: Но – нет, пришлось набрать, так построена система. Если не будет выполнено госзадание, сократят следующий набор. На самом деле это, конечно, очень обидно, потому что сразу видно, что будет. Самое страшное, когда видно, что человек не станет режиссером, но из него может вырасти чиновник. Плохой. Он может мстить потом всю жизнь за это свое несбывшееся. Это – опасная история. Поэтому в мире и не существует режиссерских факультетов. Режиссер растет при мастере, при театре, растет, имея до этого какую-то другую профессию, связанную с театром. Филипп говорит, что он – дирижер-хоровик. Это тоже был бонус, потому что заниматься оперным театром человеку, который не имеет музыкального образования, невозможно. Это глупо выглядит. Сразу на всю жизнь травма, во-первых, у всех, кто с ним работает, и у него. Сейчас это модно. Говорят – посмотрите, драматические режиссеры как в опере ставят. Но пока мы не видим



ни одного на самом деле хорошего результата. Даже у потрясающих режиссеров, у великих мастеров. Потому что есть определенная специфика, которую невозможно не учитывать. И когда мы говорим про Станиславского, про Немировича-Данченко, про Мейерхольтца, что, мол, они же тоже драматические режиссеры, но ставили в опере, надо помнить, что все они в совершенстве владели музыкальными инструментами, имели феноменальное базовое образование пианистов, которое, естественно, влияло на их режиссуру. Потому что музыка – это язык, и его надо уметь читать. Его невозможно просто чувствовать, мало того, такое чувство вредит. Потому что тогда получается иллюстрация. Видеть музыкальную драматургию – это только этап профессиональной подготовки, обязательный, но недостаточный. И тот, кто только видит музыкальную драматургию, не сможет никого обмануть. Когда я поступал в ГИТИС, меня взяли в порядке исключения. Я был без специального образования, поступал сразу после школы, но я владел инструментом, и тогда это было обязательным условием. Все люди, которые со мной и за мной учились, были намного старше меня. Это не говорит о том, что только так должно быть. После меня уже был Дима Белянушкин, который совсем молоденьким поступил, так же, как и я, в 16 или в 17 лет. . .

Ф. Р.: Он сейчас, кстати, тоже главный режиссер – в Нижнем Новгороде.

Д. Б.: Да, он тоже главный режиссер. Он заканчивал курс Александра Борисовича Тителя. И Паша Сорокин, он виолончелист. . . То есть это поколение, в котором все ребята имели образование и невероятную любовь к делу.

Г. З.: В ГИТИСе очень важна эта история – человек, который закончил, потом приходит учить других. Мне вообще кажется, что это – единственно возможный путь, преемственность в этом случае становится залогом, условием рождения и становления и сохранения школы. На вашем приходе в ГИТИС очень настаивал Борис Александрович Покровский. Как думаете, что в вас от Покровского в педагогике?

Д. Б.: Надеюсь, что очень многое. Во-первых, я учился у Георгия Павловича Ансимова, который сам тоже был учеником Покровского, это та же самая школа. Люди разные, а школа одна. И Матвей Абрамович Ошеровский, у которого я учился, – преподавал, учил, как и Покровский, такой силовой режиссуре. Я, может быть, делаю это чуть-чуть мягче, основываясь на каком-то ином опыте, может быть, даже на опыте, которого не было у них. Мне повезло. Я родился в уже умирающем Советском Союзе и учился, когда заканчивалась жизнь этого государства. Мне удалось рано выехать за границу, поработать с зарубежными театрами, быть знакомым с ведущими режиссерами мира – Дэвидом Паунтни, Франко Дзеффирелли. Я мог с ними общаться, видеть, как работают они, как работают там театры, и этот опыт я тоже, мне кажется, перенял. Но у меня всегда было доверительное отношение к студентам – Филипп подтвердит, что на каждом экзамене я им предлагал самим себе поставить оценки.

Г. З.: И что они себе ставили?

Д. Б.: Они ставили себе все по правде. Я им даже повышал потом оценки.





П. И. Чайковский «Орлеанская дева».  
 Башкирский государственный театр оперы и балета.  
 Режиссер Филипп Разенков

Г. З.: Филипп, а вы когда-нибудь ставили себе пятерку?

Ф. Р.: Я сейчас не вспомню, но нас Дмитрий Александрович всегда учил самокритичному отношению. Я считаю, что свободы было очень много. И мы поначалу, сейчас это мне уже понятно, сильно пытались мастеру подражать. Я не вижу в этом ничего плохого. Сегодня, например, у меня репетиция в театре, прогон «Дон Жуана», и когда я смотрю на этот свой спектакль отстраненным взглядом, пытаюсь, по крайней мере, я все равно вижу, что я – ученик Дмитрия Бертмана. И мне это нравится. Вы были строги, но в то же время с любовью. И еще, как мне кажется, важный момент, который дает ГИТИС, – это то, что мы жили одной коммуной с артистами и сами проходили полный курс обучения. Это огромное преимущество, поэтому я, выйдя из стен института, не боялся в разных театрах показывать и говорить заслуженным артистам, как нужно играть.

Д. Б.: Еще они жили в театре... А в конце учебы, на выпускном вечере, я им всегда говорю: «Забудьте меня, мы вообще не знакомы».

Ф. Р.: Да, я помню это. На выпускном Дмитрий Александрович сказал: «Ищите себя, будьте собой». Были и такие слова: «Забудьте меня, но я вас всегда буду рад видеть у себя с вкусным тортиком».

Д. Б.: Я правда их рад видеть. Филипп всегда приезжает, Паша приезжает, мы переписываемся...

Ф. Р.: Хочется почаще, но...

Д. Б.: Сейчас вот на нашем конкурсе «Нано-опера» получила премию уже ученица Филиппа.

Ф. Р.: Это громко сказано...

Д. Б.: Но она твоя ассистентка в театре.

Ф. Р.: Да, я старался передавать ей все то, что знаю сам.

Г. З.: Скажите, а бывает, что и сейчас вы спрашиваете советов и продолжаете учиться – а что сделать в такой ситуации или в решении той или другой сцены?

Ф. Р.: Если действительно что-то нужно, мы спрашиваем, и Дмитрий Александрович всегда отвечает моментально. Но мы стараемся по пустякам его не беспокоить.

Г. З.: Что важнее в школе режиссуры – человеческие уроки или профессиональные? Это можно отделить и сказать, что вот человеческие уроки были важнее, чем какие-то сиюминутные профессиональные советы, или наоборот – профессиональные важнее, чем человеческие? Или – что наблюдение за чужим опытом в «Геликон-опере» такая же школа, как и то, чему мы учились в ГИТИСе?

Ф. Р.: В обучении это был неразрывный процесс – посещение «Геликона», посещение репетиций, участие в мероприятиях, таких, например, как юбилей Эльдара Рязанова. Дмитрий Александрович всегда нас привлекал, и было здорово наблюдать за кулисами и из зала за постановками не только спектаклей, но и подобных вечеров. Поэтому мы постоянно жили в процессе, и это, конечно, было здорово.

Д. Б.: То есть они всегда сумеют сделать халтуру – юбилейчик поставить. Если что – заработать смогут!

Ф. Р.: Были такие моменты, как 80-летний юбилей Ростроповича в Кремле.

Д. Б.: Последний его день рождения. За месяц до смерти.

Ф. Р.: И у меня это на всю жизнь останется в памяти.

Г. З.: Случалось ли, что вы кого-то отчисляли, понимая, что это не ваш ученик – может быть, и талантливый, но не ваш?

Д. Б.: Филипп, было такое?

Ф. Р.: У нас несколько человек были отчислены из артистов. Но это не было каким-то агрессивным, жестоким поступком. Само собой к этому шло, напращивалось, и все это понимали.

Г. З.: А за что вы можете отчислить?

Д. Б.: Когда не посещают занятия, когда видно, что театр не является основным интересом в их жизни.

Г. З.: Какое для вас самое большое удовольствие от ученика? В чем радость?

Д. Б.: Радость, когда ты видишь, что у него получается. Получился отрывок, получилась увертюра, которую мы делали, получилась массовая сцена, получилась ария. А потом получился спектакль. Я узнал артистов, которые работают с Филиппом, узнал, как они его любят. Это мне нравится. Он работает в театре не потому,

*Филипп Разенков и Дмитрий Бертман после показа спектакля «Орлеанская дева» в рамках фестиваля «Золотая Маска» на сцене театра «Геликон-опера»*





А. Кротов «Римские каникулы» Новосибирский музыкальный театр. Режиссер Филипп Разенков.  
Фото Дмитрия Худякова

про «Нано-оперу», потому что участие в этом конкурсе тоже было своеобразным продолжением обучения – проверка на дорогах или даже аспирантура. Это был потрясающий опыт, мы с Пашей Сорокиным участвовали и в первом, и во втором конкурсе, потому что нам очень хотелось показать Дмитрию Александровичу и себе, что мы сделали какие-то выводы. После первого конкурса хотелось показать, что мы что-то поняли, еще чему-то научились. А конкурс действительно уникальный, с потрясающей атмосферой. Воспоминания и знакомства – на всю жизнь. Тот конкурс, без прикрас, стал сильным толчком в карьере, потому что на нем работали критики, и они начали нас рекомендовать. Определенный толчок в карьере был связан и со вторым конкурсом.

Д. Б.: Хочу отметить еще один важный момент. Сегодня выпускники не хотят быть режиссерами в театрах, не хотят быть главными режиссерами. Это большая проблема. Они хотят быть свободными художниками, приезжать в театр, ставить спектакль и получать деньги за постановку. Они не хотят заниматься коллективом, театром, документами, тендерами, жильем артистов и похоронами, установкой памятников и так далее. Поэтому то, что Филипп и Павел пошли руководить театрами, так же, как и Слава Стародубцев, который руководит Новосибирским оперным театром как главный режиссер, они в этом смысле – уникальные и сегодня представляют генерацию новых молодых главных режиссеров. Я счастлив, что они вышли из нашей колыбели, с нашего курса. Это очень здорово. Спасибо тебе, Филипп, большое.

Ф. Р.: Вам спасибо, Дмитрий Александрович. Будем всячески стараться дальше.

Д. Б.: А как ты бываешь горд, когда они выступают на сцене Большого театра, когда приезжают сюда на гастроли, это потрясающе! Когда-то были совсем дети маленькие. А я старею и седею. (Смеется.)

что его назначили, а потому, что его любит коллектив. Это очень важно. Недавно я общался с некоторыми артистами, которые поют у него, у Паши Сорокина в театре. У них большой авторитет. Это значит, у них получилось.

Ф. Р.: Но это тоже закладывалось во время учебы. И «Геликон» является самым лучшим подтверждением. Хочу сказать два слова

Ф. Р.: У нас такие ориентиры и планки, заданные еще в ГИТИСе, что пока хвалить себя рано.

Д. Б.: Вот еще одна интересная вещь. Главным режиссером Уфимского театра был мой однокашник Рустэм Галеев, невероятно талантливый человек. Его отец, кстати, тоже был оперным певцом, народным артистом. Когда мы с Рустэмом ходили на демонстрации 1 и 9 мая в Москве, то спасались тем, что пели оперы наизусть. Выходили с ним к Красной Пресне и пели наизусть, скажем, всю «Аиду». И время пролетало. Не хватило одной оперы – мы говорили, давай «Паяцы», хоть первый акт. Рустэм был главным режиссером Уфы. В минувшем году он умер, и так получилось, что главным режиссером теперь стал Филипп. Филипп, а ты учишь английский язык?

Ф. Р.: Да, учу, говорю, но всегда хочется еще лучше.

Д. Б.: Языки надо обязательно учить. Когда Петр Наумович Фоменко ставил в Комеди Франсез, он пришел к нам на репетицию, мы делали «Набукко», и говорит: «Как здорово, что вы говорите на языке, а я с переводчиком работаю в Комеди Франсез». Я спросил: «Ну и что?». А он ответил: «Это поцелуй через стекло». Гениально. Я сейчас работал в Японии, они не говорят по-английски, и у меня был переводчик. И я вспомнил про «поцелуй через стекло». В переводе уже энергетика не та.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бертман Дмитрий Александрович – профессор, заведующий кафедрой режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского института театрального искусства – ГИТИС, художественный руководитель театра «Геликон-опера».

E-mail: music@gitis.net  
ORCID: 0000-0001-5105-279X

Заславский Григорий Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: info@gitis.net  
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Разенков Филипп Сергеевич – главный режиссер Башкирского государственного театра оперы и балета.

E-mail: raz\_rezh@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-9423-7660

Бертман Д. А., Заславский Г. А., Разенков Ф. С. Ген театральности // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 99 – 109.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-99-109

#### ABOUT THE AUTHORS

Dmitry Bertman – professor, Head of the Music Theatre Directing And Actor's Skill Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), founder and artistic director of Helikon Opera Theatre.

E-mail: music@gitis.net  
ORCID: 0000-0001-5105-279X

Grigoriy Zaslavskiy – PhD in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: info@gitis.net  
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Philipp Razenkov – the chief director of the Bashkir State Opera and Ballet Theatre.

E-mail: raz\_rezh@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-9423-7660

Bertman D. A., Zaslavskiy G. A., Razenkov Ph. S. Theatricality Gene. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 99 – 109.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-99-109

**В. В. ЯКИМОВА**

*Российский институт  
театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия*

**VITALIYA YAKIMOVA**

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

## **ВЕДУЩИЕ МЕТОДЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА С АУДИТОРИЕЙ (НА ПРИМЕРЕ АКТУАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ РОССИЙСКИХ РЕЖИССЕРОВ)**

### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются основные методы, которые современный российский театр избрал для взаимодействия со зрительской аудиторией. Для анализа и исследования выбраны спектакли российских режиссеров (В. Лисовский, А. Патлай, Т. Баталов, Д. Волкострелов), которые можно рассматривать как отражение общемировых социокультурных тенденций в театре.

Представления о формах, целях и методологиях театра в национальном искусстве периодически меняются под влиянием идей и методов мирового театра. Трансформируется восприятие творческих функций всех участников театрального процесса, переосмысляются возможности коммуникации в пространстве спектакля. Разнообразные установки практики европейского театра, среди которых междисциплинарность, перформативность, site-specific theatre, документальность, иммерсивность, инклюзия, social engagement, art social practice, civic art и другие, воспринимаются

## **LEADING METHODS OF MODERN THEATRE INTERACTION WITH THE AUDIENCE (ON THE EXAMPLE OF RELEVANT PERFORMANCES OF RUSSIAN DIRECTORS)**

### **ABSTRACT**

The article reviews the main methods chosen by the Russian theatre to interact with the audience. To analyze and research there were chosen the performances of Russian directors (V. Lisovsky, A. Patlay, T. Batalov, D. Volkostrelov). They can be seen as the reference of world socio-cultural tendencies on theatre. The thoughts on forms, aims and methodologies of theatre in the national art are very changeable under the influence of the ideas and methods of the world theatre. The perception of the creative functions of all the theatre process participants is transformed, the communicative opportunities in the performance's space is rethought. Different tasks of the European theatre practices among which are interdisciplinary, performative-ness, site-specific theatre, documental-ity, immersion, inclusion, social engagement, artsocialpractice, civic art and others are accepted and adapted by the Russian art. Though it also has its own rich history of the development of interpersonal interaction forms in the space of the theatre.



и адаптируются российским искусством, имеющим, в свою очередь, собственную богатую историю развития форм межличностного взаимодействия в пространстве театра. Столкновение различных тенденций приводит к возникновению новых творческих коллективов и спектаклей, которые расширяют возможности коммуникации театра с другими видами искусств и наук, с IT и медиа.

Изменение способов работы искусства с реальностью и проникновение в театр новых технологий становятся поводом для пересмотра модели отношений со зрителями. В спектаклях новейшего времени режиссеры дают зрителям возможность отказаться от позиции «наблюдателя» спектакля и используют приемы, позволяющие аудитории активно включаться в театральный процесс, в разной мере организовывать ход действия спектакля и влиять на содержательные выводы исследования, которым занимается театр.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *глобализация, российский театр, современное искусство, междисциплинарность, коммуникация, аудитория.*

The collusion of different tendencies leads to new art companies and performances that expand the communicative opportunities of the theatre with other kinds of art and sciences, with IT and media.

Changing the ways of art working with reality and penetration of the new technologies into the theatre become the reason for the revision of the audience interaction model. In the nowadays performances the directors give the audience an opportunity to refuse «observer's» position and use the methods that let the audience be involved in the theatre process and in some forms to organise the course of the performance and influence on the meaningful conclusions of the research that theatre did.

**KEYWORDS:** *globalization, Russian theatre, contemporary art, interdisciplinarity, communication, audience.*

Театр как многокомпонентное, синтетическое искусство чрезвычайно подвержен внешнему воздействию, в том числе глобализации. Социокультурный, политический и художественный контексты оказывают на театральное искусство значительное влияние, связанное с трансформацией художественного высказывания и способов его восприятия аудиторией. Поскольку театральное представление может состоять из разнородных элементов и строится на их взаимодействии, изменения, происходящие с каждым отдельным элементом, заново формируют облик всего театрального произведения. Современный российский театр, сохраняя важнейшие черты национальной культуры и связь с традициями русского искусства, включен в этот процесс.

Театр во все времена взаимодействовал с новыми технологиями своего времени. Сегодня можно наблюдать ускорение и обострение этого процесса. Как никогда раньше театр, как и многие другие области, тяготеет к междисциплинарности. Современность характеризуется ослаблением границ между разными (как близкими, так и далекими в своих методах и задачах) художественными направлениями, снижением резистентности. Если в предыдущие

века сцена скорее обращалась к достижениям смежных областей (например, идея немецкого композитора Рихарда Вагнера о создании Gesamtkunstwerk, спектакля, в котором музыка, театральное действие, сценическое оформление и архитектурные особенности зала становились бы равнозначными элементами; проникновение в театр отдельных приемов из кинематографа), то в начале XXI в. постановщики в своей работе стали обращаться, например, к явлениям научно-технического прогресса. Театр активно использует достижения видеofиксации, фото- и видео-арт, медиатехнологии (например, лайф-стриминг).

Влияние технологий влечет за собой трансформацию многих «родовых» свойств театра. В частности, столкновение с феноменом сетевой открытости, предоставление возможности выразить свое мнение большому числу людей меняет модель отношений «режиссер – актер – зритель» и делает структуру представления более подвижной. В театре всех времен спектакль был подвержен изменениям. Каждый показ не был полностью идентичен другому (этому наблюдению, в частности, посвящена классическая статья В. Г. Белинского «Мочалов в роли Гамлета» [1]). В новейшее время изменчивость действия, в том числе возможность зрителей влиять на структуру показа, становится декларируемой эстетической категорией. В западном и отечественном театре все чаще возникают проекты, цель которых – уйти от авторского диктата в вопросах как организации просмотра, так и интерпретации увиденного. В качестве примера можно привести корпус работ режиссера Д. Волкострелова («Shoot/Get treasure/Repeat», «Лекция о ничто», «театр post»). В этих постановках зрители фактически сами создавали спектакль, выбирая, в каком порядке посмотреть пьесы из цикла драматурга Марка Равенхилла («Shoot/Get treasure/Repeat»), или голосуя за один из предложенных сценариев действия («Лекция о ничто»). Раньше зрительская реакция могла только локально менять ход представления; новейший театр предлагает перепоручить зрителю роль координатора конкретного показа, быть соавтором команды постановщиков.

Театр как единая образующая достижений разных искусств, в свою очередь включенных в процессы глобализации, становится элементом общего межкультурного пространства. Постановки, обозначаемые теоретиками как «актуальные», выбирают форму критического жеста вне конвенционального театрального поля. Они часто воплощаются в пространстве улицы, образовательного учреждения или заброшенного городского здания [2]. Музыкальная или визуальная составляющая театрального произведения не бывает, как правило, ограничена национальной культурной сферой и выходит далеко за ее рамки, включая спектакль в мировое художественное поле в качестве сложной символической системы. Более того, спектакли, создатели которых не декларируют связь своих идей с востребованными философскими и эстетическими идеями, в той или иной мере отвечают глобальным требованиям и трендам. Это может происходить за счет подражания ведущим театральным новациям. Даже механическое копирование «модных»

форм обогащает художественное многообразие в соответствии с общемировым процессом развития искусства сцены. Современный отечественный театр как часть мирового искусства стремится выйти за привычные рамки «театрального», все активнее использует интерактивность, перформативность, документальность, инсталляцию, инклюзию как смыслообразующие элементы. Создатели спектакля расширяют свои художественные возможности, ставя перед собой благотворительные, политические, правозащитные и научно-просветительские цели.

Необходимо отметить, что советский и российский театр на протяжении всей истории занимался вопросами коммуникации с аудиторией, трансформацией сценического пространства спектакля, поиском необычных способов репрезентации драматического произведения. Применительно к современному искусству сцены можно говорить скорее об усилении конкретных тенденций, повышении к ним интереса со стороны как театрального сообщества (постановщиков и теоретиков), так и зрителей.

Актуальные способы развития информации и разнообразие форм перформативного искусства привели к тому, что современный российский театр еще более активно занимается изучением возможностей зрительского восприятия. Часто это связано с актуализацией проблемных общественных запросов, появлением новых эстетических и этических тем. Развитие методов взаимодействия со зрителем, как и многие описываемые в данной статье явления, не является новацией. Они продолжают опыты режиссеров предыдущих поколений, адаптируют и актуализируют их для современного контекста.

Под влиянием этих процессов изменяются способы авторского самоопределения, а также распределение функций внутри постановочных команд. Например, искусствовед и куратор Борис Ключников предлагает словосочетание «заниматься современным искусством» [3] как замену четкого определения деятельности субъекта в искусстве. Если раньше за большинством театральных деятелей закреплялась четко определяемая профессия и свойственные ей функции (режиссер разрабатывает концепцию спектакля и работает с артистами, художник оформляет сценическое пространство, композитор пишет музыку и т. д.), то в современном театре все чаще бывают востребованы люди, способные совмещать роли или не видящие необходимости их разграничивать. Переход от определения идентичности через конкретную роль (режиссер, куратор, критик, художник, актер, менеджер проекта и т. д.) к обозначению возложенного на человека действия (ставить, курировать, писать, анализировать, исполнять, организовывать, выставлять и т. д.) помогает отказаться от жестких профессиональных рамок и амплуа. С одной стороны, это разрушает границы профессионального самоопределения, а с другой – субъект получает значительную свободу внутри создания художественного высказывания и не ограничивается одной функцией. Возможность существования режиссеров, придумывающих сценическую среду, артистов и художников, полноценно участвующих

в создании концепции спектакля, влияет не только на распределение обязанностей внутри постановочной команды, но и на результат деятельности. Равноправие интеллектуальных и творческих усилий разных людей способствует развитию и усложнению спектакля.

Подобный опыт восходит к постмодернистской идее отказа от иерархий. Французский философ Жан-Франсуа Лиотар в работе «Состояние постмодерна» вводит понятие метарассказов (метанарративов, великих рассказов), то есть социокультурных доминант, отказ от которых и определяет постмодерн: «Упрощая до крайности, мы считаем “постмодерном” недоверие в отношении метарассказов. <...> Нарративная функция теряет свои функции: великого героя, великие опасности, великие кругосветные плавания и великую цель» [4, с. 10]. Американский исследователь Ихаб Хассан в книге «Постмодернистский поворот» также утверждает, что постмодернизм отвергает «все метаповествования, все системы объяснения мира» в пользу «фрагментарного опыта» [5, с. 23]. Воссоздается положение, в котором направление деятельности определено волей и индивидуальным правом человека, а не очерченностью его профессиональных сфер. Французский искусствовед и критик Николя Буррио в работе «Эстетика взаимодействия» отмечает: «Возможность искусства взаимодействий (то есть искусства, которое принимает в качестве своего теоретического горизонта не притязание на независимое и частное символическое пространство, а область человеческих взаимоотношений и их социальный контекст) касается радикального переворота эстетических, культурных и политических целей современного искусства» [6, с. 64]. Происходит отказ от «фальшивой аристократической концепции классификации произведений искусства», а «современное искусство больше нельзя представлять как пространство, по которому можно спокойно прогуливаться» [6, с. 65].

Упомянутые идеи нашли последователей и в отечественном театре. Так, театровед Павел Руднев говорит о театре как о горизонтальном комьюнити: «<...> он [театр] нужен для того, чтобы сформировать какие-то малые, то есть горизонтальные, группы» [7]. Но неточно было бы говорить о том, что вертикальная модель организации, в том числе внутри театральных команд, ослабляется за счет идей или действий конкретных людей. Во многом разрушение иерархичности связано с более глобальной тенденцией – развитием социальных сетей и общей информационной среды, влияющей на художественное пространство. Например, утверждение режиссера Бориса Павловича: «Никакой табели о рангах! Никакой субординации! Но это как раз моя главная ценность. Я [в своих проектах] разрушил субординацию, и началось “горизонтальное” общение. Я построил вокруг себя гражданское общество, которое по определению не может быть “вертикальным”» [8] может и должно быть рассмотрено не только как художественный манифест, но и как продукт мира, в котором равноправное участие в каких-либо процессах, исчезновение монополии на высказывание все больше становятся частью социально-культурной нормы.

Современный российский театр в рамках поисков также пытается отказаться от четкого определения функций зрителя спектакля. Согласно концепции философа Жака Рансьера, критика так называемого классического театра, его коммуникационных стратегий в основном сводится к «парадоксу о зрителе» [9, с. 270]. Парадокс заключается в том, что позиция зрителя рассматривается в негативном ключе по двум причинам: созерцание противоположно познанию и созерцание противоположно созиданию («Быть зрителем – значит быть обделенным способностью действовать») [9, с. 274]. В рамках данной концепции театр оказывается местом «иллюзий и пассивности» [9, с. 275]. Стоит отметить, что позиция Жака Рансьера небесспорна и апеллирует скорее к поверхностному представлению о театре, чем к глубокому профессиональному знанию о том, как именно веками была устроена коммуникация между залом и сценой. В данной статье уже упоминалось, что и в конвенциональном театре зритель не был полностью пассивен, доступными ему средствами (например, аплодисментами, «буканием», созданием общей эмоциональной атмосферы) он общался с артистами на сцене и мог влиять на них. Можно говорить лишь о том, что участие аудитории в спектакле не становилось самостоятельным и самоценным художественным фактором.

Во многом это было связано с устройством театрального здания. Андре Хэлбо ввел понятие «классической парадигмы» [10, с. 42], сформированной в XVIII в. итальянской «сценой-коробкой», которая разделила театральное пространство на сцену и зал, территорию актера и зрителя. В современном театре «классическая парадигма» превратилась в «набор границ» [10, с. 43], то есть перечень социокультурных соглашений, сопровождающих посещение театра. Эти соглашения препятствовали слишком активному участию зрителя в спектакле, определяя, на что аудитория может повлиять, а что в спектакле остается неизменным или может меняться только по решению постановочной команды. В последние годы указанные принципы подвергаются критике и постепенно изменяются. В том числе под влиянием философских концепций постмодернизма возникает необходимость в театре иного типа, в котором позиция зрителя-наблюдателя, даже физически отделенного от артистов, перестает быть единственно одобряемой. Как уже упоминалось в данной статье, новейший театр часто подразумевает активную включенность зрителя в театральное произведение на равных правах с другими участниками [11].

Следует отметить, что эта тенденция не является следствием исключительно театральных преобразований конца XX – начала XXI в. Отдельные ее черты можно встретить в теоретических изысканиях и практических работах театральных деятелей XX в. Еще в 1920 г. основоположник научного театроведения Макс Герман назвал спектакль «игрой, разыгрываемой всеми для всех» [12, с. 32]. Эта мысль получила развитие и в работах Эрики Фишер-Лихте: «Зрители воспринимаются как партнеры по игре, чье физическое присутствие, реакции, восприятие формируют спектакль наравне



с действиями актеров. Таким образом, спектакль возникает как результат интеракции между исполнителями и зрителем» [13, с. 96]. Если в традиционном театре происходит преимущественно эмоциональное взаимодействие со сценой, то современный театр часто предлагает зрителям буквально стать партнерами артистов, – меняя структуру действия (примеры чего уже приводились в данной статье) или, например, имея возможность стать героями постановки.

Необходимо отметить, что еще в XX в. искусство авангарда стремилось трансформировать привычный метод взаимодействия актеров и аудитории. На Западе футуристы и дадаисты эпатажили зрителя, провоцируя его, вызывая острую реакцию. В Советской России одним из самых заметных опытов новой коммуникации исполнителей со зрителями можно назвать «Взятие Зимнего дворца», поставленное в 1920 г. Николаем Евреиновым. В представлении под открытым небом участвовали около восьми тысяч человек, а сам спектакль воспроизводил наиболее заметные события 1917 г. Представители русского авангарда мечтали о «театре будущего» [14, с. 194], который предполагал активное вовлечение зрителя в действие. Однако зритель остался в большей степени управляемым наблюдателем, объектом манипуляций, но не полноправным участником театрального события.

В 1960-е годы в Европе активно развивался перформанс, которому удалось предоставить зрителю позицию «совместного самовопрошания, самоисследования, самосознания» [15, с. 183]. В советском театральном искусстве подобный опыт не становился тенденцией. Идеологические принципы того времени не предполагали радикально новых методов существования информации, разрушения привычной коммуникации индивидов, новейших методов взаимодействия людей в обществе.

Постепенно, в том числе в ходе развития практик перформансов и хэппенингов, театр стал все больше интересоваться феноменом соприсутствия при процессуальном художественном высказывании, где особенности зрительско-актерской коммуникации становились принципиально важны. В то же время нельзя назвать процесс развития подобных практик интенсивным и массовым. Театру мешали сложности институционального функционирования, а также особенности коллективной работы, далекой от принципов равноправия участников.

Российский театр рубежа XX–XXI вв., определяемый исследователями как «актуальный», решает проблему взаимодействия с аудиторией и перераспределения ролей двумя способами: вынуждает зрителя отказаться от наблюдения и стать исследователем происходящего или предлагает зрителю самому решить, как вести себя в процессе спектакля, вовлекает его в пространство драматического действия. Современные театральные деятели по-разному определяют фигуру зрителя в поле своего театра. Человек, ставший свидетелем театрального процесса, одним определяется как лицо, имеющее временное, купленное по цене билета, право наблюдать за спектаклем (К. Богомолов, Д. Волкострелов, К. Серебренников, В. Рыжаков),

другими – как центр и цель капиталистической модели воплощения интеллектуальной развлекательной услуги (Ф. Елютин, Е. Писарев), третьими – как почти случайный, совершенно необязательный участник спектакля, которому следует ограничить доступ к восприятию искусства (Вс. Лисовский, Е. Ненашева, В. Березин, З. Заудинова). В последнем случае часто идет речь о чисто организационных помехах: например, выбрать далеко расположенную и неудобную сценическую площадку, в процессе спектакля поместить человека в обстоятельства социального дискомфорта, подвергнуть опасности со стороны правоохранительных органов. Стоит отметить, что спектакли последней категории могут считаться неэтичными, таким образом, российский театр одновременно и расширяет границы зрительского опыта, и пытается установить, где есть граница допустимого воздействия [16].

Для более подробного анализа путей взаимодействия современного театра с аудиторией необходимо конкретизировать объект исследования. В данной статье рассматриваются режиссеры и коллективы, которые активно декларируют связь с западными эстетическими практиками (например, размещая открытые записи в социальных сетях или говоря об этом в интервью) и чье творчество признается заслуживающим внимания профессиональным театральным сообществом (в основном либерального толка) как через публикацию аналитических статей, так и через отбор для участия в крупных театральных фестивалях или номинирование на премии. Это режиссеры, которые исследуют границы идентичностей всех участников спектакля, осваивают неконвенциональные театральные пространства и поднимают непривычные для современного российского театра темы. Все перечисленные постановщики в своих проектах предметно исследуют вопросы и темы, как правило, вынесенные за пределы исключительно театрального опыта: политика, современное искусство и философия, история, правозащитная деятельность, благотворительность, публицистика.

В качестве одной из тенденций выделим появление спектаклей, в которых театральное действие оказывается инсталлированным в обыденную жизнь, предложение увидеть почти любое действие как элемент театральной игры. Проект «Неявные воздействия» Вс. Лисовского, поставленный в «Театре.doc» в августе 2016 г., определяется создателями как «спектакль-интервенция». Он проходит в нетеатральном пространстве, в городской среде, не имеет постоянного места проведения и зафиксированного маршрута (рис. 1). Номинация «интервенция» связана с тем, что границы постановки максимально размыты: так, ее зрителями становятся и те, кто оказывается свидетелем художественного высказывания по своей воле, то есть покупает билет и знает, что присутствует при театральном акте, и те, кто попадают в поле перформативного высказывания случайно. Зрителем второй категории может быть любой прохожий, пассажир общественного транспорта, автомобилист, житель квартиры; все, кто обратили внимание на действие, разворачивающееся в публичном пространстве (рис. 2).



Рис. 1. «Неявные воздействия». Сцена из спектакля.  
Фото С. Чалый

Спектакль-променад, как определяют в рекламных и критических статьях этот подвид иммерсивного театра, расширяет представления о возможностях искусства, предполагая существование зрителя в процессе прогулки, путешествия, одновременно растворяющегося в городской среде и воспринимающего независимое пространство в качестве сценического. Размываются границы между художественным и нехудожественным полями, между актерами и зрителями. Развитие спектакля непредсказуемо как по причине отсутствия зафиксированного порядка действий, так и из-за сосуществования с урбанистической средой, а смысловые акценты проявляются в зависимости от неконтролируемых обстоятельств проведения спектакля: уличных явлений и звуков, поведения прохожих [17]. В «Неявных воздействиях» город и театральное действие одинаково интенсивно влияют друг на друга. Перформативные практики приносят в жизнь горожан элемент неожиданности, буквально вторгаются в нее. Зритель, купивший билет, учится воспринимать любое событие через привычную для театра парадигму внимательного изучения, предметного анализа и обнаруживает дополнительные содержательные пласты среди артефактов самого разного происхождения. Подобным образом устроены и театральные проекты продюсера Ф. К. Елютина, в частности, «Remote Москва», который представляет собой прогулку по заданному маршруту с записанными аудиоуказаниями, в рамках которой участникам предлагается увидеть привычную городскую среду как метаспектакль.

Актуализированной художественной установкой, воплощенной в проектах Вс. Лисовского, является отказ от пространственной заданности. Как и многие независимые команды XX в., Центр театральных исследований «Трансформатор», созданный Лисовским, не имеет своей площадки и потому не ограничен ни одной архитектурной формой, привычной для театра или чуждой ему. Изначально экономический и организационный факт – сложности с арендой постоянной площадки – превращается в художественную категорию. Любой спектакль «Трансформатора» обладает пространственной подвижностью, которая позволяет находить новые формы для воплощения творческого высказывания, стирает границы между зрителем театра и случайным прохожим, между драматургией спектакля и событийным рядом городской жизни, а также между художественным и документальным. Декларативный отказ от своей сценической площадки одновременно подвергает критике привычную для конвенционального театра необходимость в специальном здании, которое диктует особые условия проведения спектакля, разделяет актера и зрителя, помещает всех участников спектакля в особые условия проживания акта театрального искусства. Отказ от постоянной театральной площадки, специального пространства, понимания театра как здания, организации, институции есть стремление к осмыслению театральным режиссером сочетания искусства и реальности в условиях творческой горизонтальности, отсутствия всякой заданности, идейного насилия и подчинения.



Рис. 2. «Неявные воздействия». Сцена из спектакля.  
Фото С. Чалый



Следует отметить, что Вс. Лисовский называет себя комиссаром Центра театральных исследований «Трансформатор», а не режиссером театра [18]. Сам Лисовский публично не комментирует этот термин. Можно предположить, что такое самоопределение означает коммунистическую или социалистическую направленность идей Вс. Лисовского. Кроме того, в этом видится попытка отказаться от прежних профессиональных определений как анахроничных, не отвечающих новым требованиям творческой свободы, равноправия и горизонтальности профессиональных отношений.

В «Неявных воздействиях» Лисовский воплощает идею изменения модернистской концепции культурной идентичности: из модернистской в метамодернистскую через внимание и приобщение к практиками постмодернистского освоения художественного поля. В модернизме культурная идентичность обретает черты урбанизма, городского определения «маленького человека» в пространстве, рассчитанного на заведомое превосходство. Городская идентичность предполагает воплощение в объектах коллективной модернистской идентичности – вокзал, небоскреб, башня, арка. Лисовский исходит из противоположного понимания фигуры человека в сфере архитектурной гигантомании современного мегаполиса, формирующего образ московского *site-specific theatre*, производящегося при помощи пространства и через него. Постановщик работает с многоуровневым городским пространством как с материалом спектакля, но не как с условием, ограничивающим его воплощение, что соотносится с идеями Анри Лефевра [19]. Любой элемент городской жизни (ремонт пешеходной зоны, открытые окна балкона жилого дома, машина на автостоянке, мусорный бак) является не препятствием для развития действия, а естественным обстоятельством спектакля, которое не только формирует его сценическое поле, но и может изменить ход действия. Так, например, на одном из показов актер читал монолог с балкона частной квартиры, куда проник незаконно, через окно. Основная особенность «Неявных воздействий» – способность интегрировать в себя любые обстоятельства окружающей реальности (рис. 3). Опасность, этическая проблема внедрения театрального акта в частную жизнь, реакция людей, которым помешал актер, становятся частью спектакля, включаются в поле поднимаемых им проблем. В «Неявных воздействиях» видение городской идентичности противостоит модернистской традиции не в понимании отношений человека и архитектурных форм, но в гуттаперчивости театральной практики: коллективное дыхание, коллективная жизнь понимаются как нечто самоценное. В этой связи необходимо упомянуть об основополагающих идеях советского театрального авангарда 1920-х гг. Во-первых, это изменение статуса зрителя – от наблюдателя к участнику (Вс. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов), следствием которого должно стать преобразование зрителя. Во-вторых, процесс слияния жизненных практик с искусством, понимание театра как лаборатории социальной действительности. В-третьих, определение театральной постановки как результата коллективной работы участников, равных в своем значении.





Рис. 3. «Неявные воздействия». Сцена из спектакля.  
Фото В. Дмитриев

Другой проект Вс. Лисовского «Никто. Ничего. Не узнает. Никогда» 2016 г. в ЦГИ «Трансформатор» развивает актуальные тенденции взаимодействия театра со зрителем. Режиссер, отказавшись от слов, имитирует процесс передачи художественной задачи посредством жестов, знаков, взглядов. Далее он покидает сценическое пространство, оставляя участников спектакля на следующий час наедине с собой. Их задача – выразить то, что требовал режиссер, одновременно понимая: ничего конкретного он не формулировал. Вс. Лисовский исследует понятие незнания, давая участникам спектакля исходную задачу – выразить невыразимое. Принципиально важно, что актеры и зрители с самого начала спектакля находятся в равных правах: режиссерская задача дается публично, всем, кто готов ее воспринять. Каждый свидетель происходящего в равной степени становится актером, выполняющим режиссерскую задачу, и зрителем, который наблюдает чужой опыт решения этой задачи любыми выразительными средствами: от неподвижного сидения на стуле до экспрессивного танца; ломается дихотомия «актер-зритель».

Радикальные изменения в представлениях о форме и содержании актуального произведения искусства также находят свое выражение, например, в иммерсивном театре. Во многом это заимствование иностранного опыта, в первую очередь лондонской группы *Punch Drunk*, который адаптируется к реалиям российского театрального ландшафта. Иммерсивность стала

одним из самых ярких, влиятельных и продаваемых трендов последнего времени. Стоит отдельно отметить, что достаточно быстро этот вид театра коммерциализировался: посещение многих спектаклей, заявленных как иммерсивные, обойдется в несколько тысяч рублей, причем иногда создатели предлагают доплатить за разные «степени» взаимодействия и дополнительные опции.

Иммерсивный театр стремится создать эффект погружения, полной зрительской вовлеченности в происходящее. Несмотря на то, что идеи иммерсивного театра давно нельзя назвать новаторскими, в поле российского театрального искусства опыты такого театра продолжают быть важными для развития отношений спектакля и зрителя, фиксации новых возможностей рецепции и переосмысления требований сценического пространства. Таким проектом является, например, «Зеркало Карлоса Сантоса» режиссера Т. Баталова и продюсера Е. Кадомского, премьера которого состоялась в особняке на Большой Дмитровке в 2018 г. (рис. 4). Зритель находится непосредственно внутри спектакля, который играет в пространстве исторического здания, предполагает взаимодействие с актерами, альтернативное восприятие звука через наушники и прием пищи. Подобным образом иммерсивный спектакль может менять представление зрителя о границах и нормах искусства и давать возможность неординарного опыта сопричастности. «Зеркало Карлоса Сантоса» начинается с того, что небольшая группа зрителей (не более 12 человек) в костюмах космонавтов и масках оказываются в комнате, где разыгрывается семейная ссора (рис. 5). Во время части эпизодов зритель спектакля является только наблюдателем, чуждым театральному



Рис. 4. «Зеркало Карлоса Сантоса». Сцена из спектакля.  
Фото А. Шмитько



Рис. 5. «Зеркало Карлоса Сантоса». Зрители спектакля

процессу элементом [20]. Однако некоторые мизансцены предполагают изменение зрительского самоощущения в пространстве спектакля. Например, зрители попадают в имитированный morg, где предлагается несколько минут лежать на каталке. Как именно совершить или не совершить это действие, как себя вести, двигаться или не двигаться – решает сам зритель.

В течение спектакля несколько раз происходит обращение к зрителю напрямую: «пусть направо отойдут те, кто верит в Бога»; «пусть налево отойдут те, которые живут с любимым человеком»; «напишите, о чем вы мечтаете, на листке бумаги». В продюсерском проекте Ф. Елютина, спектакле «Твоя игра» 2016 г., зритель получает четкие указания (идти направо, налево, говорить по телефону, отвечать на вопросы о своем эмоциональном состоянии, о своей работе), которые может не выполнить и тем самым нарушить игровой процесс. Однако в «Зеркале Карлоса Сантоса» нет определенной модели зрительского поведения, нарушение которой деформировало бы всю работу. Спектакль формируется вокруг зрителя за счет технических возможностей театра, который стремится стать подвижной структурой, способной отреагировать на любое действие участника процесса.

Еще одну, самую редко встречающуюся в национальном театральном пространстве, форму спектакля представляет собой «Груз 300», поставленный в 2019 г. в виде серии перформансов по мотивам одноименной выставки художницы Е. Ненашевой. Так же, как постановки Вс. Лисовского, он не предполагает определенного сценического пространства. Этот проект объединяет черты site-specific theatre, экспериментальные перформативные

практики, музеефикацию театрального пространства, документальный и игровой театр, социологические исследования. Спектакль сначала взаимодействует с аудиторией на вербальном и визуальном уровнях (сообщения на листах бумаги, пространство, наполненное различными предметами, элементы перформативности), а после создает ситуацию выбора, приводящую к полной свободе зрителя в понимании происходящего, его интерпретации, а также к свободе индивида в принятии решения о поведении в сложившихся обстоятельствах.

Современные режиссеры с разной степенью интенсивности стремятся подчинить спектакль воле и участию зрителя. Так, работы А. Патлай формируются как пространства для коллективного и публичного осмысления темы спектакля. Подчеркивается необходимость прорабатывать методы режиссерской работы и актуальность исследования вне зависимости от того, играют ли спектакль в институционализированном пространстве или, например, в баре.

Патлай сама инспирирует обсуждение, всегда вынесенное за рамки спектакля. «Дневник крестьянина», сделанный в Театральной лаборатории «Археология памяти» и представленный в баре «Untitled», «Кантград» в Театре.doc, «Мельников. Опера» в Музее архитектуры либо спектакль в лекционном по замыслу пространстве Сахаровского центра (или Правозащитного центра «Мемориал») при всей разности способов воплощения театрального объекта и специфики пространства предполагают одну и ту же структуру взаимодействия со зрителем: режиссер обращается к аудитории с короткой вступительной речью, неизменно говоря о легитимности оценочного или безоценочного суждения о спектакле, поощряет любые отзывы и реакции. Таким образом, зрителю отчасти делегированы критические функции, обрамляющие спектакль, однако не внедренные в процесс его воплощения. А. Патлай ждет от зрителя реакции на значимую тему и форму ее трансляции, но не позволяет внедриться в ткань спектакля. В спектаклях «А что, если я не буду?» и «Кантград» Патлай работает с техникой вербатим. Она получила распространение на базе документального театра, представляя из себя записанную и «делегированную» артистам речь реальных людей, которые относятся к интересующей создателей спектакля категории. Чаще всего применение техники вербатим сопряжено с проблемой репрезентации маргинальных групп, невозможности представителей этих групп говорить за себя напрямую. Вербатим является эффективным инструментом для освоения действительности, которая ранее не была описана в принципе и являлась своего рода темным континентом.

Режиссер Д. Волкострелов в спектакле 2011 г. «Солдат» в Театре.doc также настаивает на необходимости последующего обсуждения, причем в «Солдате» дискуссия со зрителями включена режиссером в спектакль, считается обязательной и длится дольше семиминутного спектакля. В силу радикальности жеста драматурга П. Пряжко, автора «Солдата» (пьеса состоит из двух фраз), обсуждение, следующее за просмотром, помогает зрителям

осмыслить эмоции по поводу увиденного и инициирует дискуссию о границах театральности.

Некоторые проекты предполагают опосредованную коммуникацию с аудиторией, например, через получение «артефактов», при помощи которых зрители при желании могут начать общение. В спектаклях «Русский романс» 2015 г. (Театр Наций) и «Хозяин кофейни» 2011 г. («театр post») Д. Волкострелов художественными средствами обращается к зрителю, не предполагая вербализованного диалога. В «Русском романсе» актрисы поют и выступают авторами документальных монологов о любви, с которыми обращаются к аудитории, а в финале спектакля зрители получают запечатанные письма с текстами русских романсов, которые могут забрать с собой и прочесть или этого не делать. В сценическом пространстве Д. Волкострелов создает оппозицию зрителя и актера, где одни произносят текст, а другие его воспринимают. Однако режиссер не пытается привлечь внимание зрителя, вызвать его эмоции, увлечь мастерством исполнения или содержанием монолога. Цель его коммуникации со зрителем – совместное размышление на предложенную тему, максимально далекое от манипуляции. Зритель волен (как и в большинстве постановок этого режиссера) слушать, не слушать, уйти, взять письмо или оставить, реагировать на происходящее или думать о чем-то стороннем. Волкострелов не предлагает зрителю увлечься представлением, но приглашает воспользоваться предложением режиссера о совместном проживании длительности театрального акта в заданных обстоятельствах.

В «Хозяине кофейни», спектакле, построенном на переписке драматурга П. Пряжко с режиссером Д. Волкостреловым, актер Иван Николаев передает зрителям распечатанные листы с электронными письмами, о которых в спектакле идет речь. Это – акт немедленного подтверждения нарратива, ситуативной документации и приобщения зрителя к категории подлинности, совершенно не принципиальной в системе оценки этого спектакля. Передача информации здесь выступает не актом доказательства подлинности рассказанного, но попыткой сформировать ограниченный круг посвященных, сконструировать обстоятельства дружеской беседы, когда рассказчик заинтересован в подтверждении своей истории больше, чем слушатель (рис. 6).

Вс. Лисовский часто включает зрителя в пластичную структуру спектакля, делегируя ему режиссерские полномочия или максимально расширяя зрительскую идентичность. В спектакле «Я свободен. Частично» 2018 г. в «театре post» зритель помещен в авторитарную режиссерскую схему, где каждый реципиент становится актером и соответственно не может избежать действия и включенности. К примеру, зритель получает определение «ветки, глядящей на юго-запад», и, что бы он ни делал, он остается в рамках этого определения. Отказываясь от участия в спектакле, покидая зал, отрицая данное ему определение, зритель в рамках понятийного поля спектакля остается «веткой...», поэтому участие в спектакле совершенно





Рис. 6. «Хозяин кофейни». Сцена из спектакля.  
Фото из архива «театра post»

не зависит от его действий, желаний или физического присутствия в театре. Режиссер воплощает свое желание назвать субъект веткой, и дальнейшее развитие действия обусловлено не поведением зрителя или отношением его к происходящему, а самим фактом присвоения определенному человеку статуса «ветки, глядящей на юго-запад», от которого тот не может отказаться, потому что право на название ему не принадлежит.

В заключение необходимо отметить, что результатом начавшихся изменений во взаимодействии театра и зрителя становится постепенная эмансипация зрителя, изменение его положения в системе координат, трансформация способа поведения, вариативность самоопределений, развитие зрительских возможностей внутри произведения искусства. Эти процессы сопряжены с распространением и усложнением междисциплинарных практик театрального искусства, увеличением разнообразия художественного инструментария, способов межличностного взаимодействия и пространств реализации спектаклей. Первыми эту глобальную тенденцию восприняли авторы российского некоммерческого авангардного театра, наиболее толерантного к междисциплинарным контактам: с современным искусством (Дмитрий Волкострелов, Всеволод Лисовский, Юрий Муравицкий, Виктория Привалова), историей, политологией, социологией (Анастасия Патлай) или инклюзией, социальной антропологией (Борис Павлович). Исследование дальнейшего развития способов взаимодействия российского

театра с аудиторией представляет научный интерес ввиду актуальности тенденции, обусловленной изменением отечественных театральных практик и трансформацией форм глобалистского влияния на отечественное социокультурное поле.

Исследования методов взаимодействия спектакля с аудиторией, которыми занимается современный российский театр, были представлены в советском, и особенно в постсоветском, отечественном театре 1990-х гг. Следовательно, в рамках данной работы возникает перспектива обнаружить в спектаклях авангардных режиссеров идеи, продолжающие и развивающие художественные новации предшественников, и определить условия, которые придали актуальность и свойства тенденции приемам современной режиссуры, свойственным театру на протяжении десятков лет.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Белинский В. Г.* «Гамлет», драма Шекспира: Мочалов в роли Гамлета. М.: URSS: Ленанд, 2015. – 118 с.
2. *Гершкович Е.* Живые пространства Москвы // Театр [Официальный сайт журнала]. URL: <http://oteatre.info/zhivye-prostranstva-moskvy/> (дата обращения: 10.11.2019).
3. *Клюшников Б. Я* выступаю против идентичностей // Заповедник. URL: [https://zapovednik.space/material/ya\\_vystupayu\\_protiv\\_identichnostey](https://zapovednik.space/material/ya_vystupayu_protiv_identichnostey) (дата обращения: 10.11.2019).
4. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.: Алетейя, 2016. – 460 с.
5. *Хассан И.* Постмодернистский переворот. М.: Эксмо, 1999. – 438 с.
6. *Буррио Н.* Эстетика взаимодействия. М.: Ad Marginem, 2016. – 325 с.
7. *Руднев П.* Горизонтальная театральная Россия – конечно, она есть // Горизонтальная Россия: [Межрегиональный интернет-журнал]. URL: <https://7x7-journal.ru/posts/2019/06/11/--1560255589> (дата обращения: 10.11.2019).
8. *Павлович Б.* Я главный волонтер Кировской области // Театр на Спасской. Кировский театр юного зрителя [Официальный сайт]. URL: <https://ekvus-kirov.ru/press/171> (дата обращения: 10.11.2019).
9. *Рансвер Ж.* Эмансипированный зритель. М.: Красная ласточка, 2018. – 374 с.

#### REFERENCES

1. *Belinskiy V.* «*Gamlet*», drama *Shekspira: Mochalov v roli Gamleta* [«Hamlet», The Shakespeare's Play: Mochalov as Hamlet]. Moscow: URSS: Lenand, 2015. 116 p.
2. *Gerschkovitch E.* *Jiviyeprostranstva Moskvii* [The Actual Living Spaces in Moscow]. In: *Teatr*. Available from: <http://oteatre.info/zhivye-prostranstva-moskvy/> [Accessed: 10th November 2019].
3. *Klushnikov B.* *Ya vystupayu protiv identichnostei* [I oppose to identities]. In: *Zapovednik*. Available from: [https://zapovednik.space/material/ya\\_vystupayu\\_protiv\\_identichnostey](https://zapovednik.space/material/ya_vystupayu_protiv_identichnostey) [Accessed: 10th November 2019].
4. *Lyotard J.-F.* *Sostoyanie postmoderna* [The Postmodern Condition]. Moscow: Aleteiya, 2014. 274 p.
5. *Hassan I.* *Postmodernistskiy perevrot* [The Postmodern turn]. Moscow: Eksmo, 1999. 438 p.
6. *Bourriaud N.* *Estetika vzaimodeystviya* [Relational Aesthetics]. Moscow: Ad Marginem, 2016. 325 p.
7. *Rudnev P.* *Gorizontalnaya Rossiya – konechno, ona est* [Horizontal Russia is exists]. In: <https://7x7-journal.ru/posts/2019/06/11/--1560255589> [Accessed 10th November 2019].
8. *Pavlovich B.* *Ya glavny volunteer Kirovskoy oblasti* [I am a major volunteer of Kirov region]. In: <https://ekvus-kirov.ru/press/171> [Accessed 10th November 2019].

10. Хэлбо А. Теория перформативных искусств. М.: Алетейя, 2015. – 326 с.
11. Дмитриевский В. Н. Основы социологии театра. История, теория, практика. М.: Планета музыки, 2015. – 224 с.
12. Герман М. Исследование по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. – 627 с.
13. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. – 483 с.
14. Мейерхольд В. Э. Реконструкция театра. М.: Театринопечат, 1930. – 37 с.
15. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
16. Хитров А. Вам страшно на спектакле? Так не должно быть // Петербургский театральный журнал. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/94/viewers-theater/vam-strashno-naspektakle-tak-nedolzno-byt/> (дата обращения: 10.12.2019).
17. Гордиенко Е. Неявные воздействия // Medium. URL: <https://medium.com/@jelenagordienko/%D0%BD%D0%B5%D1%8F%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D1%8F-15f71fbf9de> (дата обращения: 10.12.2019).
18. Зинцов О. Ну и вот. Комиссар Лисовский в 2017 году // Театр. URL: <http://oteatre.info/nu-i-vot-komissar-lisovskij-v-2017-godu/> (дата обращения: 10.12.2019).
19. Лефевр А. Производство пространства. М.: StrelkaPress, 2015. – 274 с.
20. Джурова Т. Зеркало для героев // Петербургский театральный журнал. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/zerkalo-dlya-geroev/> (дата обращения: 10.12.2019).
9. Ranciere J. *Emanssipirovanniy zritel* [The Emancipated Spectator]. Moscow: Krashaya lastochka, 2018. 374 p.
10. Helbo A. *Teoriya performativnykh iskusstv* [Theory of performing arts]. Moscow, Aleteiya, 2015. 326 p.
11. Dmitrievskiy V. *Osnovy sotsiologii teatra. Istoriya, teoriya, praktika* [The basics of the theatre sociology]. Moscow: Planeta muzyki, 2015. 224 p.
12. Herrmann M. *Issledovanie po istorii nemetskogo teatra Srednih vekov i Renessansa* [Research on the History of German Theatre in the Middle Ages and the Renaissance]. Saint-Petersburg: Izdatelstvo RGISI, 2017. 627 p.
13. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics]. Moscow, Kanon+, 2015. 483 p.
14. Meyerhold V. *Rekonstruktsiya teatra* [The reconstruction of the theatre]. Moscow: Teakinopechat, 1930. 37 p.
15. Lehmann H.-T. *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatic theatre]. Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p.
16. Khitrov A. *Vam strashno na spektakle? Tak ne dolzhno byt'* [Are you scared during the performance? It can't go so]. In: *Peterburgskiy teatralniy zhurnal*. Available from: <http://ptj.spb.ru/archive/94/viewers-theater/vam-strashno-naspektakle-tak-nedolzno-byt/> [Accessed 10th December 2019].
17. Gordienko E. *Neyavniye vozdeystviya* [Hidden Impacts]. In: *Medium*. Available from: <https://medium.com/@jelenagordienko/%D0%BD%D0%B5%D1%8F%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D1%8F-15f71fbf9de> [Accessed 10th December 2019].
18. Zintsov O. *Nu i vot. Komissar Lisovsky v 2017 godu* [So it goes. Commissar Lisovsky in 2017]. In: *Teatr*. Available from: <http://oteatre.info/nu-i-vot-komissar-lisovskij-v-2017-godu/> [Accessed 10th December 2019].

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Якимова Виталия Викторовна – аспирант кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств, Российский институт театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: vitaliyaaa94@mail.ru  
ORCID: 0000-0003-1682-1527

Якимова В. В. Ведущие методы взаимодействия современного театра с аудиторией (На примере актуальных спектаклей российских режиссеров) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 110 – 129.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-110-129

19. Lefebvre H. *Proizvodstvo prostranstva* [The production of the space]. Moscow: Strelka Press, 2015. 274 p.

20. Dzhurova T. *Zerkalo dlya geroev* [The Mirrow for heroes]. In: *Peterburgskiy teatralniy zhurnal*. 2018, no 1. Available from: <http://ptj.spb.ru/blog/zerkalo-dlya-gero-ev/> [Accessed 10th December 2019].

#### ABOUT THE AUTHOR

Vitaliya Yakimova – *postgraduate student at the Department of Performing Arts Management and Production, The Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: vitaliyaaa94@mail.ru  
ORCID: 0000-0003-1682-1527

Yakimova V. V. *Leading methods of modern theatre interaction with the audience (On the example of relevant performances of Russian directors).* In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2020, no. 1, pp. 110 – 129.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-110-129

**И. В. ИВАНОВА**  
 Российский институт  
 театрального искусства – ГИТИС,  
 Москва, Россия

**IRINA IVANOVA**  
 Russian Institute  
 of Theatre Arts (GITIS),  
 Moscow, Russia

## ПРИНЦИПЫ ПЛАНИРОВАНИЯ РЕПЕРТУАРА И ПРОКАТНОЙ АФИШИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ (БАЛЕТНАЯ АФИША)

### АННОТАЦИЯ

В статье поставлена цель проанализировать виды факторов, воздействующих на репертуарное «лицо» балетного коллектива, и сделать выводы о возможности влияния на них театральным менеджментом. Принципы планирования репертуара и прокатной афиши складываются под влиянием внешних и внутренних факторов, общих для театров всех видов. Однако специфика балетного искусства в этом весьма отличительна. Выявляются особенности воздействия таких факторов, как тип художественного руководства, творческие и технические возможности театра, востребованность спектаклей репертуара, календарная динамика, творческая жизнь конкурентов. Структурируя организационную модель и тип художественного руководства музыкальных театров СССР и России, автор акцентирует внимание на существующей проблеме лидеров-руководителей и рассматривает, как профессиональный уровень балетной труппы оказывает влияние на формирование и прокат репертуара. Останавливает внимание на нюансах в работе художественно-постановочной части, отмечая важность объективной оценки руководством театра технических возможностей своих сценических площадок, а также профессионального подхода всех работников постановочной части в процессе эксплуатации спектаклей. Структурный анализ репертуарной афиши помогает составить достаточно точное суждение о структуре запросов

## THE PRINCIPLES OF THE REPERTOIRE AND PLAYBILL PLANNING IN MUSICAL THEATRE (BALLET PLAYBILL)

### ABSTRACT

This article is aimed to analyze the types of factors that influence the repertoire «face» of a ballet company and to infer the capacity of theatre management to influence on it. The repertoire planning principles are formed under internal and external factors, general for all types of theatres. However, in this aspect the specifics of ballet art are quite distinctive. This article therefore consistently identifies the features of the impact of such factors as the type of artistic direction, the creative and technical capabilities of a theater, the demand for repertoire performances, calendar dynamics and creative life of competitors. Analyzing the organizational model and the type of artistic leadership in musical theaters in the USSR and Russia, the author focuses on an urgent problem concerning chief directors as well as considers how the professional level of a ballet troupe affects its repertoire formation and release. He draws attention to the nuances in the work of the art-production department, noting the importance of objective assessment of technical capabilities at venues provided by theatre management, as well as the professional approach of all employees of the art-production department of a theater during performances. He examines how the structural analysis of the repertoire poster helps to make a fairly accurate judgement on the structure in audience requests, giving significant prerequisites for creating an effective rental poster, and also to understand how the creative process



зрительской аудитории, давая весомые предпосылки для составления эффективной прокатной афиши, а также понять, как развивался творческий процесс, а соответственно, и создавался индивидуальный почерк труппы. По итогам проведенной работы формулируется вывод о том, что успешность театра напрямую зависит от системы и стиля руководства.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *музыкальный театр, планирование репертуара, балетная афиша, принципы планирования, зритель, миссия театра, формирование афиши.*

was developed together with the individual style of the troupe. Based on the results of the work, we can conclude that the success a theater depends directly on its system and leadership style.

**KEYWORDS:** *musical theatre, repertoire formation, ballet playbill, planning principles, audience, theatre mission, playbill formation.*

Изучение театрального репертуара – это изучение театра, зрителя и социального контекста театральной жизни. Из всех показателей театрального процесса именно репертуар позволяет понять тенденции развития художественной мысли и потребности зрителей. Театр должен ставить перед собой задачи в рамках проводимой творческой политики и планомерно их выполнять. Отступление от заявленных критериев качества и стратегии развития неизменно влечет за собой потерю театром своего творческого лица и, соответственно, в дальнейшем – потерю своего зрителя. Музыкальному театру необходимо чутко прислушиваться к пульсу времени, к ритму города, настроению публики. Он не просто развлекает зрителя изящным балетным рисунком и ариями – театр обучает, развивает, воспитывает, волнует. Поэтому проблемы, связанные с претворением в жизнь своей художественной программы, а именно формирование и прокат репертуара, для театра являются основными. Вот как были сформулированы современные задачи Владимиром Уриным в 2013 г. на конференции Большого театра: «Я глубоко убежден, что театр не может быть театром, вне зависимости от того, ставите ли вы классику или современное произведение, если он не современен. <...> Если это произведения, которые не созвучны тем, кто будет заполнять зал, если в них нет современного языка, выразительных средств, то их никто не будет смотреть» [1].

Автор придерживается традиционного разделения на внутренние и внешние факторы формирования репертуара, то есть факторы, происходящие из устройства самого театра и из условий внешней среды, в которой театр существует. Прежде всего кратко перечислим, что имеется в виду: к внутренним факторам отнесем тип художественного руководства, творческий коллектив, технические возможности театра; к внешним – востребованность спектаклей репертуара, календарную динамику, творческую жизнь конкурентов.

Проблематика исследования требовала обращения к таким научным дисциплинам, как история театрального дела, экономика и организация театра, социология театра, поэтому при написании статьи применялись системный и комплексный подходы.

В качестве источников были использованы ранние работы теоретиков театра – В. З. Багаева [2], И. Д. Безгина [3], Ю. О. Когана [4] и др. и более поздние работы – В. Н. Дмитриевского [5], Г. Г. Дадамяна [6], Е. А. Левшиной, Ю. М. Орлова [7] и др. Безусловно важными источниками информации стали высказывания на эту тему руководителей музыкальных театров, опубликованные в периодике – В. Урина, В. Гергиева, А. Гетьмана, Б. Эйфмана, В. Самодурова, А. Шишкина и других практиков театрального дела. Эти материалы содержат целый ряд важнейших сведений и представляют исключительную ценность в исследовании принципов планирования репертуара и прокатной афиши.

## **ВНУТРЕННИЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕПЕРТУАРА**

### **ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДСТВА**

Когда анализируется художественное руководство балетным коллективом и его определяющее значение в формировании репертуара труппы, необходимо ответить на очень важный вопрос: какова организационная модель и кто стоит во главе – хореограф, музыкальный руководитель или директор театра? Ответ на него даст понимание художественной и музыкальной концепции театра, его миссии.

В разное время за художественную политику музыкальных театров СССР и России отвечали и балетмейстеры, и дирижеры, и директора театров. Их постановки, художественные предпочтения, творческие принципы определяли и репертуар, и подбор артистов, и, соответственно, художественную программу театра. Например, есть театры, в которых идут спектакли с хореографией только своего лидера, такие как Театр балета Бориса Эйфмана, а есть те, кто, сохраняя традиции своего наследия, старается расширить репертуар классикой XX в. и работами современных хореографов – это Московский академический Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Михайловский театр.

В советское время для музыкальных театров была канонизирована организационная форма театра оперы и балета (ГАТОБ), которая предполагала сосуществование оперы и балета как единого комплекса. Основой сети театров оперы и балета в СССР были Большой и Мариинский театры (в советское время ГАБТ СССР и ГАТОБ им. С. М. Кирова). Организационное и финансовое руководство театром осуществлялось директором, за которым было закреплено право единоначалия. До середины 1980-х гг. в советских театрах сохранялась система «главных» – режиссера, художника, дирижера и балетмейстера. Структура управления была очень четкой и вполне действенной для театров оперы и балета, так как главными специалистами были люди творческих профессий, которые понимали суть постановочного процесса и могли определить жизнь каждой труппы и ее возможности.

Даже если на руководящую должность назначался представитель одного из органов компартии, то в подавляющем числе случаев он имел образование в сфере культуры и искусства. Необходимо помнить о том, что в советское время финансовая сторона театрального дела курировалась исполнительной властью, а художественная – на уровне центральных и региональных отделов по идеологии КПСС. К 1980-м годам в музыкальных театрах накопилось множество проблем, и с 1987 г. начинается театральная реформа, целью которой стало повышение эффективности управления. Одной из проблем, из-за которой был инициирован эксперимент, стала «неэффективность системы управления театрами, основанной на единоначалии директора при неопределенности сферы компетенции главного режиссера» [8, с. 3]. В результате эксперимента для повышения эффективности управления «в 1987 году восстанавливается статус художественного руководителя театра, отмененный в 1949 году. Сначала для академических, а с 1989-го – для всех театров» [9].

Впоследствии возглавлять музыкальный театр стали представители творческих специальностей. При появлении художественного руководителя во главе системы управления, как показал опыт последних двух десятилетий, в театре начинает страдать один из коллективов – в силу его зависимости от вкусов и амбиций художественного лидера. Например, Владимир Васильев, выдающийся артист балета, балетмейстер, художественный руководитель – директор Большого театра с 1995 по 2000 гг., «так и не смог выработать внятной художественной программы и выбраться из затяжного творческого кризиса» [10]. Об этом неоднократно высказывались критики: «Поначалу казалось, что именно эти исключительные полномочия позволят новому руководителю театра превратить его из советского учреждения, построенного по принципу единоначалия, в демократический современный центр оперного и балетного искусства: привлечь интересных постановщиков со всего мира, обогатить репертуар классикой XX века и произведениями современных авторов» [11]. Но этого не произошло, и причин тому было немало. «Васильева регулярно подводили вкус и чутье: он никогда не мог угадать, что в данный момент будет полезно театру и востребовано публикой. Знаменитый взрывной темперамент и прославленная спонтанность порывов то и дело загоняли худрука-директора в ловушку непродуманных шагов и непопулярных решений» [12, с. 87]. Во многих музыкальных театрах художественными руководителями становились и главные дирижеры. К примеру, судьбы оперы и балета в Мариинском театре с 1996 г. сосредоточились в руках художественного руководителя-директора, который в первую очередь остается дирижером с мировым именем. Благодаря ему оркестр в музыкальном театре впервые становится привилегированным коллективом, чего не скажешь о балетной труппе. На сегодняшний день балетным коллективом руководит исполняющий обязанности заведующего труппой Юрий Фатеев, который решает организационные вопросы. Гергиев в одном из своих интервью заметил, что в нашей стране нет почти

ни одного хореографа, о котором можно говорить как о художественном руководителе балетной труппы. Поэтому ему нужен такой человек, «который сможет четко строить процесс работы и нормальные взаимоотношения: репетировать будут такие-то, танцевать будут такие-то, столько-то понадобится сценических, оркестровых репетиций. <...> И если бы вдруг я звал Ратманского на должность главного приглашенного хореографа, он не знал бы здесь никаких организационных хлопот и занимался только творчеством» [13]. Но при этом балетная труппа театра остается без художественного лидера. «Балет должен иметь свой репертуарный план, который зависит не от желания Гергиева дирижировать той или иной музыкой, а от нужд самой труппы, от необходимости развития ее традиций» [14].

О том, кто должен стоять во главе драматического театра, спорят теоретики и практики театра. Тот же вопрос, перенесенный в театр музыкальный, представляется еще более трудным. Структура в музыкальном театре намного сложнее, чем в драматическом. Важная ее черта – это наличие двух трупп (оперной и балетной) и оркестра. Исходя из этого, увеличивается число художественных руководителей каждого блока, поэтому должен быть человек, который объединяет их работу. На данный момент существует проблема с лидерами, которые могли и хотели бы возглавить театр. Многие талантливые хореографы, дирижеры не хотят тратить время и силы на то, чтобы заниматься повседневными организационными делами, решать социальные проблемы артистов. Когда во главе театра находится директор, он вместе с руководителями оперы и балета формирует афишу балета, решает кадровые вопросы, и здесь очень важно всем участникам процесса находиться в диалоге. Например, генеральный директор Большого театра Владимир Урин во многих интервью говорит, что главное – это творческая команда: «И мы ругаемся и спорим. Но мы четко понимаем, что делаем общее дело и обязаны искать компромисс, который устроил бы всех» [15].

## ТВОРЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Состояние творческого коллектива, в частности, балетной труппы, оказывает прямое влияние на формирование репертуара, его прокат и на всю основную деятельность театра.

О первостепенной значимости этого фактора часто можно услышать из уст ведущих хореографов: «Для меня главное – когда артисты выдают стопроцентное качество или что-то близкое к этому. Артист – это тот медиум, с помощью которого хореограф общается с публикой» [16]. Профессиональный уровень труппы оказывает влияние на выбор репертуара, а также учитывается балетмейстерами при работе над новыми постановками.

Необходимо отметить, что для состава балетной труппы важно наличие ярких индивидуальностей. Талант прим и премьеров является обязательной

частью творческого лица театра. Лидеры-исполнители задают высокий профессиональный уровень в труппе, тем самым вызывая между артистами творческую конкуренцию, которая соответственно поднимает на новый уровень мастерства весь коллектив. Чем сильнее конкуренция, тем выше профессиональный уровень труппы и тем объемнее материал, с которым они могут справиться. Известные имена приносят популярность театрам и влияют на коммерческий успех спектаклей. Вот как об этом говорит Владимир Урин: «...в наших постановках всегда выступают примы и премьеры. Но везде свои предпочтения. В Японии раскупают билеты сначала на Светлану Захарову и Дениса Родькина, потом на Ольгу Смирнову и Семена Чудина. Ни на одних гастролях у Кати Крысановой и Владислава Лантратова не было такого успеха, как в Лондоне, когда мы привезли балет Майо. А в Америке заметили Алену Ковалеву. Часто публика сама открывает для себя своих любимцев» [17].

Важно соотносить занятость артистов в текущих постановках с внутренними организационными процессами, такими как планирование репетиций и классов. Руководство труппы должно в полной мере владеть информацией о расписании артистов. Подразделения театра, которые отвечают за «разводимость» спектакля, должны работать в постоянном взаимодействии. В музыкальном театре большинство спектаклей многосложные, когда на сцене кроме солистов могут находиться и кордебалет, и миманс, а в некоторых случаях бывают заняты учащиеся хореографических училищ. Последнее обстоятельство затрудняет планирование в период выпуска большого спектакля: так как репетиции проходят несколько раз в день, сложно совместить школьное расписание с занятостью в театре.

Также нельзя забывать о том, что полноценный репертуар требует от артистов труппы овладения разными техниками. Проблема их совместимости должна решаться руководством театра оперы и балета при планировании репертуара и репетиционного процесса. Соседство классической хореографии и современного театра в графике занятости исполнителей подразумевает определенные ограничения, связанные с физиологией. Артистам требуется дополнительное время для освоения нового хореографического языка, перестройки своего тела. Поэтому при планировании важно учитывать необходимость перерыва между современными и классическими названиями в репетиционном графике и в афише театра. Именно об этом говорит в интервью прима-балерина МАМТа Оксана Кардаш: «В классике ты должен быть легким и невесомым, ты летаешь, а в современной хореографии ты внизу. И очень сложно переключиться по щелчку» [18].

Непрерывный репетиционный процесс – еще одна отличительная черта музыкального театра. Стабильное качество исполнения обеспечивается ежедневным балетным тренингом. «Большую роль играет состояние твоего тела. <...> Ты должен быть постоянно в форме, чтобы мозг мог манипулировать твоими частями тела. <...> И этот процесс не прекращается» [18].



Исходя из вышеизложенного, отметим, что «...мастерство в балете – это сочетание высокой техники и артистического таланта танцовщика» [19], и именно уровень исполнительского мастерства артистов определяет профессиональное мастерство всей труппы театра. Универсальность артиста, обладающего блестящей классической базой, уверенно владеющего разнообразными стилями и техниками современного танца, расширяет границы выбора материала и максимально раскрывает артистов и хореографию. Важно помнить о том, что напряженный ритм работы приводит к перегрузке артистов, следствием чего является увеличение числа производственных травм. А это, в свою очередь, не может не отражаться на состоянии репертуара, приводя к увеличению числа замен объявленных в афише спектаклей и замен ведущих исполнителей. Поэтому руководство театра должно стремиться к созданию условий, обеспечивающих наиболее эффективное использование актерских индивидуальностей.

## ТЕХНИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ТЕАТРА

Выпуску и прокату спектакля предшествует большая работа – не только творческо-организационная, но и производственная. Остановимся на нюансах, имеющих в работе художественно-постановочной части (ХПЧ) и влияющих на формирование и прокат репертуара в театре.

Разные формы существования балетных коллективов подразумевают различные модели проката репертуара, зависящие от технических возможностей. Коллективы, не имеющие собственной сцены, должны учитывать необходимость адаптации своего репертуара к различным по характеристикам площадкам. Например, труппа Бориса Эйфмана «сотрудничает с Александринским театром около тридцати лет. Именно эта сценическая площадка позволяет показывать <...> спектакли без потери технического и художественного качества» [20]. Стационарные театры создают спектакли, ориентируясь, в первую очередь, на параметры и возможности своего рабочего пространства. Однако при возникновении необходимости переноса спектакля с одной площадки на другую у стационарного театра также могут возникнуть трудности. Одна из особенностей театра оперы и балета – это размер сцены: в музыкальном театре она обычно больше, чем в драмтеатре, отсюда и повышенная трудоемкость монтировки спектаклей. Постановщики часто стараются задействовать в одном творении максимум возможностей, которыми располагает сценическая площадка. Балетный спектакль с точки зрения эксплуатации обычно менее трудоемкий, поскольку танец предполагает наличие свободного планшета сцены, а потому декорация в основном подвесная, но и здесь есть исключения. Оформление же оперных спектаклей давно уже стало «железным». Тонны металлоконструкций проектируются разборными для удобства транспортировки и хранения, но в результате время монтировки таких спектаклей удлиняется, процессы

эксплуатации усложняются и становятся многоэтапными, когда постановочной части приходится планировать частичную сборку отдельных элементов декорационного оформления за несколько дней до того, как этот спектакль будет показан зрителю. А после демонстрации начинается обратный процесс – демонтаж. Поэтому при планировании проката репертуара важно учитывать трудоемкость каждого спектакля, которая складывается из числа технических работников, умноженного на количество рабочих часов, необходимых для установки, проведения и разборки спектакля, она индивидуальна для каждого названия в репертуаре.

Наряду с техническими характеристиками немаловажным является уровень профессионализма работников ХПЧ и технического директора, который несет ответственность за вывоз спектаклей на гастроли. В одной из статей театральный критик Нина Аловерт, анализируя гастроли балета Мариинского театра в Нью-Йорке, как раз называет технические характеристики, о которых должен помнить каждый гастрوليрующий балетный коллектив: размер сцены, наличие профессионального линолеума, размер кулис и т. д., которые в первую очередь влияют на качество спектакля. Вот как она об этом пишет: «Главное впечатление от этих гастролой: в лучшем случае – Валерий Гергиев не понимает искусство балета, в худшем – он это искусство не любит. <...> Сцена в БАМ (Бруклинская академия музыки) – длинная и узкая. Уместить на этой «беговой дорожке» кордебалет лебедей было невозможно, и количество танцовщиц кордебалета сократили. Остальные все равно были стиснуты на этом пространстве так, что почти задевали друг друга пачками, иногда в тесноте образуя какую-то “кашу”. В такие условия был поставлен лучший в мире кордебалет! <...> Театр не привез свой линолеум, а пол на сцене БАМ – скользкий. Танцовщики падали (одна из солисток получила серьезную травму). Я уж не говорю о таких “мелочах”, как неглубокие кулисы. Или отсутствие пространства за задником, отчего артистам приходилось бежать под сценой, чтобы выйти на сцену с другой стороны, если это было необходимо в спектакле» [21].

## **ВНЕШНИЕ ФАКТОРЫ, ВЛИЯЮЩИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ РЕПЕРТУАРА**

### **ВОСТРЕБОВАННОСТЬ СПЕКТАКЛЕЙ РЕПЕРТУАРА**

Перед визитом в театр зритель, как правило, обращается к афише, которая дает ему наиболее полную информацию об актуальных спектаклях и мероприятиях конкретного театра. Прокатная афиша расставляет свои акценты в театральной жизни города: одни спектакли выдвигает вперед, другие, наоборот, прячет в тень. Проанализировав репертуарную афишу театра, можно выявить лидеров и аутсайдеров проката.

Сам по себе структурный анализ репертуарной афиши может дать повод для размышлений: он показывает репертуарные предпочтения и заставляет

задуматься, насколько они оправданы с художественной стороны и с точки зрения выполнения театром его миссии. Проводя анализ репертуарного предложения театра, надо обращать внимание на жанрово-тематическое и художественно-стилистическое его разнообразие, то есть репертуар не может быть однородным, он должен быть разным в зависимости от степени сложности театрального языка, чтобы удовлетворять потребностям как театра, так и человека, только начинающего посещать музыкальный театр.

Зачастую прокатная политика театров может отличаться неравноценностью использования возможностей репертуара: одни спектакли показывают весьма активно – это лидеры проката, а другие почти не видят сцены – это аутсайдеры. Неравноность в эксплуатации тех или иных названий неизбежна. Театр прокатывает все свои названия с разной частотой. У любого творческого коллектива есть спектакли более или менее удачные: зрительская аудитория может принять или отвергнуть новую постановку. Возникшая несообразность проката может быть оправдана, когда за ней стоит продуманная художественная программа. Слишком частая эксплуатация одного и того же спектакля – следствие проблем в театре. Если прокатная афиша содержит в себе преимущественно «кассовые» названия, то это говорит о том, что театр не занимается организацией и воспитанием зрительской аудитории, а лишь стремится любой ценой выполнить финансовый план.

Вопрос о числе премьер в репертуаре музыкального театра должен решаться с учетом особенностей организации художественного процесса. Как правило, подготовка спектаклей в музыкальном театре занимает больше времени, нежели в драматическом: репетиционный процесс балетных и оперных постановок проходит большее количество этапов. Поэтому музыкальный театр, не имея возможности выпускать много премьер, должен особо заботиться о продлении жизни каждого спектакля. Соответственно, это, с одной стороны, «требует расширения объема текущего репертуара и сохранения в репертуарной афише большего числа спектаклей. <...> С другой стороны, в музыкальном театре опасно искусственное расширение афиши – давно не шедшие спектакли необходимо репетировать перед каждым показом, и чем реже прокатывался спектакль, тем больше он требует репетиционных точек, что затрудняет планомерную работу по выпуску новых постановок. Практика показывает, что нормальным для театра оперы и балета является около 30 названий текущего репертуара» [22, с. 51]. Число новых постановок – один из самых стабильных показателей деятельности театра, который почти не меняется из года в год. В музыкальном театре это в среднем четыре премьеры – два балетных спектакля и две оперы. При благоприятных условиях их число может быть увеличено до пяти или даже шести постановок. Также могут выпускаться одноактные спектакли, концерты, камерные спектакли на малой сцене. Они увеличивают общее количество премьер, но спектаклей крупной формы обычно выпускается все же четыре. Именно об этом и говорит в интервью директор Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета Андрей Шишкин:

«Главное, чего нам удалось достичь в этом году, – это максимальный баланс между оперными и балетными спектаклями. <...> Надо в равной степени уважать труд каждого из цехов. И мы стремимся, чтобы в каждом сезоне были премьеры двух опер и двух балетов» [23].

## КАЛЕНДАРНАЯ ДИНАМИКА

Мотивация посещения театра отдельным зрителем не всегда связана с общением к театральному искусству. Причин для посещения театра может быть множество: одних приводит на спектакли престижность просмотра модной постановки, других – желание лучше выглядеть в чьих-то глазах и т. д. Но в каждом случайно пришедшем зрителе может скрываться будущий театрал, поэтому внимательное отношение к социально-бытовым возможностям зрителя должно быть обязательным. Таким образом, нужно создать максимально удобные условия для зрителя, не забывая при этом о своей художественной программе.

Одним из факторов, влияющим на составление репертуара, является календарь. Театр существует в сезонном режиме, который устанавливает себе сам. Как правило, театральный сезон начинается осенью и заканчивается летом. Если взглянуть на период, когда театр работает, можно легко разделить его на определенные сегменты, связанные именно с датами – юбилейные даты и события в жизни всей страны, праздники, тематические фестивали, детские каникулы, юбилеи хореографов, композиторов, драматургов и т. д. Так, например, «Московский академический Музыкальный театр (МАМТ) имени Станиславского и Немировича-Данченко свое 100-летие отметил большим театрализованным гала-концертом. В юбилейном гала <...> приняли участие ведущие солисты оперы и балета, хор и оркестр театра» [24].

Распределение свободного времени в течение недели у всех людей различно, поэтому для анализа важно определить степень равномерности проката репертуара по дням недели. Если спектакль показывается в разные дни недели, потенциальному зрителю выбрать дату посещения проще. Для того, чтобы понять, в каком режиме большинство зрителей живет и работает в течение недели, есть ли общие закономерности и как они влияют на посещаемость театра, нужно проанализировать заполняемость зрительного зала на разных спектаклях по дням недели. Вопросами анализа и проката репертуара театра занималась доктор искусствоведения Е. А. Левшина. По ее мнению, при таком анализе нужно опираться на понимание того, что «если общих закономерностей в недельном режиме значительной части зрителей нет, то среднее число зрителей на каждом названии должно почти не меняться по дням недели, если же город живет в основном в одном недельном ритме, то среднее число зрителей в разные дни недели должно мало колебаться от названия к названию» [22, с. 19]. Из этого следует, что в первом случае театру нужно следить за равномерностью распределения по дням

недели названий спектакля, а во втором – за тем, чтобы в наиболее удобные дни для зрителей равномерно планировался весь репертуар. Если нет каких-то общих закономерностей, может выявиться зависимость посещаемости отдельных спектаклей по дням недели. Это свидетельствует о том, что спектакль пользуется популярностью у определенной социальной группы, например, у студентов, и с этим связана хорошая посещаемость в конкретный день недели. Значит, целесообразно чаще планировать прокат данного названия в этот день.

Существует ряд причин, от которых зависит посещаемость театра по дням недели. Так, известно, что в период с мая по сентябрь, т. е. в теплый сезон, суббота и воскресенье – дни с очень низкой посещаемостью; это связано с тем, что большинство жителей предпочитают проводить выходные за городом. В теплый сезон будни – самое театральное время. И, наоборот, в холодный сезон, с поздней осени до весны, вечера выходных дней самые театральные. Но даже несмотря на опыт администрации театра в планировании проката репертуара, представление о театральных и нетеатральных днях недели, анализ посещаемости спектаклей в разные дни может многое подсказать, а иногда и изменить устаревшие представления работников театра. Чем более внимательным к запросам аудитории хочет быть театр, тем более подробный анализ проката репертуара ему необходимо осуществлять.

## ТВОРЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ КОНКУРЕНТОВ

На сегодняшний день в России проходит множество театральных событий: спектакли, фестивали, гастроли известных людей, театров. В Москве более 300 театров, и они регулярно наполняются публикой. Поэтому театр существует в конкурентном поле, а предметом конкуренции является уникальная идея. Это можно отнести и к драматическому, и к музыкальному театру. Вот как об этом говорит Антон Гетьман, директор МАМТа: «Все музыкальные театры, независимо от их местонахождения, конкурируют между собой. Мы конкурируем в области создания оригинальных творческих идей. Такие идеи всегда были и будут самым большим дефицитом» [25]. Так, Гетьман в поисках нового импульса для развития труппы на должность художественного руководителя балета приглашает Лорана Илера, который в творческом багаже имеет опыт двух главнейших балетных школ – русской и французской. Под его руководством в репертуар театра вошли спектакли С. Лифаря, У. Форсайта, Дж. Баланчина и др. В 2018 году балет «Сюита в белом» Лифаря становится лауреатом Национальной театральной премии «Золотая маска» в номинации «Лучший спектакль в балете», доказывая, что театр сегодня интересен и публике, и профессиональному сообществу.

Каждый из успешных театров имеет отличительные черты и особенности. Задача творческого коллектива – найти свое место в театральном пространстве. Театр, который хочет волновать, потрясать и воспитывать, должен



четко следить за пульсом времени, чтобы иметь возможность вести зрителей за собой. Поэтому столь важное значение для нынешнего театра приобретает поиск собственного, неповторимого художественного стиля, выраженного в репертуаре театра. Каким образом это происходит, сформулировала доктор искусствоведения Е. А. Левшина: «Ключевой элемент взаимоотношений театра и зрителя – репертуар. В его формировании есть свои, выверенные временем законы. В основе репертуара – золотой фонд балета, сохранение классического наследия, воплощение которого – обязательная школа для балетной труппы, а постоянные творческие поиски – его плоть и кровь. Следовательно, в репертуарной афише должны в определенной пропорции сочетаться классические и современные произведения. Это важно не только для театра, но и для зрителя: разнообразие репертуара помогает глубже постичь язык танца» [26, с. 412]. Исходя из этого, по анализу репертуара можно понять, как развивался творческий процесс, а соответственно и создавался индивидуальный почерк творческого коллектива. Репертуар театра, как ничто другое, способен подтвердить или опровергнуть заявленную миссию – театр ли это новой эстетики, сценического и музыкального эксперимента, смелый, ищущий или же это сторонник спектаклей – «музеев», законсервировавших на сцене классический подход к постановке. МАМТ – яркий пример театра, в котором создается успешный репертуар без лидера-хореографа, сочиняющего для своей труппы. После смерти Дмитрия Брянцева, художественного руководителя балетной труппы театра, определявшего ее творческое лицо, встал вопрос о том, кто сможет его заменить. Но такого лидера, который одновременно являлся бы и идейным вдохновителем, и хореографом, не нашлось. Общая для России проблема – это нехватка лидеров в балетных труппах: в конце XX в. мы утратили современный язык хореографии и тех, кто мог бы в будущем стать хореографами – балетных танцовщиков, которые стремительно покидали Россию. В результате этого на сегодняшний день у нас почти нет своих хореографов. Особенно трудно приходится крупным театрам, поскольку им нужны балеты большой формы. Так, МАМТу пришлось искать свой путь. Они не стали брать хорошо известные классические вещи, а выбирали такие названия, которые создали балетмейстеры нашего времени. Для артистов очень важно работать с теми, кто живет сегодня и может напрямую им передать свою хореографию, свои мысли. Стала актуальна идея сотрудничества с зарубежными хореографами, в результате которой в театре появились спектакли Джона Ноймайера, Начо Дуато, Иржи Килиана, Кеннета Макмиллана. С 2017 года художественным руководителем балета является Лоран Илер. Вот как он определяет свои задачи: «Я должен поддерживать в достойной форме классический репертуар, которым всегда славился этот коллектив, и в то же время раздвигать границы – медленно, но верно открывать нашим танцовщикам то, что происходит в мире современного танца, помогать им развиваться и расширять профессиональную лексику» [27].

По итогам проведенной работы удалось проанализировать основные факторы, которые влияют на формирование репертуара и на развитие

музыкального театра в целом: внутренние – тип художественного руководства, творческий коллектив, технические возможности театра; и внешние – востребованность спектаклей репертуара, календарная динамика, творческая жизнь конкурентов.

Исходя из вышеизложенного, заметим, что на формирование репертуара и его проката в первую очередь влияет система и стиль руководства театра. Мало иметь хороший репертуар, надо уметь демонстрировать его зрителю. Отражение в репертуаре собственного лица творческого коллектива должно быть постоянной заботой театра. При модели руководства, во главе которой стоит управленец – директор, уделяющий должное внимание всем творческим направлениям деятельности театра и понимающий специфику каждого из них, вероятность эффективной реализации художественно-творческой программы этого театра более высока, нежели когда власть сосредоточивается в руках одного творческого человека. Как уже говорилось ранее, управление в театре оперы и балета в традиционной форме – это руководство сложнейшей организационной структурой, в которой объединены сразу несколько творческих коллективов. Отсюда следует, что, помимо решения множества ежедневных рабочих проблем, руководитель театра должен постоянно поддерживать баланс интересов всех творческих коллективов. Сама по себе яркая личность художественного руководителя, единолично правящего театром, способна привлечь внимание к театру публики, критики и спонсоров. Однако в перспективе долгосрочного развития театра не менее важны грамотное планирование и сбалансированная репертуарная политика, позволяющие развиваться всем творческим коллективам театра без ущерба друг для друга.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Подольан О. Со следующего сезона планы Большого театра могут измениться // Вести ФМ. URL: <https://radiovesti.ru/brand/61178/episode/1407780/> (дата обращения 10.01.2020).
2. Багаев В. З. Условия труда артистов балета // Экономика и организация театра. Вып. 2. Л.: Искусство, 1973. С. 55–56.
3. Безгин И. Д. Оценка качеств личности руководителя театра // Экономика и организация театра. Вып. 4. Л.: Искусство, 1976. С. 15–23.
4. Коган Ю. О. Календарное планирование выпуска спектаклей в театре оперы и балета // Экономика и организация театра. Вып. 2. Л.: Искусство, 1973. С. 63–74.
5. Дмитриевский В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. – 328 с.

#### REFERENCES

1. Podolyan O. *So sleduyushchego sezona plana Bolshogo teatra mogut izmenitsya* [The plans of the Bolshoi Theater may change from next season]. In: *Vesti FM*. Available from: <https://radiovesti.ru/brand/61178/episode/1407780/> (accessed 10.01.2020).
2. Bagaev V. Z. *Usloviya truda artistov baleta* [Working conditions of ballet dancers]. In: *Ekonomika i organizaciya teatra. Vyp. 2* [Economics and organization of the theatre. Vol. 2]. Leningrad: Iskusstvo, 1973, pp. 55–56.
3. Bezgin I. D. *Ocenka kachestv lichnosti rukovoditelya teatra* [Assessment of personality qualities of the theater director]. In: *Ekonomika i organizaciya teatra. Vyp. 4* [Economics and organization of the theatre. Vol. 4]. Leningrad: Iskusstvo, 1976, pp. 15–23.
4. Kogan Y. O. *Kalendarnoe planirovanie vypuska spektaklej v teatre opery i baleta* [Scheduling of performances at the Opera and Ballet Theater]. In: *Ekonomika i organizaciya*

6. **Дадамян Г. Г.** Новый поворот, или Культура моего поколения. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – 395 с.
7. **Орлов Ю. М.** Московский художественный театр: 1898–1917 гг. Творчество. Организация. Экономика. М.: ГИТИС, 2011. – 348 с.
8. Театры страны в условиях эксперимента: Сб. материалов М.: СТД РСФСР, 1988. – 142 с.
9. **Дадамян Г. Г.** Театр одного продюсера // Отечественные записки. URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/teatr-odnogo-prodyusera> (дата обращения 03.09.2019).
10. **Кузнецова Н.** В Большом меняют коней // Коммерсант. 2000. 29 августа. № 159. С. 10.
11. **Седов Я.** Операция «Большой» // Итоги. 2000. 5 сентября. № 36 (222). URL: <http://www.itogi.ru/archive/2000/36/126428.html> (дата обращения 14.01.2020).
12. **Кузнецова Т.** Хроники Большого балета. М.: РИПОЛ Классик, 2011. – 336 с.
13. **Муравьева И., Гергиев В.** «Кризис хореографов» // Российская газета. 2008. 4 июня. URL: <https://rg.ru/2008/06/04/gergiev.html> (дата обращения 10.01.2020).
14. **Аловерт Н.** «Еще раз о балете Мариинского театра» // Русский Базар. 2008. № 22. URL: <http://www.russian-bazaar.com/ru/content/12650.htm> (дата обращения 10.01.2020).
15. **Муравьева И., Урин В.** «Опера без декораций» // Российская газета. 2007. 11 сентября. URL: <https://rg.ru/2007/11/19/teatr.html> (дата обращения 20.01.2020).
16. **Барыкина Л., Самодуров В.** «Переформатирование труппы и зрителя – вот моя цель» // Colta.ru. 2014. 8 июля. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/3821-vyacheslav-samodurov-pereformatirovanie-truppy-i-zritelya-vot-moya-cel> (дата обращения 25.08.2019).
17. **Пархомовская Н.** «Зритель Большого театра достаточно консервативен» // Ведомости. 2018. 5 июля. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2018/07/06/774788-bolshogo-teatra> (дата обращения: 21.01.2020).
18. **Фокина Ю.** Оксана Кардаш: танцую свою жизнь // Local drama queen. *teatra*. Вып. 2 [Economics and organization of the theatre. Vol. 2]. Leningrad: Iskusstvo, 1973, pp. 63–74.
5. **Dmitrievskij V. N.** *Teatr i zriteli. Otechestvennyj teatr v sisteme otnoshenij sceny i publiki: ot istokov do nachala XX veka* [Theater and spectators. Domestic theater in the system of relations between the stage and the public: from the origins to the beginning of the twentieth century]. Saint-Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2007. 328 p.
6. **Dadamyán G. G.** *Novyj povorot, ili Kul'tura moego pokoleniya* [A new twist, or Culture of my generation]. Saint-Petersburg: Baltijskie sezony, 2010. 395 p.
7. **Orlov Yu. M.** *Moskovskij hudozhestvennyj teatr: 1898–1917 gg. Tvorchestvo. Organizaciya. Ekonomika* [Moscow Art Theater: 1898–1917. Creation. Organization. Economy]. Moscow: GITIS, 2011. 348 p.
8. *Teatry strany v usloviyah eksperimenta: Sbornik materialov* [Theaters of the country in an experimental setting: Collected works]. Moscow: STD RSFSR, 1988. 142 p.
9. **Dadamyán G. G.** *Teatr odnogo prodyusera* [Theater of one producer]. In: *Otechestvennyye zapiski*. Available from: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/teatr-odnogo-prodyusera> (accessed 03.09.2019).
10. **Kuznetsova N. V.** *Bolshom menayut konej* [In the Big change horses]. In: *Kommersant*. 2000. August 29. No. 159, p. 10.
11. **Sedov Y.** *Operatsiya «Bolshoy»* [Operation Bolshoy]. In: *Itogi*. 2000. September 5th. No. 36 (222). Available from: <http://www.itogi.ru/archive/2000/36/126428.html> (accessed 14.01.2020).
12. **Kuznetsova T.** *Hroniki Bolshogo baleta* [Chronicles of the Bolshoi Ballet]. Moscow: RIPOL Klassik, 2011. 336 p.
13. **Muraveva I., Gergieva V.** «Krizis horeografov» [«The crisis of choreographers»]. In: *Rossiyskaya gazeta*. 2008. June 4th. Available from: <https://rg.ru/2008/06/04/gergiev.html> (accessed 10.01.2020).
14. **Alovert N.** «Esche raz o balete Mariinskogo teatra» [«Once again about the ballet of the Mariinsky Theater»]. In: *Russkij Bazar*. 2008. No. 22. Available from: <http://www.russian-bazaar.com/ru/content/12650.htm> (accessed 10.01.2020).

- URL: <http://localdramaqueen.moscow/2019/12/interview-oksana-kardash/> (дата обращения 25.01.2020).
19. Предеина Т. Б. Творческая индивидуальность балетного театра: признаки и факторы, влияющие на ее формирование // Вестник ЧГАКИ. 2011. № 3 (27). С. 80–86.
20. Курова Н. Борис Эйфман: самое главное для меня – реализовать свои творческие идеи // РИА Новости. URL: <https://ria.ru/20190725/1556835724.html> (дата обращения 25.01.2020).
21. Аловерт Н. «Валерий Гергиев против балета Мариинского театра» // Русский Базар. URL: <http://www.russian-bazaar.com/ru/content/166410.htm> (дата обращения 17.08.2019).
22. Левшина Е. А. Планирование проката репертуара драматического театра: Учеб. пос. Л.: ЛГИТМИК, 1985. – 66 с.
23. Фикс К. Мечты о театре мечты // ЕТВ. URL: [https://ekburg.tv/articles/gorodskie\\_istorii/2019-01-06/mechty\\_o\\_teatre\\_mechty?fbclid=IwAR2z9eEFQ6UTB411OC-sufUEOviChm3PLENU04PtXC8Fi8kn\\_TAlShPjX-U](https://ekburg.tv/articles/gorodskie_istorii/2019-01-06/mechty_o_teatre_mechty?fbclid=IwAR2z9eEFQ6UTB411OC-sufUEOviChm3PLENU04PtXC8Fi8kn_TAlShPjX-U) (дата обращения 25.01.2020).
24. Яценков П. По 100 тысяч рублей в честь столетия // Московский комсомолец. 2018. 24 декабря. URL: <https://www.mk.ru/culture/2018/12/24/po-100-tysyach-rublej-v-chest-stoletiya-kazhdomu.html> (дата обращения: 25.01.2020).
25. Жилыева А. «Когда мертвые не встают, спектакль становится живым». Директор театра им. Станиславского и Немировича-Данченко о новой опере // Forbes. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/388477-kogda-mertvye-ne-vstayut-spektakl-stanovitsya-zhivym-direktor-teatra-im> (дата обращения 28.01.2020).
26. Левшина Е. А. Летопись театрального дела рубежа веков. 1975–2005 гг. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. – 462 с.
27. Пархомовская Н. Худрук балета Московского музыкального театра: «Я никогда ни с кем не соревнуюсь» // Ведомости. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2018/11/15/786595-hudruk> (дата обращения: 28.01.2020).
15. Muraveva I., Urin V. «Opera bez dekoratsiy» [Urin V. «Opera without scenery»]. In: *Rossiyskaya gazeta*. 2007. 11 September. Available from: <https://rg.ru/2007/11/19/teatr.html> (accessed 20.01.2020).
16. Barykina L., Samodurov V. «Pereformatirovanie truppy i zritelya – vot moya cel» [«Reformatting the troupe and the audience is my goal»]. In: *Colta.ru*. 2014. July 8. Available from: <https://www.colta.ru/articles/theatre/3821-vyacheslav-samodurov-pereformatirovanie-truppy-i-zritelya-vot-moya-tsel> (accessed 25.08.2019).
17. Parhomovskaya N. «Zritel Bolshogo teatra dostatochno konservativen» [«The audience of the Bolshoi Theater is quite conservative»]. In: *Vedomosti*. 2018. July 5. Available from: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2018/07/06/774788-bolshogo-teatra> (accessed 21.01.2020).
18. Fokina Y. *Oksana Kardash: tantsuya svoyu zhizn* [Oksana Kardash: dancing own life]. In: *Local drama queen*. Available from: <http://localdramaqueen.moscow/2019/12/interview-oksana-kardash/> (accessed 25.01.2020).
19. Predeina T. B. *Tvorcheskaya individualnost baletnogo teatra: priznaki i faktory, vliyayushchie na ee formirovanie* [Creative individuality of the ballet theater: signs and factors influencing it]. In: *Vestnik CHGAKI*. 2011, no. 3 (27), pp. 80–86.
20. Kurova N. *Boris Eyfman: samoe glavnoe dlya menya – realizovat svoi tvorcheskie idei* [Boris Eifman: the most important thing for me is to realize my creative ideas]. In: *RIA Novosti*. Available from: <https://ria.ru/20190725/1556835724.html> (accessed 25.01.2020).
21. Alovvert N. «Valerij Gergiev protiv baleta Mariinskogo teatra» [«Valery Gergiev against the ballet of the Mariinsky Theater»]. In: *Russkij Bazar*. Available from: <http://www.russian-bazaar.com/ru/content/166410.htm> (accessed 17.08.2019).
22. Levshina E. A. *Planirovanie prokata repertuara dramaticheskogo teatra* [Drama theatre repertoire rental planning: A study guided]. Leningrad: LGITMIK, 1985. 66 p.
23. Fiks K. *Mechty o teatre mechty* [Dreams of a Dream Theater]. In: *ETV*. Available from: [https://ekburg.tv/articles/gorodskie\\_istorii/2019-01-06/mechty\\_o\\_teatre\\_mechty?](https://ekburg.tv/articles/gorodskie_istorii/2019-01-06/mechty_o_teatre_mechty?)

fbclid=IwAR2z9eEFQ6UTB411OC-su-fUEOviChm3PLENU04PtXC8Fi8kn\_TAISh-PjX-U (accessed 25.01.2020).

24. Yaschenkov P. *Po 100 tysyach rubley v chest stoletiya* [100 thousand rubles in honor of the centenary]. In: *Moskovskiy komsomlets*. 2018. December 24th. Available from: <https://www.mk.ru/culture/2018/12/24/po-100-tysyach-rubley-v-chest-stoletiya-kazhdomu.html> (accessed 25.01.2020).

25. Zhilyaeva A. «Kogda mertvyie ne vstayut, spektakl stanovitsya zhivym». *Direktor teatra im. Stanislavskogo i Nemirovicha-Danchenko o novoy opere* [«When the dead don't get up, the show becomes alive». Director of the Theater Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko about the new opera]. In: *Forbes*. 2019. Available from: <https://www.forbes.ru/forbeslife/388477-kogda-mertvye-ne-vstayut-spektakl- stanovitsya-zhivym-direktor-teatra-im> (accessed 28.01.2020).

26. Levshina E. A. *Letopis teatral'nogo dela rubezha vekov. 1975 – 2005 g.g.* [Chronicle of theatrical affairs of the turn of the century. 1975 – 2005]. Saint-Petersburg: Baltijskie sezony, 2008. 462 p.

27. Parhomovskaya N. *Hudruk baleta Moskovskogo muzyikalnogo teatra: «Yanikogdani s kem ne sorevnyuyus»* [The ballet artist of the Moscow Musical Theater: «I never compete with anyone»]. In: *Vedomosti*. Available from: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2018/11/15/786595-hudruk> (accessed 28.01.2020).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Иванова Ирина Вячеславовна – аспирант кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства – ГИТИС.

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

ORCID: 0000-0003-4166-3866

Иванова И. В. Принципы планирования репертуарной и прокатной афиши в музыкальном театре (балетная афиша) // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2020. № 1. С. 130 – 145. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-130-145

#### ABOUT THE AUTHOR

Irina Ivanova – postgraduate student, the Production and Management of Performing Arts Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

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

ORCID: 0000-0003-4166-3866

Ivanova I. The principles of the repertoire and playbill planning in musical theatre (ballet playbill). In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 1, pp. 130 – 145.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-130-145



## КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ АУДИАЛЬНОГО КОНСТРУКТА ЭКРАННОГО ПРОСТРАНСТВА И ЛОКУСА СЦЕНЫ

### АННОТАЦИЯ

В статье поставлена задача сравнительного анализа звукового конструкта как выразительного средства в построении экранного пространства и акустическом оформлении театрального произведения. В ракурсе аудиальной компоненты исследуется образная составляющая дополненной реальности, а также понятие «усеченная реальность», предложенное автором к введению в научный оборот. Особое внимание уделяется проблеме иррадиации звука с рассмотрением его диегетических свойств. На конкретных примерах обосновывается применение элементов дополнительной визуализированной информации в виде титра в экранном пространстве телевизионного материала и в сочетании с воссозданием театральных артефактов в зрительном зале. Отдельно определяется значимость ряда применяемых звуковых эффектов, актуализирующих репрезентацию жизни реципиента на экране и ее отражение на театральной сцене. Поднимается вопрос о принципах звукозрительного синтеза, в том числе с учетом обретения звуком базисных свойств в создании художественного пространства концертного номера или театрального произведения. В завершение работы обобщаются теоретические знания, полученные в рамках исследования по заявленной теме, формулируются предварительные итоги на пути дальнейшего изучения феномена многофункциональности звука.

## COMPARATIVE ANALYSIS OF AUDIO STRUCTURE OF SCREEN SPACE AND SCENE LOCUS

### ABSTRACT

The author sets the task of a comparative analysis of the sound construct as an expressive tool in the construction of the screen space and the acoustical design of the theatrical work. From the perspective of the audio component, the figurative part of augmented reality is studied, as well as the concept proposed by the author for introduction into scientific circulation, «truncated reality». The article pays close attention to the problem of sound irradiation with the consideration of its diegetic properties. On the certain examples is explained the use of the elements of additional visualized information in the form of a caption in the screen space of television material and in combination with the reconstruction of theatrical artifacts in the auditorium. The significance of a number of applied sound effects is separately determined. They actualize the representation of the recipient's life on the screen and its reflection on the theatre stage. The issue of the principles of sound-visual synthesis is also actualized, taking into account, among others, the acquisition of basic properties by sound in creating the art space of a concert number or a theatrical work. At the end of the work, the theoretical knowledge obtained as part of a study on the stated topic are summarized, preliminary results are formulated on the way to further study of the phenomenon of sound's multifunctionality.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *дополненная реальность, звук, звуковая пауза, пространство сцены, усеченная реальность, экранное пространство.*

**KEYWORDS:** *augmented reality, screen space, sound, sound pause, stage space, truncated reality.*

В современном мире сложно представить сферу деятельности, не затрагивающую в той или иной степени использование человеком звука. В профессиональной практике без аудиальной составляющей не обходится ни театральная постановка, ни кинофильм, ни телевизионный материал. Поэтому в настоящем исследовании по методологическому принципу сочетания теоретических и эмпирических методов творческий процесс построения экранного пространства и акустического оформления театрального произведения видится весьма полисемичным.

Звук только на первый взгляд воспринимается как простой носитель информации. Но каковы же его отличительные черты в художественных произведениях? В этом контексте необходимо изучить проблематику аудиального конструкта, представляющего художественно-выразительное средство в творческом арсенале режиссера, так как «звук и изображение, как отдельные феномены, претерпели колоссальные метаморфозы как в художественной практике, так и в качестве предмета эстетического осмысления в контексте культуры XX–XXI вв.» [1, с. 4].

В исторической ретроспекции обсуждение синтеза звука и визуального ряда крайне существенно. Телевидение, в отличие от кинематографа, не имело своего периода становления, когда «немой экран нуждался в психологически ощущаемом пространстве, в объемной акустике, которую не мог передать плоский экран» [1, с. 26–27]. Визуальное повествование действительно сегодня не обходится без аудиальной компоненты, даже «полнозвучный естественный шум способствует погружению зрителя в происходящее» [2, с. 33], не говоря о роли музыкальной фонограммы.

Музыка в кадре «как феноменологически первоначальный звук <...> призвана (в идеале) восполнить киноизображение до психологически жизненного и органично воспринимаемого образа» [1, с. 33] – отмечает доктор искусствоведения Ю. Михеева. Создавая висцеральную атмосферу, музыка при этом, как говорит французский философ М. Мерло-Понти, придает «видимому пространству новое измерение» [3, с. 285]. Включая музыку в сюжет, К. Таггл на страницах книги «Новости в телерадиоэфире: подготовка, продюсирование и презентация новостей в СМИ» задавался вопросом: «Зачем я это делаю?» [4, с. 227]. И отвечая, предположил, что главный мотив – создание определенного настроения.

Зачастую в итоговых выпусках новостей в начало каждого сюжетного отрезка репортажа добавляются смонтированные под ритмичную музыку кадры в виде анонса, определяя преамбулу предстоящего повествования на телеэкране. Сопутствующая фрагменту видеоматериала музыкальная композиция приводит к некоторому эмоциональному состоянию.

При этом можно по-разному относиться к тому, что фоновая музыка воспринимается как должное во многих телевизионных программах. Вопрос уместности музыкального сопровождения как творческого приема, конечно же, важен в отношении создания классического телевизионного репортажа.

Музыкально-шумовое оформление, по высказыванию доктора искусствоведения А. Чернышова, «стало играть повышенную роль не только в художественных передачах, но и во многих информационных выпусках» [5, с. 344]. Сегодня «новости в формате “infotainment” уже не подразделяются на информационные и информационно-развлекательные; инфотейнмент рассматривается многими исследователями как новый медийный драматургический жанр», – считает Е. Богданова [6, с. 224]. В свою очередь авторы книги «Television Production» (Телевизионное производство) Миллерсон и Оуэнс подчеркивают, что аудиальная составляющая может объяснить или поддержать изображение, обогащая его влияние и привлекательность [7, с. 127].

В этом контексте необходимо дифференцировать свойства музыки, к примеру, воспроизводимой тапером на фортепиано в кинозале, и распространяемой от источника, находящегося в мизансцене. Или в другом варианте – интерполяция музыкального сопровождения визуального ряда на монтаже. Рассмотрим подробнее следующую ситуацию. В кадре отображается играющий на сцене оркестр. Затем эта музыка в следующем кадре сопутствует образам на проходящей вблизи улице. В фоновом режиме музыка проявляет свои диегетические свойства, так как происходит смена образов музыкантов на картину города при звучании той же мелодии. Более того, указанный аккомпанемент стрит-пространства является элементом дополненной реальности (AR – от англ. *Augmented Reality*).

Творческий прием AR достигается путем включения различных акустических деталей, представляя собой виртуальный конструкт, относящийся к «техническим проектам, направленным на дополнение или расширение реальности виртуальными элементами посредством компьютерных технологий нового поколения» [8, с. 43]. Так в кинокадре озвучивается ход «размышлений» героя через включение авторского текста, а в случае визуальной интерпретации фотографического снимка на телеэкране стоп-кадр сопровождается звуком, имитирующим затвор фотокамеры.

Такого рода аудиовкрапление – звуковой эффект в образной ткани телевизионного материала, в структуру которого элементы аудиальной составляющей могут как добавляться, так и удаляться из нее. Например, окружающие звуки, перебивающие основной источник. При съемке на натуре микрофонной ветрозащитой устраняются паразитные шумы, а посредством уменьшения уровня интершума в сюжете происходит акустическое «вычитание». Исключение элементов звукового трека как алгоритм, связанный с изменением аудиальной составляющей посредством полного или частичного удаления, есть одно из свойств понятия «усеченная реальность», предложенного автором к введению в научный оборот на страницах научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры» [9].

Данное положение соотносится с функционалом эквалайзера, когда приглушаются некоторые частоты, более того, звук в аудиоканале может зажиматься и вовсе. Однако его резкое прекращение в аудиовизуальном ряде чревато впечатлением присутствия брака в контенте. Вместе с тем авторы статьи «“Форматный” этап развития российского документального телевизионного фильма: достоинства и недостатки» Г. Бровченко и С. Борисов указывают на недостаточное присутствие в современном телевизионном материале «паузы или тишины» [10, с. 38].

И здесь необходимо учитывать, что тишина есть «понятие относительное и полной тишины не бывает <...> Окружающий нас мир постоянно звучит, даже тогда, когда мы ощущаем тишину» [11, с. 7], а «совершенно беззвучное пространство мы никогда не воспринимаем как конкретное и действительное. Оно всегда будет действовать как невесомое, невещное. Ибо то, что мы только видим, – лишь видение. Видимое пространство мы воспримем как реальность, лишь если оно обладает звучанием» [12, с. 216–217], – акцентирует Б. Балаш.

Впрочем, звуковая пауза в качестве выразительного средства способствует авторскому формированию экранного пространства, на что указывает следующая последовательность: «Пауза – почти всегда акцент. Акцент – это деталь. Деталь – основа образности языка искусства» [13, с. 66]. Поэтому данный акустический паттерн является фактором воссоздания пространства события в телевизионном материале, а также театральной постановке. «Профессор Токийского университета, театровед Масакацу Гундзи называет паузу (ма) сердцевиной японского исполнительского искусства» [14, с. 79], что свидетельствует о схожести по звуковой компоненте телевидения и театра.

Телевизионные материалы изначально оформлялись акустически довольно традиционно. Монтаж репортажа строился на основе звука. Аудиотрек и сегодня воплощает нить, на которую нанизываются визуальные фрагменты запечатленного события. Сопровождая видеоряд, он выполняет функцию аудиального акцентирования – своего рода поводыря, скажем, в полиэкране при многоканальном визуальном потоке, и раскрывает атмосферу художественного пространства произведения. В этом смысле репрезентативен документальный фильм «Кто ищет» (реж. М. Визионер, 2016), в одной из сцен которого образ ночной дороги помещается в акустический ландшафт кинокартины. Хотя музыкальное сопровождение и придает определенную чувственность сцене, основную роль играет шум дождя при освещении россыпи капель воды на лобовом стекле автомобиля случайными источниками света с обочины дороги.

Поэтичность эпизода обусловлена присутствием в мизансцене звуков окружающего мира, перманентно присутствующих в жизни человека и социализирующих пространство реальной действительности. «Территория, ограниченная слышимостью колокола, – это пространство, структурированное звуком», – разъясняет Е. Нестерова [15, с. 83]. В конце 1960-х годов

появляется термин «soundscape». Саундскейп как акустический ландшафт «одновременно является и физической средой, и способом чувствовать эту среду» [15, с. 84]. В этом ракурсе также рассмотрим экранное пространство, формируемое звуком во время съемки в интерьере, например, в театральном зале. Д. Миллерсон замечает: «Воспроизводимый звук часто отличается от того, что можно услышать в непосредственной близости от источника звука. Именно понимание причин неточного воспроизведения звука поможет нам правильно подойти к проблемам управления им» [16, с. 91].

При аудиоусилении значимо расположение репродукторов. Как подчеркивает британский математик Эйри, распространение звука занимает некоторое время, пропорционально пройденному расстоянию [17, с. 3]. Соответственно, если источник звука находится в одной точке, а его ретранслятор – в противоположной, и при этом уровень громкости второго выше, то произойдет акустическая коллизия. Объект, воспроизводящий звук, будет восприниматься с иного места от его нахождения. Подобный результат являет «эффект Хааса», когда расстояние от динамика до слушателя меньше, чем от него до источника звука при условии равных уровней их громкости.

Обработанный и распределенный в объеме зрительного зала звук участвует в размещении образов объектов мизансцены в художественном пространстве спектакля, что характерно для многоканального звучания. Применение стереофонии особенно важно, так как при прослушивании материала в этих условиях максимально активизируется воображение и создается «ощущение “эффекта присутствия” на месте воображаемых событий» [11, с. 77]. Ведь «звук обладает богатейшими возможностями воздействия на рациональную и эмоциональную сферы человеческого сознания» [11, с. 10], в том числе, изменяя местоположение арт-объекта в ощущениях зрителя. В этом отношении обращает на себя внимание высказывание профессора М. Бургановой в мультиязычном журнале «Stephanos» филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова: «У каждого вида искусства свой лексикон <...> Живопись оперирует колоритом, взаимоотношениями оттенков цвета. Скульптор выше всего ставит форму и пространство» [18, с. 226], в сценическом же пространстве звук имеет далеко не второстепенное значение. В лекциях по эстетике Гегель писал: «Стихия звука оказывается более родственной внутренней простой сущности содержания, чем чувственный материал прежних искусств» [19, с. 249].

По своей трансцендентальности экранное пространство иное, нежели картина, созданная прямым зрительским восприятием. Театральное явление и его вариативный, переданный посредством телевизионного экрана образ рознятся способом подачи зрителю. Посредством видеозаписи или трансляции в прямом эфире художественный образ, рождаемый на сцене, «развертывается» на экране со всех возможных ракурсов. В кадрах телесюжета





Рис. 1. «Кинастон», реж. Е. Писарев, московский театр О. Табакова. «Первый канал», <https://www.1tv.ru/>

(«Первый канал») о спектакле «Кинастон» (рис. 1) просматривается, как созданный актером образ по-разному показывается на экране: то с нижней точки и экспрессией в портрете, то в среднем плане с иной энергетикой в диалоге с другими участниками постановки по произведению американского драматурга Д. Хэтчера.

Михаил Ромм считал, что динамичная камера делает зрителя соучастником события. В документальном фильме «Хроника одного лета» (*Chronique d'un été*, реж. Ж. Руш, Э. Морен, 1961, Франция) прохожих «интервьюирует» кинокамера, перемещаемая по траектории движения участников сцены. В отличие от зрителя театра, телезритель, по мнению классика кинематографа, «как бы поднимается вместе с аппаратом на сцену, входит внутрь мизансцены, рассматривает ее то сверху, то снизу, подходит то к одному актеру, то к другому, заглядывает одному в глаза, прибликает к устами другого, чтобы услышать, что он шепчет; затем отходит назад, чтобы посмотреть на все зрелище сразу, или поворачивается на сто восемьдесят градусов и видит то, что происходит в это время за его спиной» [20, с. 233].

Режиссерский подбор крупностей планов при полиракурсной съемке, акцентирующих детали объекта в пространстве эпизода, отличается от обзора сцены реципиентом из зала. Общий план сцены, выделенный театральной рампой, несмотря на то, что информативнее, имеет недостаточный масштаб объектов композиции. Поэтому в зрительный зал нередко помещают видеомониторы, представляющие событие подробнее, что в значительной степени увеличивает визуальную информативность и способствует комплексному когнитивному восприятию.

В современных залах на экранах, находящихся у сцены, зачастую транслируются субтитры, передающие содержание театрального произведения. В свою очередь телевизионные титры помогают избежать проблем в интервью на языке оригинала. Вместе с тем значение элементов дополнительной визуализированной информации на экране и световых лучей, обретающих свою телесность в «дымовой» среде на сцене, а также подчеркивающих ее геометрию, объединяет абрисобразующая линия. Световые струны

как линии-образы получают статус отдельного арт-объекта, визуально размечающего пространство сцены (рис. 2).

Театральное освещение является одним из средств художественного оформления пространства сцены. При этом звук обрамляет световое шоу. Но синкретизм визуальной составляющей и аудиального компонента художественного пространства заключается еще и в том, что сегодня, напротив, световые лучи дополняют звуковую композицию. Обратимся к фрагменту концерта Х. Циммера в Праге (Hans Zimmer Live on Tour, 2017). Световая иллюминация в указанном примере (рис. 3) сопровождает музыкальные произведения композитора, при этом звук – есть стержневой элемент художественного пространства.

В своем труде отец Павел Флоренский писал: «Слыша звук, мы не по поводу его, не об нем думаем, но именно его, им думаем: этот внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний. Звук – непосредственно просачивается (диффундирует) в нашу сокровенность, непосредственно ею всасывается и, не имея нужды в проработке, сам всегда воспринимается и осознается, как душа вещей. Из души прямо в душу глаголют нам вещи и существа. Напротив, зримое всегда воспринимается как внешнее, как предстоящее нам, как нам данное, а потому нуждающееся в переработке во внутреннее: эту переработкою оно и превращается, переплавляется в звук, в наш на зримое отголосок» [21, с. 21]. Звуковая компонента основополагающе проявляется в построении художественного пространства концертного номера или театрального произведения.



Рис. 2. «Голос», «Первый канал», <https://www.1tv.ru/>



Рис. 3. Концерт Х. Циммера в Праге,  
<https://ok.ru/video>

На основании изложенного представим результаты исследования:

- телевидение по звуковой составляющей ближе к театру, чем к кинематографу на заре его становления, но и «Великий немой» схож с театром в предоставлении изображения общим планом, по крайней мере в первых фильмах, а в аудиальном ключе – введением в художественное полотно киноленты звуковой паузы;
- в экранном пространстве звук сопровождает визуальный артефакт, в сценическом – напротив, звуковое произведение может дополняться различными объектами реальной действительности;
- визуальная и аудиальная составляющие в конструкторе экранного или сценического пространства неразделимы, даже отсутствие звука в виде акустической паузы выявляет смысловой акцент в образе события;
- монтаж телерепортажа строится на аудиальном начале связи кадров в изобразительном ряде, задающей их смысловую спайку, в театре же усиленный звук со сцены может обходиться без серьезной обработки;
- аудиоэффекты формируют стиль предоставления контента на экране, а также придают оригинальные черты мизансцене спектакля;
- при просмотре материала с экрана или спектакля в театре выясняется, что звук привносит эвкативное смещение художественного образа, а также арт-объекта относительно зрителя.

Таким образом, «погружению» реципиента в сценическое/экранное пространство способствуют интершум, синтезированный искусственный звук, музыка, речь героев или акустическая пауза и, как мы установили, – индивидуальное восприятие локуса сцены зрителем при суггестивности звука, роль

которого в построении образной структуры художественного пространства произведения весьма значима. В итоге звук не только характеризует экранное и театральное пространство, участвуя в его создании, но и задает ему содержательную основу и смысловую вариативность. В этом плане акустический паттерн сложно переоценить, что отражает данная статья, являя начало изучения феномена аудиального конструкта в области театрального искусства и медиасфере.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Михеева Ю. В. Типологизация аудио-визуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.): дис. . . . докт. искусствovedения. М.: ВГИК им. С. А. Герасимова, 2016. – 377 с.
2. Магронт М. Новости как профессия: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2015. – 120 с.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента: Наука, 1999. – 605 с.
4. Таггл К. А. Новости в телерадиоэфире: подготовка, продюсирование и презентация новостей в СМИ / К. А. Таггл, Ф. Карр, С. Хаффман; пер. с англ. Абдуллиной М. В.; Гуманитар. ин-т телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. М.: ГИТР, 2006. – 430 с.
5. Чернышов А. Музыка и СМИ цифровой эпохи // Наука телевидения. 2012. Вып. 9. С. 222 – 228.
6. Богданова Е. Феномен инфотейнмента на телевидении // Наука телевидения. 2012. Вып. 9. С. 217 – 221.
7. Millerson G., Owens J. Television Production. URL: <https://epdf.pub/television-production-fourteenth-edition.html> (дата обращения: 16.12.2019).
8. Шеметова Т. Н. Видеосфера XXI: человек и объемное изображение // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях. М.: ВГИК, 2017. С. 41 – 55.
9. Шабалин В. В. Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 3. С. 101 – 110.
10. Бровченко Г. Н., Борисов С. И. «Форматный» этап развития российского доку-

#### REFERENCES

1. Mixeeva Yu. V. *Tipologizaciya audio-vizual'ny'x reshenij v kinematografe: (na materiale igrovyyh filmov 1950 – 2010 gg.)* [Typology of audiovisual solutions in cinema: (based on feature films from 1950–2000)]: dis. . . . doktora iskusstvovedeniya. Moscow: VGIK im. S. A. Gerasimova, 2016. 377 p.
2. Magront M. *Novosti kak professiya: ucheb. posobie dlya studentov vuzov* [News as profession]. Moscow: Aspekt Press, 2015. 120 p.
3. Merlo-Ponti M. *Fenomenologija vospriyatija* [Perception phenomenology]. Saint-Petersburg: Juventa; Nauka, 1999. 605 p.
4. Taggl K. A. *Novosti v teleradioefire: podgotovka, prodyusirovanie i prezentaciya novostej v SMI* [News in TV and radio: preparation, production and presentation of news in mass media] / K. A. Taggl, F. Karr, S. Xaffman; per. s angl. Abdullinoy M. V.; Gumanitar. institut televideniya i radioveshchaniya im. M. A. Litovchina. Moscow: GITR, 2006. 430 p.
5. Cherny'shov A. *Muzyka i SMI cifrovoj e'poxi* [Digital era music and media]. In: *Nauka televideniya*. 2012, no. 9, pp. 222 – 228.
6. Bogdanova E. *Fenomen infotejnmenta na televidenii* [The Phenomenon of Infotainment on Television] In: *Nauka televideniya*. Moscow, 2012, no. 9. pp. 217 – 221.
7. Millerson G., Owens J. *Television Production*. Available from: <https://epdf.pub/television-production-fourteenth-edition.html> (accessed: 16.12.2019).
8. Shemetova T. N. *Videosfera XXI: chelovek i ob'emnoe izobrazhenie* [Videosphere XXI: Man and 3D]. In: *Zapis i vosproizvedenie obyomnyh izobrazhenij v kinematografe i drugix oblastiyaх* [Recording and playback of 3D images in cinema and other areas]. Moscow: VGIK, 2017, pp. 41 – 55.

- ментального телевизионного фильма: достоинства и недостатки // Современный российский форматный документальный телефильм. Сб. науч. ст. М.: Ф-т журн. МГУ, 2017. С. 25–60.
11. Ефимова Н. Н. Звук в эфире: учеб. пос. для вузов. М.: Аспект Пресс, 2005. – 142 с.
  12. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
  13. Борисов С. И. Технология создания документального фильма / С. Борисов. М.: Издательство «Аспект Пресс», 2018. – 92 с.
  14. Русинова Е. А., Хабчук Е. М. Влияние традиций национальной культуры на приемы звукорежиссуры в японском кинематографе. Речь и пауза // Вестник ВГИК. 2018. № 2 (36). С. 74–84.
  15. Нестерова Е. И. Вслушиваясь в прошлое: звуковая история в поисках своей терминологии // Вестник РГГУ. Сер. «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2013. № 7 (108). С. 80–87.
  16. Миллерсон Д. Технология телевизионного производства. М.: Искусство, 1971. – 372 с.
  17. Airy G. On sound and atmospheric vibrations with the mathematical elements of music. URL: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/permanent/library/V6S8K1ZQ/pageimg&viewMode=image&pn=7&mode=imagepath> (дата обращения: 16.12.2019).
  18. Венедиктова Е. Интервью с Марией Александровной Бургановой // СТЕРНАНОС, 2017. № 3 (23). С. 226–238.
  19. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 2 т. Т. 2. СПб.: Наука, 2007. – 604 с.
  20. Ромм М. И. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964. – 366 с.
  21. Флоренский П. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. М.: АСТ, 2009. – 346, [6] с.
  9. Shabalin V. V. *Vizual'nyj obraz usechenoj real'nosti v e'krannom televizionnom izobrazhenii* [The visual image of the truncated reality in the on-screen television image]. In: Dom Burganova. *Prostranstvo kultury*. 2018, no. 3, pp. 101–110.
  10. Brovchenko G. N., Borisov S. I. «Formatnyj» etap razvitiya rossijskogo dokumentalnogo televizionnogo filma: dostoinstva i nedostatki [«Format» stage of development of Russian documentary television film: advantages and shortcomings]. In: *Sovremnyj rossijskij formatnyj dokumentalnyj telefilm. Sbornik nauchnyh statej* [Modern Russian format documentary television movie: Coll. of sc. articles]. Moscow: Faculty of Journalism, Moscow Lomonosov State University, 2017, pp. 25–60.
  11. Efimova N. N. *Zvuk v e'fire: Ucheb. posobie dlya vuzov* [Sound on air]. Moscow: Aspekt Press, 2005. 142 p.
  12. Balash B. *Kino. Stanovlenie i sushhnost novogo iskusstva* [The Formation and Essence of New Art]. Moscow: Progress, 1968. 328 p.
  13. Borisov S. I. *Tehnologiya sozdaniya dokumentalnogo filma* [Documentary Film Technology]. Moscow: Aspekt Press, 2018. 92 p.
  14. Rusinova E. A., Habchuk E. M. *Vliyanie tradicij nacionalnoj kultury na priemy zvukorezhissury v yaponskom kinematografe. Rech i pauza* [Influence of traditions of national culture on sound engineering techniques in Japanese cinema. Speech and pause]. In: *Vestnik VGIK*, 2018, no. 2 (36), pp. 74–84.
  15. Nesterova E. I. *Vslushivayas v proshloe: zvukovaya istoriya v poiskax svoej terminologii* [Listening to the past: sound history in search of its terminology]. In: *Vestnik RGGU. Ser. «Kulturologiya. Iskusstvovedenie. Muzeologiya»*, 2013, no. 7 (108), pp. 80–87.
  16. Millerson D. *Tehnologiya televizionnogo proizvodstva* [Technology of television production]. Moscow: Iskusstvo, 1971. 372 p.
  17. Airy G. On sound and atmospheric vibrations with the mathematical elements of music. Available from: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/permanent/library/V6S8K1ZQ/pageimg&viewMode=image&pn=7&mode=imagepath> (accessed: 16.12.2019).



**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

Шабалин Владимир Васильевич – кандидат искусствоведения, Аппарат Правительства Российской Федерации.

E-mail: v-shabalin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5752-2983

Шабалин В. В. Компаративный анализ аудиального конструкта экранного пространства и локуса сцены // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 146–156.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-146-156

18. Venediktova E. *Intervyu s Mariej Aleksandrovnoj Burganovoj* [Interview with Maria Aleksandrovna Burganova]. In: Stephanos, 2017, no. 3 (23), pp. 226–238.

19. Hegel G. V. F. *Estetika*. V 2 t. T. 2. [Esthetics. In 2 vols. Vol. 2]. Saint-Petersburg: Nauka, 2007. 604 p.

20. Romm M. I. *Besedy o kino* [Conversations about cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1964. 366 p.

21. Florenskij P. *U vodorazdelov mysli: Cherty konkretnoj metafiziki* [At the Watershed of Thought: Features of Specific Metaphysics]. Moscow: AST, 2009. 346 p.

**ABOUT THE AUTHOR**

Vladimir Shabalin – PhD in Arts, Government of the Russian Federation.

E-mail: v-shabalin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5752-2983

Shabalin V. V. *Comparative analysis of audio structure of screen space and scene locus*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 1, pp. 146–156.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-146-156

А. Н. ЗОРИН,  
В. С. ОГУРЦОВА

Саратовский национальный  
исследовательский государственный  
университет имени Н. Г. Чернышевского,  
Саратов, Россия

ARTEM ZORIN,  
VALERIA OGOURTSOVA  
Saratov State University,  
Saratov, Russia

## ПОСТДРАМА В СТУДЕНЧЕСКОМ КЛАССЕ. АВСТРАЛИЙСКИЙ ОПЫТ

### АННОТАЦИЯ

В статье на примере разбора положений монографии австралийского профессора Гленна д'Круза «Обучение постдраматическому театру. Тревоги, сомнения и открытия» анализируются подходы к практикам преподавания постдрамы в современной театральной педагогике. На фоне сформировавшейся на рубеже XX–XXI вв. традиции постдраматических образовательных практик рассмотрена методология работы молодых артистов в постдраме под руководством преподавателя. На современном этапе практика постдраматической педагогики накопила достаточный опыт, чтобы теоретические положения этой формы театрального искусства свободно воплощались в непосредственное сценическое произведение. Постдраматическая методология в театральной педагогике представляет собой полноценную альтернативу постановкам традиционной драматургии, так как предполагает активизацию творческого начала каждого студента, а в процессе создания постдраматического спектакля уравнивает всех молодых артистов, позволяя тем самым избежать болезненного распределения главных ролей. Создание постдраматического спектакля – своими силами, с минимальной опорой на авторитет текста, с обнаружением активной жизненной позиции и в кратчайшие сроки – формирует у студентов навыки планирования и управления сложными творческими проектами в будущем.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** театральная педагогика, постдраматический театр, Х.-Т. Леман, студенческий спектакль.

## POSTDRAMA IN STUDENT CLASS. AUSTRALIAN EXPERIENCE

### ABSTRACT

In the article the provisions of the monograph by Australian professor Glenn d'Cruise «Teaching Postdramatic Theatre: Anxieties, Aporias and Disclosures» analyzes the approaches to the practice of teaching postdrama in modern theater pedagogy. Against the background of the tradition of post-dramatic educational practices formed at the turn of the 20th – 21st centuries, the methodology of the work of young artists in postdrama under the guidance of a teacher is considered. At the present stage, the practice of postdramatic pedagogy has accumulated sufficient experience so that the theoretical provisions of this form of theatrical art are freely embodied in a direct stage work. The postdramatic methodology in theatrical pedagogy is a full-fledged alternative to the productions of traditional drama, as it involves the activation of the creative beginnings of each student, and in the process of creating a postdramatic play equalizes all young artists, thereby avoiding the painful distribution of the main roles. Creating a post-dramatic performance – on your own, with minimal reliance on the authority of the text, with the discovery of an active life position and in the shortest possible time – forms students' planning and management skills for complex creative projects in the future.

**KEYWORDS:** theatrical pedagogy, postdrama theater, Lehmann, student performance.

В современном искусствоведении опыт отечественной театральной школы представлен множеством форм интерпретации классики русской сцены, только в последние годы вышло немало работ о развитии отечественных театральных систем. Но вызовы времени говорят о важности сопоставления достижений отечественной школы театра с поисками ведущих педагогов актерского и режиссерского искусства в мире, в частности, в освоении на учебной сцене теории и практики постдрамы.

Оценки такого рода работ строятся на размышлениях – в каких отношениях автор театральной книги находится с трудами великих предшественников, строг ли в рассуждениях или откровенен, свободен в выборе оценок языка автора или ограничен традицией. Разговор о преподавании постдрамы, предложенный в книге австралийского режиссера и педагога Гленна д'Круза «Обучение постдраматическому театру. Тревоги, сомнения и открытия» (“Teaching Postdramatic Theatre: Anxieties, Aporias and Disclosures”) [1], адекватен заявленному принципу. Книга обобщает опыт диалога с молодыми артистами в процессе освоения ими навыков погружения в стихию постдраматизма.

Сам автор за 30 лет преподавания театрального мастерства в Школе коммуникации и креативного искусства крупнейшего в Австралии Университета Дикина пережил увлечения театральными теориями самых разных философов – и постмодернистов, и постструктуралистов. Его собственный опыт стал синтезом глубоких теоретических познаний и конкретных экспериментов в студенческой аудитории.

Д'Круз приводит в книге важный пример репетиционного момента, обозначившего разное понимание педагогом и учениками сексистского содержания короткой сцены – оскорбительное для женщины кажется простым зашифрованным символом для части мужской аудитории. Возникший в результате спор о пределах допустимого на сцене не просто подогревает социальные реакции молодых артистов, из этого можно создать начальную сцену спектакля.

Постдраму, как и постмодерн, волнует, прежде всего, процесс интерпретации и оценки. Трактовки пьесы артистами и режиссером не так важны, как момент рождения/выстраивания коммуникации, коллективного осмысления содержания сценического высказывания всей аудиторией – и сценой, и залом. Эта установка отражает стремление к преодолению того противоречия, несоответствия, которое Грегори Ульмер обнаруживает между «современным пониманием чтения, письма, культурных кодов и эпистемологией, институциональными рамками, в которых это понимание сообщается (педагогика, учебная программа, оценка)» [2, с. 9].

По преподавательской программе д'Круза на первом курсе студенты ставят отрывок по известному драматическому тексту, а на втором готовят спектакль уже по тексту несуществующему – в процессе репетиций они сами должны создать его на основе собственного материала.

Сам термин «постдраматический», взятый в классическом понимании Х.-Т. Лемана, для теории театральной педагогики оказывается более

проблематичным, чем «постмодернистский» [3, с. 42 – 43]. Поскольку последний играет с существующими культурными контекстами, опираясь на более или менее известные произведения – литературные, публицистические, театральные, кинотексты, – а постдрама отвергает какие-либо непосредственные связи с предшествующим культурным опытом.

Свой опыт д'Круз соотносит с мнением Юлии Уилсон, которая также отмечает, что «в последние тридцать лет постдраматический театр занимает все большее место в британской системе высшего образования» [4, р. 6]. Объясняется это не только актуальностью формы театра, но удобством в образовательном процессе: для постдраматического спектакля педагогу не надо искать пьесу, которая «раскладывается на курс», и при этом учитывать весь психологический и даже биографический бэкграунд каждого студента.

Есть педагоги, работающие в схожей системе, и в российских театральных вузах, в частности, такого рода эксперименты характерны для мастерских ГИТИСа Дмитрия Крымова или Владимира Панкова. По мнению д'Круза, студенческая среда является наиболее продуктивной для появления новых ярких, талантливых коллективов, свободных от рамок традиционного театра. В мире существует целый ряд экспериментальных трупп, которые после университетских курсов создали свои уникальные театры – Forced Entertainment (Университет Эксетера), Suspect Culture (Университет Бристоля), Unlimited Theatre (Университет Лидса).

По-настоящему массовое обращение к постдраме происходит на студенческой сцене американских и европейских театральных институтов и факультетов. Однако скепсис и отсутствие интереса профессиональной критики к опытам педагогов и начинающих артистов тормозят рефлексию по поводу этого явления. Только в редких случаях, когда администрации крупных университетов – находясь в научной и образовательной конкуренции с другими вузами – приглашают на театроведческие отделения ведущих мировых режиссеров (по аналогии с привлечением Нобелевских лауреатов на естественно-научные и экономические отделения), критика обращает на них свое благосклонное внимание. И констатирует – как им представляется – вершинные, а на самом деле промежуточные результаты большого образовательного процесса. Есть экономика культуры, и там медийные имена привлекают наибольшее внимание критиков, в то время как студенческие и любительские спектакли оказываются за пределами профессиональных оценок (здесь уместно напомнить принципиальную позицию Лемана: отсутствие традиционных профессиональных навыков оказывается одной из сильных сторон работы в постдраматическом театре [3, с. 192 – 199]). Поэтому и многообразие опытов в постдраме оказывается практически неотрефлексированным.

Книга д'Круза – яркая попытка вербализации опыта постдраматического театра и повод открыть дискуссию о последовательном применении этого опыта в театральной педагогике. Пока это область

неопределенного. Анатолий Васильев в предисловии к русскому изданию «Постдраматического театра» Лемана замечает, что логика самого известного и провокативного теоретика сцены нового века пригодится «в странствии по просторам современного русского театра – от натурализма до «черт-те чего»» [5, с. 10]. Леман настаивает на том, что точные и глубокие формулировки философов и театроведов не будут иметь смысла, если не окажутся применены на практике студентом-второкурсником.

Поскольку постдрама возникла во времена активного идеологического антагонизма в Европе – в первую очередь, из противостояния фашизму, – важно осознавать, что постдраматический театр при всей яркости его эксперимента с художественной формой немислим вне категории политического.

Политическое измерение постдрамы может быть понято и на примере отношений внутри образовательных и социальных институтов, и в отношениях учитель-ученик, где постепенно преодолевается патерналистская модель «учитель знает все – ученик не знает ничего». Такая модель прекрасно уживается в театральных стенах, когда преподаватель полностью адаптирует традиционный литературный материал для курса.

Д'Круз оценивает сложности опыта театра без повествования для студентов. Ведь они ждут, что персонажи будут встроены в структуру традиционной фабулы, ею будут определяться их реакции, способ существования и – в конечном счете – развитие характера персонажа. Однако впечатление от театра во многом связано с тем, что нарушает зрительское ожидание, выходит за пределы горизонтов привычного и предпочтительного. Но перспектива театра без жесткой фабулы пугает студентов, поскольку для них такого рода театр кажется чем-то темным и запутанным.

С появлением театра со свободным нарративом теги «постмодернистский» стали применять ко всем современным постановкам. Стивен Коннор утверждал, что «теории постмодернистской драмы должны были опираться на теорию постмодерна во всех областях культуры. Но это не оказывало влияния на образование культуры постмодерна». Теоретики постмодерна противоречат друг другу, когда стремятся оценить политический статус постмодернистской культуры. Ф. Джеймисон описывает постмодерн как логику позднего капитализма [6]. Ж.-Ф. Лиотар связывает постмодерн с развитием компьютерных технологий и изменением статуса знания в современном мире [7]. Но, тем не менее, постмодернизм обеспечил значительную научную базу для социологии искусства. Постмодернизм имеет четкую теоретическую основу, и для понимания его природы театрального нужно обращаться к работам Роберта Уилсона, Питера Селларса, Ричарда Формана, Пины Бауш, Роббера Лепаж.

При освоении постдрамы, как считает д'Круз, важно сделать акцент на соединении тела и разума таким образом, чтобы проиллюстрировать идею об энергии присутствия, которую он позаимствовал у знаменитых теоретиков театра – Ирвинга Гофмана, Виктора Тёрнера, Ричарда Шехнера.



Однако студенты курса д'Круза хотели действий, хотели создавать нечто театральное и были в первую очередь обеспокоены воплощением образа своих героев. Этому они хотели учиться, авангард был им интересен в меньшей степени.

Рассказы о перформансах, антропологии театра, его социологии и семиотике не удовлетворяли их – или не трогали в силу неумения сочетать понимание своей актерской природы с интеллектуальным созерцанием. Им нужна была театральная практика, которая даст рецепт реализации драматургического текста на сцене. Студенты были часто недовольны тем, что нет никаких планов занятий, нет этапов, нет роста. Все занятия проводились интуитивно, и итоги могли кардинально отличаться от первоначального замысла.

Автор книги приходит к выводу, что для обучения постдраме необходима фигура преподавателя как человека, который может направить несистемное обучение в верное несистемное русло. Но преподаватель должен не ощущать себя внутри команды студентов, как это происходит на занятиях традиционным театром, а должен быть отстранен и наблюдать извне за всем процессом, тем самым давая ученикам пространство для развития и самостоятельного понимания задач.

Большинство глав этой книги посвящено выявлению и критическому изучению способов личных диспозиций (ценностей, эмоций, настроений, философских и политических склонностей и т. д.) и того, как они могут проявляться в процессе – в пространстве мастерской, на лекции в театре, на сцене, в кафетерии и т. д. Учителя – еще недавно пытавшиеся вывести учеников за жесткие регламентирующие грани школьных стен – все чаще приходят к пониманию уникальности такого места, как классная аудитория, поскольку это особая среда, где действия и деятельность подразумевают устойчивые конвенции.

Центральная тема в размышлениях над природой постдрамы – властные отношения в искусстве. Сами учителя оказываются запутанными во властных отношениях, которые формируют их действия, эмоциональный настрой и способность учить и учиться.

Насколько важен педагог для качественного образования?

Жак Рансьер пишет: «Высший разум знает вещи по разуму, исходит из метода, от простого к сложному, от части к целому. Именно этот интеллект позволяет мастеру передавать свои знания, адаптируя их к интеллектуальным способностям студента, и проверять, что ученик удовлетворительно понял то, что узнал. Таков принцип экспликации» [8, р. 7]. Но что если их разумы равны? Нет гарантии, что всегда существует сильная корреляция между тем, что преподаватель думает, что преподает и что студент берет из его мастерской. Это не значит, что преподаватели должны выбрасывать свои планы занятий. Скорее, необходимо признать, что студенты никогда не бывают пассивными зрителями. Они приходят на урок, лекцию, семинар или репетиции с множеством знаний и опыта в самых разных областях

жизни. Они приносят в класс личный багаж – настроение, политические предпочтения и чувство собственного достоинства.

Более того, само их присутствие меняет статус знаний или умений, которым преподаватель может их научить. Эмансипация зрителя, по Рансьеру, может «начаться с осознания того, что просмотр действия на сцене активно трансформирует и интерпретирует его объекты; что зритель видит, чувствует и понимает в спектакле, не обязательно является тем, что, по мнению актера и режиссера, он должен понимать» [9, р. 11]. Эмансипация студента, занимающего структурно похожую позицию, может начаться с осознания педагогом того, что полученные студентом на «уроке» знания могут иметь мало общего с намеченной им задачей.

Пьеса М. Кримпа «Покушения на ее жизнь» очень популярна в западных актерских учебных заведениях как классический текст постдрамы. Впервые она была поставлена в Королевском театре. Такой эксперимент не должен вызывать удивления, так как Королевский театр все время ставил своей целью открытие и продвижение новых, современных текстов и тем. Спектакль включает в себя «17 сценариев для театра» различной длины. Автор не указывает, сколько актеров должны быть задействованы в спектакле. Он только утверждает, что тире в тексте указывают на смену оратора и что актерский состав «должен отражать состав мира за пределами театра». Пьеса начинается с серии записанных сообщений на автоответчике. Они варьируются от обыденного (напоминание о покупке машины) к зловещему (откровенно сексуального характера). По ходу пьесы мы узнаем, что отсутствующий персонаж, известный по вариациям имени «Анна», иногда возникающий в тексте, может быть порнозвездой, террористом, художником, гидом, физиком, беженцем или маркой автомобиля.

Название произведения – игра слов: пьеса пытается создать жизнь вымышленного персонажа; на самом деле в пьесе это делается несколько раз, когда в тексте возникает попытка рассказать аудитории что-то о «ней», а некоторые из 15 сценариев связаны с ее убийством. Так происходит метафорическая «смерть персонажа».

Отзывы на постановку были разные. Кто-то писал, что это была постмодернистская феерия, которую можно было бы назвать серией провокационных предложений по созданию нового вида театра. В этих комментариях используют слово «постмодерн» без каких-либо объяснений. Термин скорее предназначен для обозначения аморфной формы современного эксперимента.

Кримп опирается на иронию как модернистскую стратегию и использует постмодернистские методы, такие как обращение к разрушению всех смыслов, – вместе с другими формами нарушения целостности текста. Однако он сохраняет дистанцию от некоторых форм постмодернизма. Ирония у Кримпа неотделима от скептицизма, и, следовательно, он может считаться более современным, чем традиционные постмодернисты, автором: он предлагает, в конечном итоге, различать правильное и неправильное и сохранять базовый набор ценностей.

Хайнер Циммерман был одним из первых критиков, который отметил постдраматические свойства пьесы, он подчеркнул степень отклонения ее от участия во всех правилах драматического жанра: «Его сюжеты – это не драма, – отмечает он, – это фильм, перформанс и инсталляция <...> в сценах изображено не то, что происходит в воображении рассказчика, а скорее то, что видит камера» [1, р. 101]. В пьесе нет традиционной структуры «начало, середина, конец», которая доминирует в драматургии со времен Аристотеля. Это не значит, что в пьесе не хватает структуры – скорее, отсутствие традиционного характера развития и драматического конфликта не играют существенной роли в конструкции пьесы.

Как же можно обучить постановке такой пьесы? Термины, которые использует Леман, могут помочь в этом, но при обращении к этой лексике в контексте преподавания и постановки постдраматического спектакля со студентами открывается разница между научным подходом к тексту и неуправляемым столкновением конфликтующих подходов к пониманию театральности. С одной стороны, эта постановка воспринимается как обычная театральная пьеса. С другой, ее задача – научить студентов тому, как театр общается с аудиторией, как затрагивает вопросы драматической структуры, языка и стиля, отдавая предпочтение формальным экспериментам над самой историей. Эта пьеса не целиком о театральности и эстетике, но и не полностью экспериментальная постановка, создаваемая без текста. Определив «основные ингредиенты» для возможной драматической сцены, студенты идут на репетицию и создают несколько вариаций триллера по теме. Некоторые играют это как пародию братьев Коэнов на Голливуд, другие используют более темный и более угрожающий подход.

В отдельной главе д'Круз анализирует две студенческие постдраматические постановки – «Гамлет-машину» Хайнера Мюллера и «Принцессу» Эльфриды Елинек.

Педагоги и студенты встречаются на два трехчасовых занятия в неделю и иногда устраивают репетиции вне запланированного времени занятий (это относительно редкое явление, так как большинство студентов в Австралии работают). Всего на создание спектакля уходит 60 часов репетиций с актерами; на большей части занятий присутствуют от 20 до 30 человек.

Наиболее точно система отношений учеников и преподавателей при создании постдраматического спектакля характеризуется понятием Мишеля Фуко «диспозитив» – как широкая сеть дискурсивных практик и выстроенных связей: социальных, педагогических и т. д., характеризующихся обращением к властным практикам. «Гамлет-машина» сложна для восприятия даже на уровне текста. Тексты для репетиций педагогу приходилось готовить как причудливый полиграфический монтаж, фиксируя в нем специфические знаки переводчика и поясняя авторские переходы.

В пьесе нет списка действующих лиц и обозначения числа участников. Пьеса неудобна для традиционного театра и при первом знакомстве вызывает чувство дискомфорта. Естественно, она неудобна для малоподготовленных

студентов. Это елизаветинский английский, переведенный на немецкий и потом обратно на английский, который, в результате, отдаленно напоминает шекспировского «Гамлета». (В этом процессе можно обнаружить больше элементов традиции, чем кажется, поскольку шекспировские пьесы стали стартом для зарождения немецкого барочного театра – в период Английской революции и правления Кромвеля, в период запрета театральных представлений английские труппы осваивали немецкую сцену. В результате британская драма жила на немецкой сцене XVII в. особой жизнью. И историческое возвращение английской драмы на родину, к своему языку после опыта театрального иноязычия перекликается с мотивами пьесы Мюллера).

Работа начинается с внимательного чтения пьесы, у преподавателя есть готовый план постановки – он не пускает студентов на самотек импровизации, на первоначальном этапе им важно разобраться в деталях пьесы и жизни самого автора. Первоначально читка идет от начала до конца с акцентами на наиболее важных моментах – центральных образах, аллюзиях, интертекстуальных элементах. Исходя из этого чтения, педагог ищет правильную точку, ключевой мотив, от которого пойдут дальнейшие ассоциации и выстроится постановка. При этом важно бережное отношение ко всем пластам авторского слова – и репликам, и ремаркам.

В начале работы каждому из 20 студентов режиссер задавал один и тот же вопрос: «Что вы знаете о Холодной войне?». Большинство студентов родились после падения Берлинской стены и не представляли культурного контекста эпохи. У них эта информация либо отсутствовала, либо присутствовала на механическом уровне.

Режиссер сразу оказывается в позиции создателя спектакля как некоей властной и обучающей инстанции, которую не знающая истории Европы и пьесы студенческая аудитория принимает как ключевую режиссерскую позицию. Молодые артисты выполняют задания исключительно в соответствии с его указаниями, так как сами их выполнить не могут, поскольку не знают исторического контекста. А после они ведут журнал, создавая эссе о собственном отношении к этим репетициям и фиксируя наблюдения в работе над образом.

В книге «Сердце обучения» С. Ванг утверждает, что формальное образование вместе с процессом роста и взросления убивает человеческий импульс к развитию спонтанности в игре. Он предполагает, что люди учатся наиболее эффективно, когда способны удивляться: «Для маленького ребенка каждый день – это благоговение. Каждый момент обучения – это опыт чуда» [10, р. 5 – 7)]. Преподавателю поддерживать это чувство удивления у студентов нелегко, особенно в контексте университетской машины, которая одержима показателями эффективности. Таким образом, само обучение становится вредным для процесса обучения.

В процессе репетиции «Гамлет-машины» студентам предлагается на одном из первых занятий представить свой скрытый талант, которым они

могли бы обладать. Кто-то поет, кто-то читает стихи, кто-то танцует. Так разрабатывается чувство спонтанности. Культивирование чувства игры и спонтанности является решающим аспектом успешной педагогики. На следующем занятии студенты должны обсудить пьесу Шекспира и проанализировать отношения между Гамлетом и Офелией, а также почувствовать связь между темами пьесы и современной политикой. Двое студентов с камерами подходили к остальным, разделенным на группы, и записывали их обсуждения. Также перед ними стояла задача перевести шекспировский язык на современный.

Рансьер отмечает две парадигматические формы активности зрителя. Первая включает в себя отделение зрителя от зрелища, как в классической брехтовской теории отчуждения, в результате чего представление разрушает очевидную пассивность зрителя через формальные механизмы, которые выставляют театральные средства производства и подчеркивают противоречия в социальной формации. Вторую парадигму Рансьер связывает с А. Арто, и она лучше может быть описана как «модель слияния», поскольку уничтожает барьеры между зрителями и исполнителями, поэтому нет никакого различия между пассивными зрителями и активными исполнителями [9, р. 7–8].

Актеры-студенты должны разобраться с множеством вопросов о значении и структуре драматического текста, прежде чем продолжать активно воплощать символы или, в случае многих постдраматических работ, некоторую форму физического театрального объекта – то есть существующее тело, которое может или не может иметь драматический характер.

Актеры всегда будут приносить в свою работу на сцене аспекты собственной жизни в форме политических и религиозных убеждений, эмоциональных склонностей. Тем не менее, ставить «Гамлет-машину» означало, в первую очередь, учить историю.

Ближе к концу урока, посвященного рассмотрению связей между «Гамлетом» Шекспира и «Гамлет-машинной», педагог говорит студентам о том, как подойти к постановке пьесы: включить в спектакль видеозаписи репетиций.

Видео проецируется на большом экране, который висит на стропилах и покрывает всю закулисную стену. Видеоизображение огромно, начинается с короткого интервью с доктором Роном Гудричем, затем с преподавателем литературы в университете Дикин, который ведет курс Шекспира. Он говорит о Гамлете и дает краткий обзор творчества Мюллера. Затем следует монтаж изображений, отобранных из архивных лент, а также из упомянутых выше репетиций. Студенты говорят о тексте и трудностях, связанных с постановкой пьесы.

Преподавать в рамках учебного диспозитива – значит обучать студентов в постоянно меняющейся системе отношений, на уровне местных институциональных политик и на уровне государственной публичной политики. Потратив более десяти лет на создание различных постдраматических



спектаклей со студентами, автор книги пишет, что в процессе репетиций разработал почти формальный подход к руководству студенческими постановками.

Процесс репетиций проходит примерно так. «Я делаю заметки о драматическом тексте или теме. В случае таких работ, как “Покушения на ее жизнь”, “Гамлет-машина” или “Драмы принцесс”, я пытаюсь найти или навязать структуру написания. Я делаю заметки о том, как я могу сегментировать текст, то есть я ищу способы создания сцен и распределения линий (если эти функции отсутствуют в самой пьесе, а они обычно отсутствуют в постдраматических текстах). Далее я смотрю на язык и ищу образы и метафоры, которые могут генерировать сценические идеи. Иногда, как в случае с пьесой Эльфриды Елинек, это относительно просто, – например, монолог Джеки наполнен ссылками на одежду и исторические события, которые предполагают общую эстетику шестидесятых. Иногда эти начальные исследования просто служат отправной точкой для участия студентов в чтениях; в других случаях линия героя или изображение его могут обеспечить концептуальную основу всего спектакля» [1, р. 137–139].

Д'Круз осознает, что студенты стали «одержимы скоростью», поэтому есть особый смысл в обучении именно постдраматическому театру, поскольку это ведет к эффективности управления проектами. Тот, кто может научиться создавать полномасштабный спектакль в течение десяти недель, тот сумеет справиться практически с любой задачей, с которой столкнется в жизни.

Следующий раздел – серия размышлений о подходе к преподаванию, разработанном в процессе работы со студенческим театром за последние 15 лет.

Карл Лавери пишет, что преподавание творческой практики сродни тому, «как если вы репетируете в гараже или в панк-рок-группе – вы словно отбрасываете душную смирительную рубашку ремесла... возьмите три аккорда и используйте их по-другому» [1, р. 164].

Задача генерации спектакля «с нуля» год от года кажется все более пугающей: десять недель обучения, затем репетиционный период, группа студентов с разными навыками и уровнем понимания, скудный производственный бюджет и постоянное давление. Идея спектакля может прийти откуда угодно и кому угодно. Педагог может начать разработку спектакля, показывая студентам видео знаменитых образцов, говорить о своих творческих процессах или назначать совместные читки книг о театральных знаменитых коллективах. Это, безусловно, предоставит им стратегии и методы для собственной работы, многие преподаватели учат студентов самих придумывать сценографию спектакля, основываясь на теоретических работах, в университетах рекомендуют этот курс как неотъемлемую часть учебной программы.

Есть десять недель, чтобы помочь ученикам, поэтому педагог немедленно приступает к процессу разработки. Выбирается конкретная тема для всех студентов или для отдельных групп. Основная задача педагога – создать

среду для обучения. Это не значит, что отсутствуют стремления к высоким эстетическим стандартам. Цель состоит в том, чтобы передать набор прагматических техник создания спектакля «с нуля».

Д'Круз предлагает такую схему: «Я разделяю студентов на четыре группы и даю каждому из них одно из следующих упражнений. Например: придумайте серию импровизаций, связанных с выбранной вами темой. Тему нужно взять из форума сообщества Reddier, Facebook, Instagram и т. д. Посты нужно преобразовать в монологи, сообщения можно редактировать. Затем нужно выбрать двух представителей от каждой группы, чтобы представить монологи. Подобные упражнения используют соцсети как пример сближения технологий, которые заменяют по своему статусу новости в современной культуре. Я пытаюсь поднять вопросы о том, как программное обеспечение в форме того, что я называю “технологией конвергенции”, становится прообразом истины о представлении и человеческом взаимодействии.

Я стремлюсь дать представление об “основных составляющих” спектакля (сцены, монологи, песни, видеопроекции, игра, отношения между сценой и аудиторией). Конец седьмой недели курса. Я постоянно формулирую возможные способы организации материала, который группа создает для исполнения спектакля.

Я считаю, что любое художественное произведение должно неизбежно решать вопрос соотношения формальной структуры, в которой строится спектакль, и вовлечения внимания аудитории.

Приглашая студентов участвовать в драматургическом процессе, я поясняю, что оставляю за собой право выступать в качестве арбитра по всем драматургическим вопросам.

Важно отметить, что действия вступают в силу только тогда, когда они становятся текстурой: “текст спектакля”» [1, р. 171–172].

В 2003 году автор книги использовал «Фрагменты любовной речи» Ролана Барта (1978) в качестве отправной точки для создания спектакля о любви. Подзаголовок «фрагменты» означает, что текст включает в себя набор персонажей, которые составляют «вымышленный репертуар» любви. Он раздал фрагменты текста Барта и попросил студентов прочитать их и рассказать, что эти фрагменты значат и как они резонируют с их собственными любовными переживаниями. Педагог разделил класс на группы по четыре человека и дал каждой группе фрагмент из книги Барта. Во время занятия он переходил от группы к группе и слушал их разговоры. А для следующего занятия попросил студентов принести предметы, песни, отрывки из фильмов или истории, которые они связывают с фрагментами из книги Барта. Один студент принес диск с песнями от бывшей девушки. Такие фрагменты стали «основными ингредиентами» для будущего спектакля.

Процесс создания творческой работы сам по себе является формой мышления. Нет причины, по которой «высокая теория» не может функционировать как интегральная часть творческого процесса, но нет необходимости

делать его обязательной составляющей художественной практики или главенствующей силой.

В завершающей главе австралийский педагог возвращается к проблеме постдраматического театра в контексте творческой работы со студентами с помощью осмысления адаптации Томасом Остермайером в 2012 г. пьесы Генрика Ибсена «Враг народа» (1882). Рассматривая адаптацию Ибсена Остермайером с двух точек зрения – как «опытный» зритель, вооруженный постдраматической лексикой Лемана, и как педагог, заинтересованный в использовании этой пьесы в контексте поисков форм преподавания постдраматического театра, – преподаватель сталкивается с кризисом самоидентификации. Происходит игровое столкновение схожих слоганов – рекламы Reebok «я тот, кто я есть» и анархического манифеста, опровергающего пустоту бытия суверенного индивида.

Энергия текста ведет к ключевой сцене пьесы, которую Ибсен прописывает на собрании ратуши, где Стокманн высказывает неудобную правду перед своими обвинителями. Актеры Остермайера нарушают в этот момент принцип четвертой стены: Стокманн изначально направляет свою речь на персонажей в вымышленный мир спектакля, но продолжает обращаться к аудитории непосредственно. Актеры инициируют политические дебаты со зрителем. Тщательно продуманный вымышленный сценический мир, населенный актерами, воплощающими вымышленных персонажей, которые пытаются повторить отрепетированный набор речей и движений, охватывает «реальное» пространство зрительного зала. Такое вторжение может породить важный диалог о том, что риторика освободительной правды имеет потенцию способствовать тоталитаризму. Но все это эффектно провалится, если аудитория будет молчать и не пожелает играть в эту игру.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. D'Cruz G. Teaching Postdramatic Theatre: Anxieties, Aporias and Disclosures. L.: Palgrave Macmillan, 2018. – 205 p.
2. Ulmer G. L. Applied Grammatology: Post (e) – Pedagogy Derrida to Joseph Beuys. Baltimore: Johns Hopkins University press, 1985. – 352 p.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Пер. Н. Исаева. М.: Фонд развития искусства драматического театра Анатолия Васильева, 2013. – 312 с.
4. Wilson J., Manchester H. Teaching Post-Dramatic Devised Theatre in Higher Education. L.: Higher Education Academy, 2012. – 61 p.
5. Васильев А. Рассуждение о предисловии, которое не написано по ряду извинительных причин // Леман Х.-Т. Пост-

#### REFERENCES

1. D'Cruz G. Teaching Postdramatic Theatre: Anxieties, Aporias and Disclosures. London: Palgrave Macmillan, 2018. 205 p.
2. Ulmer G. L. Applied Grammatology: Post (e) – Pedagogy Derrida to Joseph Beuys. Baltimore: Johns Hopkins University press, 1985. 352 p.
3. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater / Per. N. Isayeva [Post-Drama Theater / Transl. N. Isayeva]. Moscow: Fond razvitiya iskusstva dramatischeskogo teatra Anatoliya Vasilyeva, 2013. 312 p.
4. Wilson J., Manchester H. Teaching Post-Dramatic Devised Theatre in Higher Education. London: Higher Education Academy, 2012. 61 p.
5. Vasiliev A. *Rassuzhdeniye o predislovii, kotoroye ne napisano po rjadu izvinitelnykh prichin* [Reasoning about the preface, that

драматический театр. М.: Фонд развития искусства драматического театра Анатолия Васильева, 2013. С. 10–12.

6. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4. С. 63–77.

7. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.

8. Rancière J. The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation. Stanford: Stanford University press, 1991. – 176 p.

9. Rancière J. The Emancipated Spectator. L.: Verso, 2009. – 134 p.

10. Wangh S. The Heart of Teaching. L.; N. Y.: Routledge, 2013. – 176 p.

wasn't written for a number of excusable reasons]. In: Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater* / Per. N. Isayeva [Post-Drama Theater / Transl. N. Isayeva]. Moscow: Fond razvitiya iskusstva dramaticheskogo teatra Anatoliya Vasilyeva, 2013, pp. 10–12.

6. Jameson F. *Postmodernizm i obshchestvo potrebleniya* [Postmodernism and Consumer Society]. In: Logos, 2000, no. 4, pp. 63–77.

7. Lyotard J.-F. *Sostoyaniye postmoderna* [The Postmodern Condition]. Moscow: Institut eksperimental'noy sotsiologii; Saint-Petersburg: Aletejya, 1998. 160 p.

8. Rancière J. The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation. Stanford: Stanford University press, 1991. 176 p.

9. Rancière J. The Emancipated Spectator. London: Verso, 2009. 134 p.

10. Wangh S. The Heart of Teaching. London; New York: Routledge, 2013. 176 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Зорин Артем Николаевич – доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского.

E-mail: art-zorin@yandex.ru  
ORCID: 0000-0002-2342-4039

Огурцова Валерия Сергеевна – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского.

E-mail: lera.ogourtsova@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-3294-3586

Зорин А. Н., Огурцова В. С. Постдрама в студенческом классе. Австралийский опыт // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 157–169.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-157-169

#### ABOUT THE AUTHOR

Artem Zorin – Dr. habil. in Philology, Professor of the Saratov State University.

E-mail: art-zorin@yandex.ru  
ORCID: 0000-0002-2342-4039

Valeria Ogourtsova – Postgraduate student of the Department of Literature Criticism and Journalism of the Saratov State University.

E-mail: lera.ogourtsova@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-3294-3586

Zorin A. N., Ogourtsova V. S. Postdrama in student class. Australian experience. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 157–169.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-157-169

**Г. Г. ИСААКЯН**

*Российский институт  
театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия*

**GEORGIY ISAAKYAN**

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

## **СТАРИННАЯ ОПЕРА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ (ЗАМЕТКИ ОПЕРНОГО ПРАКТИКА)**

### **АННОТАЦИЯ**

Статья обобщает авторский обширный опыт постановочной практики и деконструкции интерпретационных основ при воссоздании старинной и барочной оперы и определяет ее место в современном театральном пространстве. Сложность формирования принципов режиссуры, исполнительской интерпретации, аутентичного инструментария трактуется как многосоставный процесс, обобщающий поиски художников всего мира. Дается оригинальная оценка специфики перевода и адаптации старинного либретто через трансформацию заложенной в нем теоцентрической картины мира доклассической эпохи к менталитету, уровню восприятия и мировоззрению современной аудитории, через поиск в гармоничном и возвышенном мире искусства барокко и Ренессанса актуальных, понятных зрителю XXI в. смыслов. Такой подход к содержанию старинного искусства делает возможным существование особой формы театра как диалога и театра как сакрализованного общего сопереживания. В статье разносторонне анализируется опыт первых отечественных постановок испанской барочной оперы-сарсуэлы «Celos aun del aire matan» Хуана Идальго де

## **ANCIENT OPERA IN THE MODERN THEATRE (OPERA DIRECTOR NOTES)**

### **ABSTRACT**

The article summarizes the author's vast experience of staging practice and deconstruction of interpretative bases in the reconstruction of the ancient and Baroque opera and determines its place in the modern theater space. The complexity of the directing principles formation, performing interpretation, authentic instrumentation is interpreted as a multi-part process, which generalize the artists' search from all over the world. There is given an original assessment of the translation of the old libretto through the transformation of the theocentric picture of the world of the pre-classical era. And also its adaptation to the mentality, level of perception and worldview of a modern audience, through a search for meanings that are clear to the 21st century audience in a harmonious and elevated world of baroque art and renaissance. This approach to the content of ancient art makes possible the existence of a special form of theatre as a dialogue and theatre as a sacralized general empathy. The article comprehensively analyzes the experience of the first Russian productions of the Spanish baroque opera-sarzuela "Celos aun del aire matan" by Juan Hidalgo de Polanco ("Love Kills", Children's Music Theatre named after



Поланко («Любовь убивает», Детский музыкальный театр им. Н. И. Сац, 2016), опер «Альцина» Г. Ф. Генделя («Альцина, или Волшебный остров», Пермский театр оперы и балета, 2003) и «Орфей» Клаудио Монтеверди (Пермский театр оперы и балета, 2007), «пра-оперы» Эмилио Кавальери «Rappresentazione di anima e di corpo» («Игра о Душе и Теле», Детский музыкальный театр им. Н. И. Сац, 2012), «Орландо» Генделя («Орландо, Орландо», «Геликон-опера», 2019).

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** старинная опера, барокко, оперная режиссура, аутентизм.

N. I. Sats, 2016), “Alcina” G. F. Handel (“Alcina, or the Magic Island”, Perm Opera and Ballet Theater, 2003), “Orpheus” by Claudio Monteverdi (Perm Opera and Ballet Theater, 2007), “Pra-opera” by Emilio Cavaliere “Rappresentazione di anima e dicorpo” (“The Representation of Soul and Body”, Children’s Musical Theater named after N. I. Sats, 2012), “Orlando” by Handel (“Orlando, Orlando”, “Helikon-Opera”, 2019).

**KEYWORDS:** ancient opera, baroque, opera direction, authenticity.

## ИНТРОДУКЦИЯ

Вероятно, в своем вступительном слове мне следовало бы сказать, что многие размышления и темы, затронутые в статье, касаются не только собственно старинной оперы, но и в принципе всего актуального музыкального театра, потому что очевидно, что старинная опера сегодня – это часть огромного архипелага под названием «современный музыкальный театр». И говорить только об одном маленьком острове в отрыве от большого контекста, наверное, было бы некорректно и неправильно, потому что процессы, происходящие на территории освоения старинной музыки, отражаются на всем процессе в музыкальных театрах во всем мире. А очень многие открытия, которые происходят, назовем это так, в авангардном исследовании того, что есть музыкальный театр сегодня, потом естественным образом отражаются на нашем восприятии и понимании того, что есть сегодня и старинная опера, и наше восприятие ее.

Еще в преамбуле хочу «спеть восторженную песнь» во славу и честь музыкального театра и в честь оперы в первую очередь, потому что, конечно же, как человек оперы я считаю, что оперный театр, оперное искусство – это наивысшее достижение человечества в сфере культуры. И пусть простят меня представители всех остальных видов искусств, но ничего прекраснее, ничего возвышеннее, ничего трагичнее, ничего пронзительнее, мне кажется, человечество за свою историю не придумало. То потрясение, которое можно испытать, находясь на выдающемся оперном спектакле, несравнимо, наверное, ни с чем. Достаточно вспомнить, что одним из важных толчков для К. С. Станиславского к осознанию подлинной природы и к разработке «системы» стали юношеские оперные впечатления и творчество Ф. И. Шаляпина. В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский писал: «Да разве звук человеческого органа так материален и груб, что не способен выражать “отвлеченного”, возвышенного, благородного? Вот, например,

Шаляпин (который в то время подымался все выше и выше, к вершинам мировой славы). Разве он не достигает того, что мы ищем в драме?» [1, с. 356].

Сегодня музыкальный театр бесконечно разнообразен. И если 40–50 лет назад можно было говорить о более или менее унифицированном представлении о том, что есть оперный спектакль или спектакль в музыкальном театре, то сегодня каждый вечер, приходя в любой театр, мы видим нечто совершенно непохожее на все остальное. Понятно, что есть некие общие «большие» тренды, определенные типы театров, театральные направлений, но по разнообразию сегодняшний день музыкального театра, вероятно, несравним ни с какой другой эпохой в истории нашего вида искусства. В этом огромном разнообразии особое место последние несколько десятилетий занимает старинная опера, опера позднеренессансная и барочная. Невозможно перечислить всех великих, благодаря которым возродился интерес к этой эпохе и оперному стилю, их огромное множество, и те из нас, кто боготворят этот слой оперно-театральной культуры, с благоговением произносят имена Джоан Сазерленд, Кэти Берберриан, Джона Элиота Гардинера и многих-многих других. Я же хотел и должен назвать имена двух людей, творцов, благодаря которым я на всю жизнь влюблен, травмирован, безнадежно очарован, заморожен старинной оперой. Это режиссер Жан-Пьер Поннель и дирижер Николаус Арнонкур. Именно их совместная эпоха в Цюрихской опере, создание ансамбля Монтеверди, их цикл из трех монтевердиевских опер, безусловно, – один из краеугольных камней в истории возвращения старинной оперы на большую оперную сцену. Арнонкур высказывал убежденность в том, что в скором времени «мы сможем довериться силе музыки Монтеверди, Баха и Моцарта, а также всему тому, о чем эта музыка повествует. Чем больше мы будем стараться понять и овладеть ее языком, тем отчетливее увидим, насколько она выходит за пределы лишь «прекрасного», насколько волнует и восхищает богатством своего языка» [2, с. 8].

Как бы мы сейчас, спустя 40 лет, ни относились к этим спектаклям, с высоты наших новых открытий, знаний и исследований, то, что во многом благодаря их трудам распахнулось некое неизведанное, и стало понятно, что одно только прикосновение к этому делает тебя счастливым, – бесспорный факт.

Так получилось, что Ассоциация европейских оперных театров *Opera Europa*, членом Совета которой я являлся на протяжении ряда лет, проводила свою очередную конференцию в Цюрихе. И так совпало, что в первый день конференции в программе конгресса Цюрихская опера показывала «Коронацию Поппеи» Клаудио Монтеверди, но уже в новой постановке скандально известного режиссера баскского происхождения Каликсто Биейто. Я шел на спектакль с легким ужасом, потому что хорошо знаю постановки Биейто и представляю, какие пощечины он может наносить публике и произведению. Я очень этого боялся, потому что бесконечно люблю музыку Монтеверди, и у меня, как я уже говорил, очень личное отношение к Цюрихской опере и к ее волшебному пространству. Слава богу, спектакль

оказался очень хорош, изобретателен и изыскан... Как писали критики, «постановка Биейто была успешна на всех уровнях. <...> Публика на премьере готова была носить его на руках... Несмотря на то, что в своей постановке он спустил все тормоза, ему удалось свести голые тела и сексуальные подтексты к минимуму» [3].

Мои европейские коллеги были явно недовольны, что Биейто не надругался над публикой, над артистами, над произведением, как он это обычно делает и чего они явно с нетерпением вновь ожидали. Это оказался тонкий спектакль, построенный целиком на том, что называют немцы «Personnenregie». По периметру сцены и зала было расположено огромное количество мини-видеокамер, и зритель все время видел крупные планы лиц певцов, причем певцов в большинстве своем уже немолодых, видел каждую морщинку и родинку на их коже, мельчайшие реакции, микродвижения мимических мышц – и внезапно эта вся древнеримская, абстрактная и далекая от нас история стала бесконечно человеческой, пронзительной и очень понятной, сегодняшней.

И, конечно же, особым счастьем было вживую увидеть и услышать на сцене великую Стефани Д'Устрак, исполняющую одну из главных партий – партию покинутой и обманутой Оттавии. Когда она вышла на сцену, возникло ощущение, что театр исчез, весь, целиком: зал, оркестр, другие артисты. Эмоциональное сияние, исходящее от этой выдающейся певицы, было таково, что зритель словно ослеп – говорю это смело, так как в антракте, обмениваясь впечатлениями с коллегами, от многих слышал буквально эти же слова. Я думаю, что это и есть то самое чудо, на которое слетаются, как мотыльки на огонь, музыканты, артисты, зрители – вот это прикосновение к небесному. Я думаю, что старинная опера сегодня так привлекает и так много исполняется, и такое количество людей собирается вокруг нее, потому что в наше абсолютно дисгармоничное время, время, по выражению политологов, так называемой «постправды», когда любое утверждение моментально опровергается, когда никакой уже «фактчекинг» не работает, потому что на любой мой «фактчекинг» находится ваш «фактчекинг», и мы снимаем с реальности слои лжи, один за другим, и никогда не доходим до правды – но как только начинает звучать музыка Монтеверди, Кавальери, Генделя или Хуана Идальго де Поланко, нам словно открываются небеса. Для нас, утративших этот привычный для ренессансных и барочных людей контакт, – ведь сколько бы мы сегодня ни демонстрировали свою религиозность, понятно, что, к сожалению, уже в эпоху Просвещения небеса перестали нам отвечать и захлопнулись, и единственный контакт, который у нас остался – это контакт через музыку. Эта музыка несет в себе тот заряд, тот невидимый луч, который на секунду нас касается и оставляет... горечь утраченного рая. И, наверное, наше бесконечное желание вернуться в потерянный нами когда-то рай и есть одна из причин этого безумного интереса к старинной и барочной опере. «Никогда еще к художественному наследию прошлого не относились с большей ответственностью, нежели сегодня», как говорил Н. Арнонкур еще в начале 1990-х, имея в виду пик интереса к аутентизму в Европе [4, с. 59].

Старинная и барочная опера, я не случайно называю оба этих слова – потому что это все-таки не идентичные понятия. Может быть, в каких-то случаях я буду использовать только термин «старинная» или только «барочная», но нам важно понимать, что, во-первых, сама барочная опера неоднородна, что мы с моими коллегами по театру с восторгом обнаружили, работая над первой сохранившейся испанской барочной оперой-сарсуэлой «*Celos aun del aire matan*», в нашей версии – «Любовь убивает», когда вдруг оказалось, что испанское барокко абсолютно не похоже на то, что мы считаем барокко, допустим, говоря о Генделе или Люлли. Во-вторых, первые оперные опыты Кавальери, Пери, Монтеверди – это по факту добарочная эпоха, излет Ренессанса с его особым взглядом на мир и на человека.

Наверное, еще одна причина, по которой сегодняшний театр так увлеченно занимается старинной оперой, – это некая почти абсолютная свобода, которую, при всей регламентированности, особенно в среде «аутентистов» (но об этом чуть ниже), того, что касается старинной музыки, получают сегодняшние постановщики: в интерпретации, во вложении новых смыслов, в выстраивании неких мостиков между идеей произведения и тем, что мы сегодня думаем по этому поводу, в формировании диалога между эпохой создания произведения и сегодняшним зрителем. И когда я буду дальше говорить о нашем спектакле «Игра о Душе и Телe», главным вопросом будет то, что спустя 400 лет нам надо говорить о боге и преисподней с публикой, которая не верит ни в то, ни в другое.

## **СВОИ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ. ПАРАДОКСЫ «АУТЕНТИЗМА»**

Хотелось бы сразу обозначить свою позицию в мире аутентизма и старинной оперы – это позиция влюбленного дилетанта. Академию стариной оперы в Москве, «*Orega Omnia*», мы придумали несколько лет назад в содружестве с чудесным музыкантом и большим другом нашего театра и моим другом Эндрю Лоуренсом-Кингом. Но я не прочел и одной шестидесятой тех манускриптов и книг, которые прочел Эндрю, и я не смогу равноценно вести спор на тему того, какой такт и как исполняется в каждом конкретном произведении. Но я и не стремлюсь к этому, при том, что по первому образованию я музыковед, теоретик, и в свое время для меня кропотливый подсчет пауз и вычисление гармонических последовательностей было единственно возможным взглядом на музыку. Но, тем не менее, сейчас я этим не занимаюсь по одной простой причине – как говорил незабвенный Козьма Прутков, «специалист подобен флюсу»: когда ты слишком углубляешься в одну точку, эта точка начинает казаться тебе всем остальным миром. И в этом смысле мне кажется, что в лице Эндрю Лоуренса-Кинга я нашел идеального партнера, потому что он тоже, при абсолютной погруженности в материал, пытается держать с ним некую дистанцию. Может быть, потому,

что он британец, и ему присуще это очень специфическое юмористическое отношение к миру и к себе, этот островной ироничный взгляд как бы со стороны на обитателей Континента (прозвище Европы в Британии) как на каких-то странных людей, которые почему-то не живут на острове, и им совершенно не весело у них там, на материке. И одна из наших любимых шуток с ним – как раз на тему аутентизма. Потому что, когда Эндрю в первый раз появился в нашем театре, я довольно робко и осторожно с ним общался, как бы транслируя мысль: «Ну, вы, аутентисты, понятно, сейчас будете нас унижать». И в конце концов лед первого знакомства несколько оттаял, мы в какой-то беседе, мне кажется, нашли очень веселую формулу, которую периодически повторяем. На самом деле *сегодня аутентичный барочный театр невозможен* по одной простой причине: *потому что у нас никогда не будет главного ингредиента аутентичного барочного театра – аутентичного барочного зрителя.*

Мы все время оставляем этот фактор, фактор восприятия, за пределами дискуссии, но вообще-то, сколько бы мы ни поднимали старых манускриптов, сколько бы мы ни изучали технику игры на старинных инструментах, ни настраивали бы струны на разные лады, но воспринимающий нас сегодня человек – это человек 2020-х годов, с иным слуховым и визуальным опытом, с иным представлением о мире, о правде и неправде, о небесах и об аде, и обо всем, о чем бы мы ни пытались говорить и что бы мы ни пытались исполнять. Собственно говоря, все это относится к любому типу театра – не только к оперному, и не только к старинной опере. Естественно, когда мы прикасаемся к какому-то произведению, мы погружаемся в его тематику, в его эпоху, в стилистику, в идеи, которые там заложены, в то, как это произведение выстраивало свои отношения со своим временем и со своим зрителем. Но при этом мы должны понимать, что того собеседника, который был у этого произведения тогда, сегодня нет. Допустим, мы берем испанскую барочную оперу 1660 г. «*Celos aun del aire matan*» композитора Хуана Идальго де Поланко, сыгранную при дворе испанских королей в честь бракосочетания испанской инфанты с французским королем Луи XIV. Там в тексте множество намеков на это событие, на то, какие советы автор текста, великий драматург дон Педро Кальдерон де ла Барка, дает инфанте, размышления о том, как должна себя вести достойная дама и королева и так далее. Но мы понимаем, что этой инфанты сегодня в зале нет, и этих собеседников и этого испанского двора XVII в. нет. И поэтому текст, который мы ему, залу, сообщаем, будет пролетать мимо, если только мы не найдем некий другой текст, адекватный авторскому, но достигающий уха и сердца сегодняшнего зрителя.

И еще одна наша общая шутка над нелепостями сегодняшнего «аутентизма» – словосочетание «выдающийся барочный дирижер». Как известно, в эпоху барокко никакого дирижера в тогдашнем оркестре не существовало. И каким образом этот оксюморон продолжает жить и тиражироваться в среде «барочников» – есть тайна великая.



## О «ТРАДИЦИИ». ТЕАТРАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ

В продолжение разговора о подходах, об аутентизме и вообще о традициях. Мне кажется, сегодня можно говорить об этом в применении к нам, к нашей стране, к нашей культуре, но это так же справедливо в отношении любой культуры любой страны мира. Есть некое заблуждение на тему, что есть вообще традиция. Очень быстро разговор об этом вырождается в мелочное подсчитывание того, что ты имеешь право сделать, а что ты сделать права не имеешь. Такое брюзгливое немножечко: «а что же вы не 28-го, а 29-го это празднуете?», «а что же вы пошли вправо вместо того, чтобы пойти влево?» и так далее. Мне кажется, что такая мелочность не сохраняет традицию, а очень быстро разрушает и уничтожает ее потому, что противоречит искусству как территории абсолютной свободы, где возможно только дыхание полной грудью. Когда над тобой все время занесена палка, которая тебя ударит за любое неправильное движение, творчество прекращается. Я сейчас противоречу всей практике преподавания в сфере искусства, потому что, собственно, и я юным скрипачом видел эту занесенную над собой палку, и бедные дети в хореографическом училище с пяти лет видят ее. И любой певец на дирижерском уроке видит занесенную в ярости дирижерскую палочку, готовую выколоть ваши невнимательные глаза, потому что вы не посчитали все паузы. Но ведь вся история культуры – это поиск золотой середины между канонem и свободой, между регламентом и творчеством. Бах творил абсолютно в рамках канона, но при этом он велик, он взламывал этот канон в каждую секунду прикосновения к нему. Каким-то неведомым образом, каким-то таинственным ключом. И все великие имена, о которых мы говорим, – это люди, которые взломали в свое время канон. Про это у нас есть целый спектакль, «анти-опера» Владимира Мартынова «Упражнение и танцы Гвидо» – про человека, который погубил традиционную музыку тем, что пытался ее сохранить. Потому что, когда Гвидо д'Ареццо, средневековый монах, придумывал свою систему нотописи, его главной целью было сохранить церковный канон григорианского пения. Но чем больше он творил, чем больше он погружался в это, тем более эта ткань распадалась на его глазах, и вместо горизонтали григорианского хорала возникла та самая вертикаль, которая уже много веков и есть наша европейская музыка. И те безумные люди, которые собрались в Италии на рубеже 1500-х и 1600-х гг. и решили возродить античный театр, придумали нечто совершенно иное, что никоим образом не было античным театром, но при этом они открыли материк под названием «опера». Поэтому когда мы говорим о традиции, о точности, о реконструкции и так далее, мы не должны выпускать из виду и из внимания эти вещи.

Вообще в театре и, в частности, в культуре сегодняшней барочной оперы есть, грубо говоря, три генеральных подхода.

Это театр для «своих», такой закрытый клуб, и все, кто «не наши», просто не допущены: «Ты неходишь в наш ближний круг, и, пожалуйста, не надо

приходить на наши спектакли». Или: «Наша “Opera Omnia” не для вас». Нет, “Opera Omnia” должна быть для всех.

Другая крайность – театр «на продажу», и мы видим его в гигантских количествах. Это «театр бульваров», который стал мировой тенденцией. И уже государственные театры не стесняются бульварного репертуара. «Бульварного» в смысле французском, не в нашем отечественном. У нас почему-то все французские термины приобретают какой-то уничижительный смысл: была прекрасная французская веселая оперетта – у нас какая-то пошленькая «оперетка». Есть театр парижских бульваров. Это вполне себе театральная сеть, как Вест-Энд или Бродвей, а у нас – «бульварщина». Вот тоже важное: разница культур, разница контекста, разница языка, очень заметные в театре, и особенно – в оперном театре. Чудесно звучащая по-французски «Кармен» в переводе почему-то моментально превращается в серию пошлостей и грубостей на грани фола.

И третий вид театра. Оговорюсь, что все, что я высказываю, – спорно. Это моя точка зрения. Я говорю, что есть три вида театра, вы можете возразить – нет, их четыре, или два, или шестьдесят три. Но в моей классификации мне кажется это так: «театр – закрытый клуб», театр – «торговая палатка» и театр-диалог. Мне кажется, что на самом деле психологически люди, занимающиеся театром, – это люди, которым болезненно важно поговорить с кем-то. Нам недостаточно самим что-то любить. Нам недостаточно быть самим влюбленными в музыку барокко, нам очень важно рассказать другим, как она прекрасна, попытаться доказать это любому проходящему. Вот идет человек по улице – нам надо схватить его, затащить в театр, посадить и сказать: «Мы сейчас тебе такое сыграем, ты будешь рыдать от счастья и просто уйдешь отсюда другим человеком». Мы почему-то в это верим. И вот этот театр как диалог у меня свербит, я не могу один, мне надо обязательно, чтобы это происходило на глазах у публики. Мне кажется, что настоящий театр на самом деле все-таки таков.

## ГЛАВНЫЙ ВОПРОС

Если бы сейчас эту статью читали мои выпускники или нынешние студенты, они бы в этом месте вздрогнули, потому что мы весь первый курс, весь учебный год, все девять месяцев обсуждаем, а зачем они, собственно, пришли в ГИТИС и что такое театр, которым они собираются заниматься. И почему человек занимается им уже две с половиной тысячи лет. Обычно мы уходим на летние каникулы, так и не ответив на этот вопрос. Потому что момент, как выстраиваются отношения произведения с публикой, мы также оставляем все время за скобками. А зачем мы, собственно, занимаемся театром и что такое театр? Сохранил ли он те свойства магического ритуала, с которого, собственно, начинался, и возможно ли это сегодня? Насколько остались в театре свойства некоего посредника между нами – несчастными,

брошенными – и небесами, когда-то открытыми, отвечавшими человеку, а сейчас захлопнувшими двери перед нашим носом. А может быть это какое-то бесстыдное зрелище, в которое античный театр превратился, перейдя из эллинского амфитеатра в римский цирк? В некоторых славянских языках зрелище обозначается словом «позорище». Театр – это «позорище». Там смотрят – от слова «зреть», но опять же разница культур: если на сербском «позорище» вполне себе благородное слово, то у нас это моментально оборачивается чем-то унижительным.

Что такое театр сегодня? Это светское мероприятие, где важно засветиться в каком-нибудь престижном театре на каком-нибудь знаковом спектакле? Или это гештальт-терапия, где мы пытаемся изжить, пережить, перемолоть какие-то свои боли? Или это увеселительное заведение, или кафедра, с которой мы вещаем и трясем пальцем, и угрожаем, и пугаем, какое-то родимое пятно в профессии: «Вам слова никто не давал, а мне дали! Теперь я буду говорить, а вы будете покорно молчать»? Или это некий совершенно уникальный опыт совместного переживания, которого почти не осталось? Древнее племя все время было вместе, совместно трудилось, вечером собиралось у костра, присутствовало на магических ритуалах. А когда стало распадаться, для совместного пребывания остались только храмы и рыночные площади – и там, и там, как мы знаем, моментально возникали свои театральные формы и жанры. Теперь остался только театр, где в камерном пространстве сосуществуют 100 человек, или в большом зале – 1000 человек, или в зале Большого театра – 2500 человек, но, тем не менее, одновременно, в одну секунду проживают одну и ту же эмоцию. И этот опыт совместного переживания почему-то очень важен нам как социальным существам. Человеку от природы необходимо совместное переживание. И пока мы не мутировали, не превратились во что-то иное, нам все еще это необходимо

Как и для всего театра, для театра, связанного с барокко и с барочной оперой, есть несколько важных составляющих, важных принципов работы с этим материалом, а именно погружение в замысел автора, что вроде как очевидно, но сегодня достаточно редко встречается. Не могу сказать, что я видел много спектаклей, где театр пытается каким-то образом, хотя бы минимально, соотносить свои мысли с тем, что имел в виду автор. В этом смысле В. Э. Мейерхольд был честнее, он писал, что это спектакль В. Э. Мейерхольда, а все остальные фамилии – автора пьесы, композитора и пр. – маленькими буквами в конце афиши с обратной стороны.

Очень важно найти точку пересечения между «месседжем» автора, между стилистикой произведения, между его духом, структурой и вашим «месседжем». Проблема в том, что в сегодняшнем театре очень часто ваш «месседж» нивелирует все остальное. И еще вот эта позиция, что сегодняшний театр очень часто говорит «про вас», в отличие от великой классики, которая никогда не говорит «про вас», она говорит «про нас». Нынешний театр слишком часто взирает на зрителя свысока. Это, мне кажется, спорная этическая

позиция. Но что безумно трудно достижимо и о чем я сейчас буду говорить, когда буду говорить о наших кейсах общения со старой музыкой, – это точка пересечения между произведением и вашим «месседжем» к сегодняшнему зрителю.

В музыкальном театре это очень трудно достижимо потому, что, в отличие от драмы, где в любом месте можно сделать паузу, точку, разбить фразу любым удобным постановщику способом, здесь мы обязаны, будучи честными музыкантами, воспроизводить неискореженный авторский текст. И у этого авторского текста уже есть свои законы, есть своя форма, своя стилистика, свой текст и подтекст, и наш текст может быть только третьим, четвертым в этом ряду. Потому что первое, что будет слышать зритель, – это все равно текст автора. В музыкальном театре мы все-таки заложники на этот счет. Точнее, это не заложничество, а скорее наше счастье и спасение – мы всегда защищены гением автора, композитора; как бы мы ни старались, мы почти никогда не можем его разрушить, не можем его уничтожить. В этом смысле профессия режиссера музыкального театра – это профессия смирения. Всегда первое слово будет за музыкой, и самый маленький режиссерский замысел хороший дирижер и хорошее вокальное исполнение могут вознести в поднебесье. Я видел такие спектакли. Когда мне было совершенно не важно, что происходит на сцене, потому что оно так звучит, так сыграно, что я уже все понимаю, я уже там, в небесах. И я многократно видел совершенно обратное: когда прекрасная режиссерская мысль, некачественно озвученная, некачественно сыгранная – не на сцене, а по-музыкантски – оставляет публику в недоумении. Вроде бы все придумано, но оно не работает. Не вступает в диалог с этим миром звуков. В музыкальном театре звук первичен. Не надо бояться этого, раболепствовать перед этим, нужно это использовать. Безусловно, дойти до такой вершины бесконечно сложно. Но зато наслаждение, которое можно испытать, дойдя до этой вершины, несравнимо ни с чем больше в мире – это и есть то, почему я считаю музыкальный театр высшим достижением человечества.

## **ПЕРВЫЕ ЛИЧНЫЕ ОПЫТЫ ОСВОЕНИЯ СТАРИННОЙ ОПЕРЫ. ПЕРМСКИЙ ОПЕРНЫЙ**

Перед тем, как я перейду к короткому разбору того, что, собственно, мне удалось сделать в жизни в сфере старинной оперы, я хочу сказать, что есть множество спорных тем, каким образом практически реализовывать постановку старинной оперы, и это касается не только стилистики исполнения – насколько далеко мы должны заходить в точности музыкантского воспроизведения. Ну, допустим, мы сейчас не будем говорить о музыкальной составляющей – это целая отдельная планета, отдельная тема для дискуссий: правильный строй, натяжение струны, натяжение смычка, вибрация, фразировка – миллион маленьких деталей. Допустим, мы говорим

о жестикюляции в барочном театре: сюда добро, сюда зло и ни в коем случае наоборот нельзя сделать. Когда мы говорим про что-то печальное, мы тут же начинаем петь медленнее, а когда мы говорим про что-то веселое, то быстрее.

Должны ли мы следовать буквально этой внешней структуре понимания старинного театра, или сегодняшнему зрителю это мало что сообщает? Понятно, что, когда это была литургическая драма, все знали, что здесь ад, здесь рай, ангелы отсюда могут появиться, а черти отсюда появиться не могут. На сегодняшней сцене в нынешних театральных пространствах это деление максимально условно, и от того, показал ли артист вправо или влево, мало кто в зале вздрогнет. Когда я говорю о мелочности в сохранении «традиций», я говорю именно вот о таком типе мелочности. Есть такой чудесный человек Бенжамен Лазар, известный режиссер, который реконструирует старинный театр вплоть до свечного освещения и мелкой жестикюляции – стоим, не двигаемся, обращаемся к небу, вправо, влево... И это все, что вам формально позволено в старинном театре. Как некая разовая археологическая реконструкция, наверное, это любопытно. Как ежедневная практика театра и разговор с сегодняшним зрителем – я не уверен. Один раз сходить в театр Кабуки возможно, но второй раз посвятить восемь часов своей жизни тому, как прекрасно и медленно, на протяжении полутора часов разворачивалась из профиля в анфас фигура главного героя, смогут, вероятно, немногие. А это составляет основную ценность традиционного японского театра. Это тоже аутентизм. Есть герметичная вещь, которая называется японский традиционный театр. И есть спор на тему того, должен ли быть так же герметичен европейский барочный театр сегодня. Мне кажется, что все-таки нет. Именно потому, что театр всегда обращен лицом к тем, кто сидит в зале, а не к самому себе. За редким исключением.

Уже почти 20 лет я с отчаянностью неофита пытаюсь утверждать, что на российской оперной сцене обязательно должна присутствовать барочная опера. Надо сказать, что единичные опыты были в российском и советском музыкальном театре: история сохранила для нас описание «Орфея и Эвридики» в постановке В. Э. Мейерхольда. «Можно с уверенностью утверждать, что этическая красота подвига Орфея, воспетого Глюком, нашла адекватное выражение на сцене. Спектакль в какой-то мере утолил жажду красоты и гармонии, отсутствовавших в повседневной жизни. Отдельные критики рассматривали его как иллюзию возвращения утраченного, как художественную антитезу действительности, как реакцию на зловеще торжествующую технику, подавляющую личность. <...> Газеты, пользуясь энтузиастическими, заклинательными формулами, писали о необычайной красоте спектакля, имея в виду все его компоненты: декорации, танцы, пение и игру актеров, мизансцены. Не были забыты осветители и машинисты, которых Бенуа назвал «магами» и «чародеями»» [5, с. 142].

Известный советский режиссер Э. Е. Пасынков ставил в Ленинграде обеих «Ифигений» [6, с. 426]. Сам я, будучи студентом, присутствовал на спектакле



Большого театра «Юлий Цезарь» Г. Генделя в постановке Б. А. Покровского<sup>1</sup>. Но все-таки говорить о какой-то широкой традиции и систематических постановках старинных опер не приходится. Л. В. Кириллина, пытаясь объяснить отсутствие опер К. В. Глюка в репертуаре отечественных театров, пишет: «Прочной традиции исполнения опер Глюка в России в конце XVIII века так и не сложилось, а в XIX веке наступила другая эпоха, в мировосприятии которой искусство Глюка уже не вписывалось. Последствия этого ощущаются до сих пор, поскольку в репертуаре отечественных музыкальных театров оперы Глюка, за исключением «Орфея», фигурируют крайне редко» [8, с. 350].

Первые мои опыты в области старинной музыки связаны с прекрасным театром, в котором я прослужил 20 лет, – Пермским театром оперы и балета. Из них 10 лет я был художественным руководителем театра и, кроме того, создал там с коллегами и донныне знаменитый Дягилевский фестиваль. В рамках этого фестиваля было реализовано, в частности, два проекта, очень по-разному прикасавшихся к тому, что есть старинная опера. В начале 2000-х мы затеяли исполнение «Альцины» Генделя, которая, по-моему, до этого практически не исполнялась в России, а если и исполнялась, то уже никто не может вспомнить, когда, кем и где. Это было рискованное путешествие, потому что у нас не было никакого старинного инструментария, мы все играли на современных инструментах. И это был спектакль на нашей большой сцене в огромном зале. Понятно, что нежная фактура старинной оперы не очень приспособлена к таким пространствам. Но спасало то, что Пермский оперный – это типичный старый итальянский театр, и там все соразмерно человеческой фигуре и голосу, и там, по счастью, не было ощущения, что произведение исчезает. Все было слышно. А единственной связующей нитью с аутентичной традицией оказалось то, что дирижером спектакля был чудесный музыкант, который, к сожалению, уже ушел из жизни, – Дэвид Хейзель, он был дирижером оперного театра в городе Галле. Вообще-то германский город Галле – это город Генделя, где находится огромный архив генделевских манускриптов. И, по счастью, Дэвид привез с собой выписанные для каждого типа голоса фиоритуры, и для каждой певицы он вместе с концертмейстерами составлял подходящие именно для этого типа голоса каденции и так далее. Безусловно, главным достоинством этой постановки был невероятный певческий ансамбль уникальных женских голосов театра: Татьяна Куинджи, Татьяна Полуэктова, Надежда Бабинцева, Айсылу Хасанова блистали каждая в своих партиях. В рецензиях было отмечено своеобразие постановки: «Исаакян сократил оперу чуть ли не вдвое, пожертвовав несколькими вокальными и оркестровыми номерами и совершенно исключив пространственные речитативы. Вместо них ход событий поясняет закадровый голос <...> балетные эпизоды и вовсе отсутствуют – ничто не отвлекает от музыки. <...> Она царит в спектакле как главный и, пожалуй,

<sup>1</sup> Спектакль Б. А. Покровского 1979 г. стал первой постановкой оперы Г. Генделя на русской сцене [7, с. 218].

единственный истинный герой. <...> Барочную стилистику и технику помог освоить приглашенный дирижер-постановщик Дэвид Хейзель (США – Германия)» [9].

Понятно, что это было лишь первое прикосновение к стилю. И там же впервые мы столкнулись с проблемой, о которой я уже вскользь говорил выше, – с проблемой языка. На каком языке должно исполняться произведение? Это генеральная проблема в оперном мире. Не в последнюю очередь потому, что опера превратилась в гигантский мировой шоу-бизнес. Я сам музыкант, могу произнести горячую речь в защиту исполнения оперы на языке оригинала, потому что очевидно, что так произведение звучит лучше. Но когда какой-нибудь певец – испанец, итальянец или француз – поет Онегина на русском, то для русского уха лучше бы он этого не делал. Точно так же – когда мы поем для них по-французски, по-немецки или по-итальянски. Нам-то кажется, что мы прекрасно это делаем. А они: «Простите, что вы сказали?». Но это второй вопрос. Первый вопрос для меня как для человека театра – каким образом в тот момент, когда театр переходит на язык, не знакомый аудитории, сохранить диалог со зрителем? Какими бы ни были ухищрения сегодняшних систем субтитров в подлокотниках кресел, спинках, наверху сцены, внизу, сбоку, справа, слева, на актерах, на коже – давайте будем честными: чтение текста и восприятие спектакля – это два разных мыслительных процесса, два разных процесса восприятия, и редкий человеческий мозг может их совмещать. Я счастливый и несчастный человек одновременно, потому что, поскольку говорю на нескольких европейских языках, то для меня смотреть итальянский спектакль, немецкий или французский – нормально. Однажды в Берлине я был на «Дон Жуане» в Комише опер. Спектакль шел по-немецки. И это было прекрасно. Я сидел вначале несколько ошарашенный, потому что у нас у всех в ушах итальянский текст «Дон Жуана». И когда начался спектакль, я вздрогнул – а что происходит? «Дон Жуана» отменили? Другой спектакль сегодня? Потому что это звучит, как «Волшебная флейта» или «Похищение из сераля». Типичный «немецкий» Моцарт и вообще ни разу не «Дон Жуан». Через пять минут, пережив этот культурный шок, я включился в действие, и дальше, когда артисты начали шутить с немецкой публикой... Здесь я хочу сказать, что для самого оперного театра это нерешенная проблема, хотя она старательно замалчивается. Есть несколько великих оперных городов – не таких великих, как Москва, потому что шести оперных театров нет нигде в мире. Но в Лондоне и Берлине среди оперных театров исторически есть языковое деление. Сегодня они стали потихонечку заползать на территорию друг друга, нарушать эти правила игры. Но лондонский Covent Garden традиционно играл на языке оригинала, а ENO – English National Opera, когда только возникла и долгие годы потом держалась этого, всегда играла свои спектакли на английском языке. В какой-то момент ENO для мирового театрального процесса стала гораздо более важной площадкой, нежели Covent Garden. Потому что вся великая оперная режиссура Англии родилась

в стенах именно Колизеума. Все выдающиеся английские режиссеры, у которых мы учились в 1980-е, в 1990-е, – здесь не могу не вспомнить уникальные гастроли этого театра в Москве, на сцене Большого театра, которые перевернули наше представление о том, что такое опера, – это традиции ENO. То же самое в Берлине: Дойче опер и Штатсопер исторически играют на языке оригинала, Комише опер по заветам Вальтера Фельзенштейна долгие годы работала на немецком языке. Потом начались метания, появление спектаклей на языке оригинала и прочее. Но Андреас Хомоки, предыдущий руководитель театра, и нынешний харизматичный Барри Коски все-таки пытались и пытаются эту идентичность Комише опер, как очень «берлинского» театра, культивировать. Конечно, там много факторов идентичности, не только язык, там еще стилистика именно Восточного Берлина, именно театра, обращенного к немецкому даже не кабаре, не варьете, а к какой-то особой немецкой опереточной традиции. Мне бы очень хотелось, чтобы мы в Москве так заботились о самоидентификации каждого отдельного оперного театра.

Эта же проблема встала и передо мной: на каком языке должна исполняться барочная опера в России, в Перми? В «Альцине» я нашел достаточно странный, во многом компромиссный выход: мы выбросили речитативы и заменили их чтением моим – честно сказать, довольно унылым – голосом неких литературных связок между великими ариями этой великой оперы, в которых я пытаюсь рассказать хоть какие-то сюжетные линии для того, чтобы дальше зритель мог наслаждаться чистой музыкой, не заботясь о том, что эти две итальянские фразы, распеваящиеся на 10 минут каденций, обозначают.

Вторым опытом в пермском театре был «Орфей» Клаудио Монтеверди, в котором был уже достаточно силен стилевой элемент: так, впервые в практике репертуарного российского театра в спектакле принимали участие лютнисты из ансамбля «Мадригал», речитативы пелись артистами в импровизационном стиле, практически без участия дирижера, который подключался только в оркестровых и хоровых эпизодах. И там уже не было закадрового текста. Но были мониторы, поставленные между зрительскими рядами. Поскольку в сценографии публика была поделена на два сектора, между которыми происходил спектакль, зрители как бы сквозь спектакль видели перед собой некий текст. При этом текст не напрямую следовал в спешке за каждой репликой артистов, а высвечивал главные, опорные фразы, чтобы зрители понимали общий смысл происходящего. При том, что мы знаем, что в театре – любом – важно в каждую секунду понимать, что сказал персонаж, и при этом осознавать, что старинная опера в принципе целиком построена на тексте. Это просто мелодекламируемый текст. И если ты не можешь следовать за этой линией размышлений персонажа, то ты, в общем, теряешь две третьих смысла этого театра. Текст как основу монтевердиевского музыкально-драматического языка характеризует и Н. Арнонкур в уже упоминаемой выше книге: «Монтеверди считал слово господином, коему призвана служить музыка» [4, с. 162]. Именно в том, как этот текст

превращается в музыку и проникает в тебя, и есть смысл этого театра, смысл открытия «флорентийской камераты», этих итальянских изобретателей оперы. «Свойственная всей Камерате точка зрения, что поэтический текст является душой музыкального произведения, который оформляется затем в подлинных композициях, представляет положение, сформулированное еще в духе неоплатоновской академии», – пишет Денеш Золтаи [10, с. 185]. В частности, примером служит и основное положение оперной эстетики Монтеверди: «Язык – господин, а не слуга гармонии» [10, с. 185]. Это поэтический театр, который запел, смыслов которого ты не улавливаешь и текста которого ты не понимаешь, – согласитесь, очень странная идея. Хотя, наоборот, следует отметить, что спектакль много лет с огромным успехом шел в репертуаре Пермского театра, произвел фурор на гастролях в Москве и получил множество театральных премий.

### **«ИГРА О ДУШЕ И ТЕЛЕ» И ДРУГИЕ. БАРОЧНАЯ ОПЕРА В ДЕТСКОМ ТЕАТРЕ**

А дальше, позже, уже в Москве, в Детском музыкальном театре им. Н. И. Сац произошла наша встреча с Эндрю Лоуренсом-Кингом, и родилась первая безумная идея о необычном спектакле в Малом зале, открывавшемся после реконструкции. Мы решили, что должны открыть этот обновленный зал произведением, которое сразу задаст новую интонацию жизни этого пространства. Вместе с нашим замечательным другом А. В. Париным мы придумали историю, которая называлась «пра-опера» Эмилио Кавальери «Rappresentazione di anima e di corpo» – «Игра о Душе и Теле». И здесь я должен поклониться Эндрю, потому что он был главным сторонником того, что спектакль должен исполняться на русском языке. На самом деле «Представление о Душе и Теле» – это в чистом виде религиозный диспут. Два часа у вас на глазах люди, персонажи спектакля, спорят о том, следует ли стремиться к Небесам или достаточно принадлежать мирскому и миру наслаждений. Каждый выходит и просто докладывает свою точку зрения. Сейчас это популярный жанр в школах – доклады, презентации. А тогда это было непростое решение, и, я думаю, для Эндрю, как для меня и для всех нас, очень долгое время заняло приспособление русской фонетики к итальянской и именно к этой старинной музыке. Но, тем не менее, в итоге мы выиграли. Мы наладили абсолютный контакт с публикой каждую секунду. При этом благодаря Эндрю мы получили совершенно фантастический инструментарий действительно старинной оперы: и его божественные арфы, и то, что в спектакле звучат и лютни, и кларнеты, и старинные органы, и настоящие натуральные тромбоны-сакбуты. Плюс понимание каждую секунду, что люди со сцены говорят зрителю – все это дало нам идеальный результат абсолютного контакта и при этом прикосновение к чему-то не сегодняшнему.

Вторая проблема была та, о которой я уже несколько раз упоминал, в зале сидела отнюдь не ренессансная аудитория. Понятно, что для чело- века 1600 г. вопрос, стремиться ли к небесам или отдаваться мирским гре-хам – был вопросом риторическим. Это обсуждалось каждый день на пропо-веди, вбивалось с рождения и впитывалось в подсознание с молоком матери, с кровью прадедов. Но как подавать сегодняшнему зрителю эту спорную идею? Когда весь окружающий мир говорит, что никакого «завтра», а тем бо-лее «воздаяния потом» – нет. Есть только здесь и сейчас: схватил зубами, оттащил, съел, спрятал в офшор. А мы с серьезным видом два часа под зву-чание лютни занудствуем: служить-то надо Небу. И на нас смотрит бед-ный современный зритель и думает: «А они с нами сейчас разговаривают? Точно?». Поэтому перевод утверждений из старых текстов в форму нераз-решенного вопроса, мне кажется, – это один из путей того, как барочный материал может общаться с сегодняшней публикой. Переход от дидактики, от жесткого утверждения и тыканья пальцем к приглашению к разговору и размышлению.

Еще один чудесный кейс был связан с уже упомянутой мной испанской барочной оперой, где мы довольно быстро и единогласно пришли к мнению о том, что это должно исполняться по-русски, сразу по нескольким причи-нам. Во-первых, почти никто не только в России, но и нигде в мире не знает этого произведения. Если про «Травиату» еще публика в курсе, что героиня умрет в конце от чахотки, то что такое «*Celos aun del aire matan*», не знает практически никто, кроме нескольких специалистов по испанскому театру. Мало того, структура этого спектакля столь сложна, там такое количество сюжетных линий, персонажей, слоев – комический, драматический, фарсо-вый, лирический – персонажи исчезают, появляются, возносятся, убегают-прибегают, сказал фразу – ушел, пришел другой, этот умер, этот, наоборот, стоит хохочет. Шекспировский безумный театр. В итоге спектакль уже много сезонов очень успешно идет и выстраивает какие-то свои особые отноше-ния с московской публикой. Потому что мы не пытались играть в абстракт-ный придворный театр испанских королей, потому что мы утверждаем, что театр – это только здесь и сейчас.

Еще одна важная вещь – пространство спектакля. Понятно, что во всем мире барочная опера идет в очень разных пространствах, часто в огром-ных залах. Допустим, единственный спектакль, кроме нашего, по этой ис-панской опере в свое время шел в Teatro Real. Это невероятных размеров испанский королевский главный театр в Мадриде. В зале почти 3500 мест, какое-то чудовищное количество. Четыре или пять ярусов, огромный пар-тер, и где-то далеко, в оркестровой яме, лютнисты тихонько играют на своих хрупких инструментах. При этом мы понимаем, что первоначально это как раз игралось для ста человек при дворе, в зале дворца. И это были спек-такли «лицом к лицу», в изучении каждого мельчайшего жеста. Поэтому каж-дый раз, когда мы затеваем новый проект, мы очень долго говорим о про-странстве. И первоначально «Любовь убивает» Хуана Идальго де Поланко



тоже должна была поселиться в пространстве Малой сцены. Но когда мы сыграли пробную полуконцертную версию, мы поняли, что этому спектаклю тесно в нем – с его ансамблем из шести барочных гитар в дополнение к старинному оркестру, с необходимостью полетов нимф и появления богов, с танцами в стиле фламенко. И тогда мы решили переместиться на Большую сцену, но расположиться на ней вместе со зрителями. Спектакль идет в окружении огромного воздушного объема, с полетами, со всякими театральными эффектами – но при этом зритель остается на расстоянии вытянутой руки. Очень любопытно, что в репортаже испанского телевидения по поводу нашего спектакля девушка-журналист несколько раз в течение репортажа, повествуя о спектакле, обращала особое внимание телезрителей на интимное пространство расположения публики на сцене и на то, что все происходит на расстоянии вытянутой руки от зрителя. На спектакле побывали делегации испанского посольства, Института Сервантеса и так далее, и для всех вдруг оказалось откровением, что это произведение стало совершенно иначе работать и звучать, когда зритель оказался практически рядом с артистом. И начал видеть то, чего не разглядеть, не расслышать и не почувствовать на огромном расстоянии.

## ЭПИЛОГ. ОТ ОРФЕЯ К ОРЛАНДО

В театральном сезоне 2018–2019 годов на мою долю выпало сразу целых два «барочных» приключения: в своем театре мы с коллегами поставили новую версию «Орфея» Монтеверди, и это любовь всей моей жизни. Я, наверное, раз в сколько-то лет, сколько мне еще отведено жить и работать, буду обращаться к этому важнейшему произведению в истории оперы и мировой культуры. На этот раз был, конечно же, совсем другой спектакль, нежели в Перми.

И другое приключение – в театре «Геликон-опера», где мы с невероятной международной командой – Энрю Лоуренс-Кинг, сценограф Хартмут Шоргхофер, композитор и диджей Габриэль Прокофьев – внук великого композитора – решились сделать спектакль «Орlando, Орlando» по опере «Орlando» Генделя.

Об этих спектаклях, вероятно, еще предстоит думать и писать в будущем, но именно в связи с этими двумя работами мне еще раз хотелось бы вернуться к вопросу: каким образом мы находим современные ключи для вскрытия барочной партитуры? Думаю, главное, почему я этим занимаюсь так упорно и так неистово, и то, что помогает мне «вскрывать» эти произведения, – это ощущение утраченного рая. К какому бы барочному или послеренессансному музыкальному тексту мы ни обращались – невероятная гармония присуща им не просто потому, что стилистика музыки той эпохи была такова. Ощущение человека позднего Ренессанса и барокко – это очень хитрый момент в истории, когда былая гармония мира

стала рушиться, но все еще сохранялась в остатках и ощущениях. Люди еще помнили, что она есть, еще тянулись к небесам. Мне кажется, что всегда не удаются спектакли – я много смотрел барочных постановок по всему миру и в записях, и живую – как только в них перестают об этом думать, когда утрачивают ощущение трагичности потери. С одной стороны, понятно, что мы живем в очень трагичное время, время потерянности внутри нас; с другой стороны, что совсем не присуще нашему времени, – это высокая трагедия, ведь практически не стало трагедийных актеров. Не потому, что актеры измельчали, – это не брюзжание. Просто трагедия – это молчание. *The rest is silence*. Сегодняшнее постоянно всё время болтает, непрерывно говорит. Мы все всё время говорим. Нет чтобы, как у Кейджа, выйти, сесть и помолчать часа полтора – насколько больше бы мы что-то продумали и пережили внутри себя. Поэтому о чем бы мы ни ставили эти произведения – тоска по оставленности человека в одиночестве, тоска изгнанного из рая – это тот ключ, которым открывается сегодня старинная опера. Наверное, когда-то это было не так. Но это и было предметом моего размышления – нам уже не понять, как это было там, нам не восстановить тогдашние взаимоотношения театра и публики. Но сегодня, во всяком случае, главное, что заставляет возвращаться к барочному театру, – это наше бесконечное одиночество в отсутствие небес.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. *Моя жизнь в искусстве* / Ком. И. Н. Соловьевой. – 622 с.
2. *Арнонкур Н.* Музыка в нашей жизни // *Арнонкур Н.* Музыка барокко. Путь к новому пониманию / Пер. О. Р. Коваль. М.: Рипол Классик, 2019. С. 7–9.
3. *Rhodes J.* *Life's a Catwalk: Bieito's Stunning Poppea for Zurich Opera*. URL: <https://seenandheard-international.com/2018/06/lifes-a-catwalk-bieitos-stunning-poppea-for-zurich-opera/>.
4. *Арнонкур Н.* Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. Пер. с нем. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2018. – 280 с.
5. *Гликман И. Д.* Мейерхольд и музыкальный театр. Л.: Советский композитор, 1989. – 351 с.
6. *Очерки истории Ленинграда. Т. 7: 1966–1980 гг.* Л.: Наука, 1989. – 474 с.
7. *Зарубин В. И.* Большой театр: первые постановки опер на русской сцене, 1825–1993. М.: Эллис Лак, 1994. – 319 с.

#### REFERENCES

1. *Stanislavsky K. S.* *Sobr. soch* [Collected works. In 9 vols.]: V 9 t. Moscow: Iskusstvo, 1988. Vol. 1. *Moya zhizn' v iskusstve* [My life in art]. 622 p.
2. *Harnoncourt N.* *Muzyka v nashey zhizni* [Music in our life]. In *Harnoncourt N. Muzyka barokko. Put k novomu ponimaniyu* / Per. O. R. Koval [Baroque music. The path to a new understanding / Transl. by O. R. Koval]. Moscow: Ripol Classic, 2019, pp. 7–9.
3. *Rhodes J.* *Life's a Catwalk: Bieito's Stunning Poppea for Zurich Opera*. URL: <https://seenandheard-international.com/2018/06/lifes-a-catwalk-bieitos-stunning-poppea-for-zurich-opera/>.
4. *Harnoncourt N.* *Moi sovremenniki Bach, Mozart, Monteverdi* [My contemporaries are Bach, Mozart, Monteverdi]. Moscow: Publishing house «Classica-XXI», 2018. 280 p.
5. *Glikman I. D.* *Meiyerhold i muzykalniy teatr* [Meyerhold and the musical theater]. Leningrad: Sovetskii kompozitor, 1989. 351 p.
6. *Ocherki istorii Leningrada. T. 7: 1966–1980 gg.* [Essays on the history of Lenin-

8. Кириллина Л. В. Глюк. М.: Молодая гвардия, 2018. – 383 с.
9. Розанова О. От барокко до неоклассицизма // Петербургский театраль- ный журнал. 2004. № 2 (36). Электрон- ный ресурс. URL: [http://ptj.spb.ru/ archive/36/music-theatre-36/ot-barokko-do-neoklassitsizma/](http://ptj.spb.ru/archive/36/music-theatre-36/ot-barokko-do-neoklassitsizma/).
10. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977. – 377 с.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Исаакян Георгий Георгиевич – профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского института театрального искусства – ГИТИС, художественный руководитель Московского государственного академического детского музыкаль- ного театра имени Н. И. Сац.

E-mail: [teatr@teatr-sats.ru](mailto:teatr@teatr-sats.ru)  
ORCID: 0000-0001-9482-5211

Исаакян Г. Г. Старинная опера в современ- ном театре (Заметки оперного практика) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 170–188.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-170-188

grad. Vol. 7: 1966–1980]. Leningrad: Nauka Publ., 1989. 474 p.

7. Zarubin V. I. *Bolsшой teatr: pervyye postanovki oper na russkoy scene, 1825–1993* [Bolshoi Theater: the first productions of operas on the Russian stage, 1825–1993]. Moscow: Ellis Luck, 1994. 319 p.
8. Kirillina L. V. Gluck. Moscow: Molodaya gvardiya, 2018. 383 p.
9. Rozanova O. *От барокко до neoklassitsizma* [From baroque to neoclassicism]. In: *Peterburgskii teatralnyi zhurnal* [Petersburg Theater Journal]. 2004, no. 2 [36]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/36/music-theatre-36/ot-barokko-do-neoklassitsizma/>.
10. Zoltai D. *Etos i affekt. Istoriya filosofskoy muzykalnoy estetiki ot zarozhdeniya do Gegelya* [Ethos and affect. The history of philosophical musical aesthetics from generation to Hegel]. Moscow: Progress, 1977. 377 p.

#### ABOUT THE AUTHOR

Georgiy Isaakyan – professor of the Music Theatre Directing And Actor's Skill Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), artistic director of Moscow State Opera and Ballet Theatre for Young Audience n. a. Natalia Sats.  
E-mail: [teatr@teatr-sats.ru](mailto:teatr@teatr-sats.ru)  
ORCID: 0000-0001-9482-5211

Isaakyan G. G. Ancient opera in the modern theatre (Opera director notes). In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 1, pp. 170–188.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-170-188

**Е. Г. КОРОТКЕВИЧ**

*Российский институт  
театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия*

**ELENA KOROTKEVICH**

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

## **О ВЫСТАВКЕ ВЛАДИМИРА НИКОЛАЕВИЧА МЮЛЛЕРА**

### **АННОТАЦИЯ**

Небольшая выставка произведений Владимира Николаевича Мюллера (1887–1979) в конце 2019 г. в московском Гостином дворе стала вехой на пути посмертного признания заслуг мастера в искусстве сценографии XX в. Выставка показала, что среди коллекционеров и искусствоведов происходит процесс осмысления и собирания наследия Мюллера. Точнее остатков его коллекции работ, небрежно и беззаботно разошедшихся по всему миру: вывезенных в Канаду, в европейские страны. Это случилось не в последнюю очередь по причине долго господствовавшего негативного отношения к стилю конструктивизма, инспирированного художественным руководством СССР. В. Н. Мюллер, чье раннее творчество пришлось на расцвет конструктивизма, достойно продолжал в нем работать, не отрекаясь от его принципов. Скромный преподаватель ГИТИСа, 40 лет учивший будущих режиссеров работе с художником, освоению закономерностей сценического пространства, был надолго забыт. Выставка стала знаковым

## **ABOUT THE EXHIBITION OF VLADIMIR NIKOLAEVICH MULLER**

### **ABSTRACT**

A small exhibition of Vladimir Nikolaevich Muller's (1887–1979) works in the fall of 2019 in the Moscow Gostiniy Dvor became a milestone on the path of posthumous recognition of the master's merits in the scenography art of the twentieth century. The exhibition showed that among the collectors and art historians, there now happens a process of comprehending and collecting Mueller's heritage. More precisely, the remnants of his collection of works that have been carelessly and carefree distributed around the world: exported to Canada, to European countries. This happened not least because of the long prevailing negative attitude towards the style of constructivism, provided by the artistic leadership of the USSR. V. N. Muller's early work was at the middle of constructivism epoch. He worthily continued to work in this direction, not renouncing its principles. A modest GITIS teacher, for 40 years he was teaching future directors how to work with an artist, mastering the laws of stage space. But for a long time he was forgotten. The exhibition was an important event, showing a revival of interest to the artist, whose creative personality is revealed today in its true meaning.

событием, показавшим возрождение интереса к художнику, чья творческая личность открывается в наши дни в ее подлинном значении.

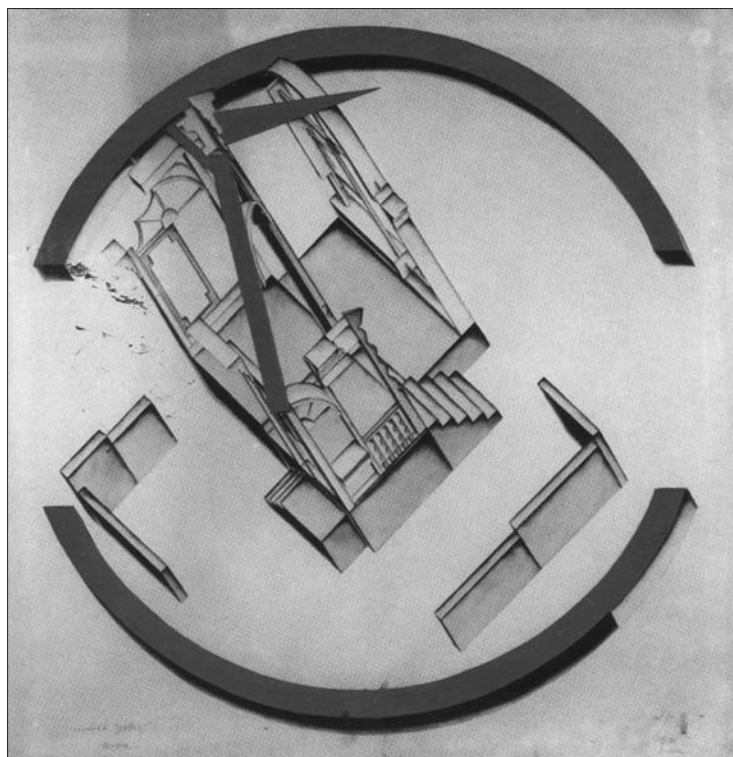
**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** В. Н. Мюллер, советская живопись, авангард, конструктивизм, ГИТИС.

**KEYWORDS:** V. N. Muller, Soviet painting, Soviet avant-garde, constructivism, GITIS.

За сорок лет, прошедшие с тех пор, как ушел из жизни преподаватель ГИТИСа, художник театра Владимир Николаевич Мюллер, институт пережил множество перемен. Мюллера уже мало кто может помнить даже из тех, кто когда-то учился в ГИТИСе. Тем более тех, кто мог видеть его театральные и киноработы. В 1978 году ему исполнилось 90 лет. Он уже не без труда ходил на работу. Как всегда, держался скромно. Настолько скромно, что в ГИТИСе, где он проработал почти сорок лет, забыли поздравить его с юбилеем. Он ушел с горечью в сердце. Скромность В. Н. Мюллера, помимо его старинного воспитания и чувства собственного достоинства, имела еще много иных объяснений, которые в наши дни могут быть непонятны людям других поколений, выросших в других общественных условиях, в изменившейся стране. Трудно объяснить, как человеку с немецкой фамилией пережить войну в условиях советского социума, как постараться не упоминать о своих конструктивистских работах 1920-х гг., когда было твердо постановлено, что кроме чистокровного реализма другого искусства у нас быть не должно, когда подвергались жестокой критике и оставались без работы его друзья, чьими именами так гордится сегодня отечественное и мировое искусство. Образ этого художника, педагога, пусть и без эмоциональных обертонов, возникает на небольшой выставке в Гостином дворе, прошедшей в конце 2019 г.

На стенах выстроился ряд пожелтевших листов с эскизами декораций, в витринах разложены маленькие листочки с эскизами костюмов, фотографии сценических макетов и редкие книги по театральной сценографии – все на русском и украинском языках. Вот ветхие листочки с машинописью – отчет о научной работе в ГИТИСе, о написанных, но не изданных текстах статей и книг. В конце зала – мебель из дома, из комнаты, где жил и работал человек, повседневно видевший эти старинные гравюры и картину XIX в., опиравшийся на подушку с черным квадратом Малевича, сидевший в раздвижном кресле собственной конструкции, сделанном еще в 1932 г., когда дизайнерские изыски связывались прежде всего с именем Александра Родченко. Вот в другой витрине старая фотография в скромной домашней рамке. На ней – человек, раскинувшийся в свободной непринужденной позе с папиросой в руке. Такие дарят друзьям, коллегам по работе и творчеству. Какое знакомое лицо. Знакомое по научным монографиям, по каталогам музеев и выставок, наших и зарубежных, лицо человека, признанного одним из самых дерзких гениев прошлого века. Татлин. А вот редкая, изрядно





В. Н. Мюллер. Проект декорации к спектаклю «Любовь Яровая» К. Тренёва в Одесском цирке. Аксонометрия. 1928 – 1929 гг. (не осуществлен)

ства периода. Вот еще другая фотография, где молодой Мюллер склонился над своим макетом конструктивистских форм. Молодому поколению гитисовских студентов почти невозможно вообразить, что опубликуй их педагог эти афиши, проекты, эту фотографию в период его преподавания в институте в 1940–1950-х гг., это стало бы приговором, поводом для жестких оргвыводов или потери работы. Преподавательский труд в ГИТИСе помогал ему держаться в тени. Так же, как его коллеге по ГИТИСу Николаю Михайловичу Тарабукину, которому приходилось «искупать» исследованиями по классическим искусствоведческим темам «вину» за авангардную книгу «От мольберта к машине», бывшую в 1923 г. своего рода манифестом производственного искусства. А теперь?

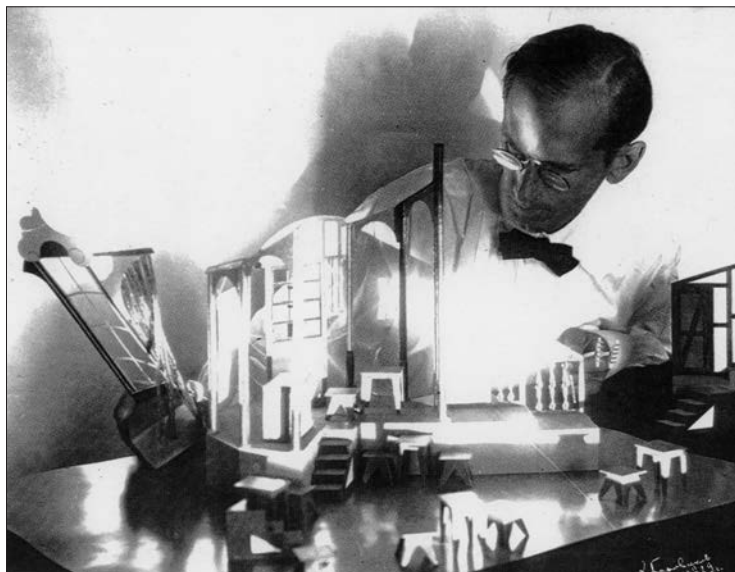
Многие имена с пожелтевших листов перешли в каталоги на мелованной бумаге, в учебники и программы высшей школы, иностранные студенты выговаривают их по-русски с уважением и старанием. С сожалением и горечью следует отметить, что наш Владимир Николаевич Мюллер был так прочно забыт, что эта небольшая выставка в Гостином дворе стала первой его посмертной выставкой. Да и при жизни была в Москве только одна его персональная выставка в 1968 г., организованная во Всероссийском театральном

пожелтевшая афиша спектакля: «МХАТ-2. Спектакль молодых кадров театра. Комик XVII столетия. Пролог и интермедия Вас. Каменского. Художник Заслуженный деятель театра В. Татлин. Зав. постановочной частью В. Н. Мюллер. Директор И. Н. Берснев». Имя Владимира Николаевича Мюллера здесь стоит среди самых известных имен классического для истории театра, для истории искус-

обществе. Кроме, конечно, многих выставок с его участием на Украине, где прошла активная творческая жизнь Мюллера и так много было сделано в 1920-е г., но где и теперь о нем знают до обидного мало.

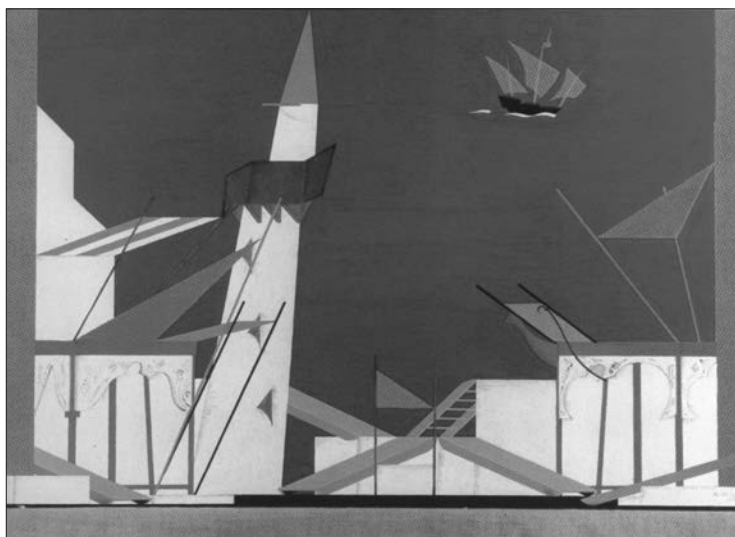
Владимир Николаевич Мюллер происходил из семьи тех немцев, чьи предки по воле Екатерины II заселили южные и поволжские земли, чтобы показать пример правильного ведения хозяйства и грамотного делового подхода к земледелию. Он родился 23 января 1887 г. Его отец Николай Федорович Мюллер был банковским служащим, потомственным почетным гражданином Херсона, а дед – аптекарским провизором, статским советником, кавалером ордена Станислава 2 степени [1]. Мать – Мария Васильевна, урожденная Фенько, родом из Бориславля Херсонской губернии. В семье было пятеро сыновей, Владимир старший. С одним из братьев, Федором, впоследствии также ставшим художником, Владимир Николаевич был особенно дружен и близок. Брат был расстрелян в 1938 г. Владимир Мюллер после окончания Ришельевской гимназии № 1 в Одессе проучился год в Новороссийском университете, но затем поехал в Петербург и поступил в знаменитое Центральное училище технического рисования барона Штиглица (1908), на керамическое отделение.

Уже с самого начала художественного образования он ищет новые пути в таком традиционном, древнем искусстве, как керамика: ведь именно в то время, в начале века, это искусство и его технология переживают настоящий подъем. Достаточно вспомнить опыты М. А. Врубеля, извлекавшего новые художественные свойства с изменениями в изготовлении поливы. Мюллер уже в процессе обучения начинает применять свои особые



Фотопортрет В. Н. Мюллера.  
У макета сцены к «Празднику крови» (Овод). 1929 г.

приемы работы с кристаллическими глазурями. Созданные им вещи привлекают внимание профессионалов, отмечается их качество. В настоящее время некоторые из этих ранних произведений находятся в крупных частных собраниях. На выставке представлены два образца его керамики. В 1916 году Мюллер



В. Н. Мюллер Эскиз декорации к спектаклю  
«Дума черноморская». «Рынок». 1929–1930 гг.

возвращается в Училище Штиглица помощником библиотекаря, недолго работает в Акционерном обществе «Северная компания». Здесь Мюллер занимается конструированием мебели. На заре отечественного дизайна он обретает опыт, который затем обернется авангардными проектами в театральной области.

В ноябре 1917 года уезжает в Одессу, где лучшие 15 лет его жизни и творчества будут отданы театру и кино. Как театральный художник он начинает в небольших театрах-кабаре «Гротеск» и «Городская аудитория». Его оформление театральных миниатюр, адекватное стилю текста и музыки, было сразу же оценено. В одесской газете «Театральный день» о спектакле в «Гротеске» говорилось о миниатюре Кессельмана «Оживленные игрушки», «в которой нежный романтизм поэта-автора очаровательно сливается с искусным красочным замыслом молодого даровитого художника-декоратора В. Н. Мюллера» [2]. Изящные стилизации, как впоследствии оказалось, не были подлинным творческим лицом автора. К тому же вспоминать о них в советское время было небезопасно, ведь эти работы датируются годами, когда Одесса находилась под интервентами и белой армией. Период работы в Одессе с 1918 по 1934 гг. для В. Н. Мюллера оказался чрезвычайно плодотворным. Советскими культурными органами он был привлечен к культурному строительству. Ему в это время приходится активно заниматься организационной работой. В 1919 году он в качестве художника «Культурно-просветительной секции Красного флота» 47-й дивизии конструирует Передвижной разборный театр. В 1920 году Мюллер руководит Государственными производственными мастерскими при Наробразе, одновременно будучи художником в театре «Дом народа».

оканчивает курс обучения со званием художника по прикладному искусству.

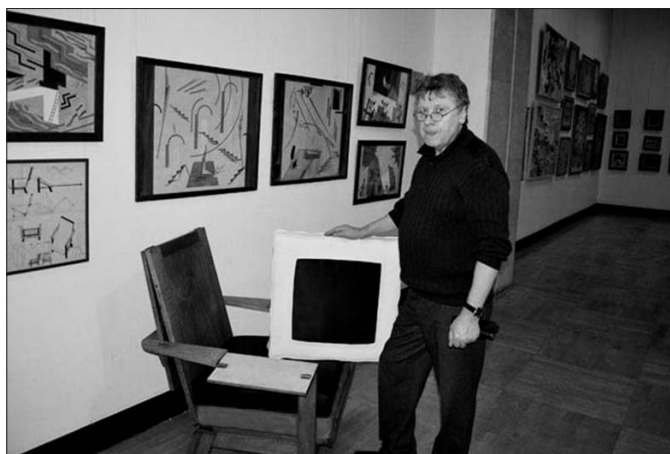
Война и революция заставляют его менять занятия. Призванный в действующую армию, он по состоянию здоровья вскоре был демобилизован и находился в Петрограде. На несколько месяцев Мюллер

В 1919 году он начинает работать на кинофабрике «Борисов и К», которая вскоре войдет, наряду с другими киностудиями, в государственное Всеукраинское фото-киноуправление, знаменитое ВУКУ. Здесь Мюллер стал художником многих фильмов – всего их будет выпущено около 20, среди них и знаменитый «Арсенал» А. Довженко (1929).

На выставке в витрине лежат несколько фотографий на тему постановки света в учебном процессе. Это будет поздним отголоском работ Мюллера в молодости. Особенное значение в профессиональном становлении Владимира Николаевича как театрального художника имел опыт его работы в театре «МАССОДРАМ» (1921–1924). Модная в 1920-х гг. аббревиатура названия театра расшифровывается как Мастерская социалистической драматургии. Будучи главным художником и членом правления театра, Мюллер становится хорошо известен в художественных кругах Одессы. Тем более что уже с 1922 г. он руководит театрально-художественной мастерской Одесского художественного института, получив через несколько лет звание профессора.

Искусство Украины 1920-х гг. входит как в национальную украинскую, так и в советскую историю искусства периодом необычайного оживления, ярких художественных экспериментов. С Украиной этих лет связано искусство К. Малевича, братьев Д. и В. Бурлюков, А. Экстер, В. Татлина, А. Петрицкого, А. Богомазова, К. Редько, В. Пальмова, В. Ермилова, А. Нюренберга, М. Бойчука и его сподвижников – движения за возрождение монументальной живописи (В. Седляр, И. Падалка, Э. Шехтман, О. Павленко, Т. Бойчук).

Мюллер был знаком со многими выдающимися художниками. Так, уезжая из Одессы, Александра Экстер передает Мюллеру руководство своими учениками в детской рисовальной школе. К этому времени относится



*Анатолий Боровков показывает трансформирующееся кресло-кровать В. Н. Мюллера*

участие В. Мюллера в коллективных выставках. Он вступает в «Общество независимых художников», основанное в феврале-марте 1917 г. и противостоявшее ранее сложившимся объединениям реалистов и импрессионистов – в первую очередь «Товариществу южно-русских художников» (ТЮРХ). Напор творчества авангардистов был активным,



заслоняя и оттесняя художественные традиции конца XIX в. Это противостояние особенно обострилось в послереволюционный период. Историки констатировали, что «Общество независимых художников» приняло утопические идеи революции, многие из «независимых», кто не уехал за рубеж, работали в разных организациях большевистского Агитпропа, в окнах ЮгРОСТА. С краснофлотским Агитпропом сотрудничал и Мюллер в 1917 г. Но уже в конце 1920-х годов он становится штатным художником-постановщиком знаменитой Одесской оперы. Его художественному мышлению, поставленному и воспитанному в содружестве с яркими авангардистами, открывался обширный материал великой музыкальной классики. Еще в 1925 г. он делает эскизы к операм «Фауст» Гуно и «Самсон и Далила» Сен-Санса. Многие замыслы остаются нереализованными. Эскизы к «Отелло» Дж. Верди он дорабатывает еще несколько лет. Сегодня они выглядят как станковые супрематические композиции, напоминая о творческих симпатиях и устремлениях сценографа.

В Одессе этих лет особой популярностью пользуются спектакли на сюжеты народных дум, о героической истории Украины. Мюллер делает декорации к спектаклю «Маруся Богуславка» по поэме Михаила Старицкого. В ее основе баллада, из тех, что на майданах пели бандуристы о легендарной девушке из народа, спасшей украинских казаков из турецкого плена ценою своей жизни. Опера воскрешала события начала XVII в. «Маруся Богуславка» была поставлена на сцене основанного в 1925 г. Государственного украинского драматического театра – «Держдрамы».

В 1929 году Мюллер оформляет также в Одессе оперу своего харьковского современника композитора Б. К. Яновского (Зигле) «Дума Черноморская». Опера была апофеозом вольного украинского казачества, центральным ее героем стал Самийло Кишка (Самойло Кошка), историческая личность, воспетый фольклором атаман, борец за освобождение братьев-казаков от турецкого рабства. Действие разворачивалось в Трапезунде: восток, турки, пленные невольники – все это составляло яркий национальный колорит оперы. Однако в ней не было натуралистически-бытовых оттенков. О композиторе в прессе писали, что он «всегда ратовал за левое направление в искусстве». Мюллер тонко чувствует музыкальную стилистику и создает цикл декораций конструктивистски собранных и ярких по красочному строю. Более 60 эскизов костюмов были сделаны им к этому спектаклю в лаконичном и экспрессивном стиле. В том же году ставшая популярной опера была поставлена в Киевской Госопере также в декорациях конструктивистского авангарда. «Дума Черноморская» по существу являлась национально-государственным мероприятием в области искусства, преподносилась как первая украинская советская опера.

Однако к каким бы эпохам ни обращалось творчество Мюллера-сценографа, в них всегда проявлялась энергия пространственного мышления, чувство чистого яркого цвета. Это мы видим на выставке также в сценографии драмы К. Тренёва «Любовь Яровая» (1927–1928). Спектакль



задумывался в пространстве арены Одесского цирка. Он не был осуществлен, но его сценографическая разработка показывает глубокое знание художником практической стороны искусства театральной декорации. Это был уже сложившийся конструктивистский стиль – прочная основа искусства Мюллера. Даже в более ранних работах, в сценографии спектакля «Царь Иудейский» (1918), также представленных на выставке, очевидно влияние дерзкого искусства Александры Экстер, украинского авангарда.

В начале 1930-х годов в государственной культурной политике СССР происходят значительные изменения. Правительственным Постановлением от 23 апреля 1932 г. распущены все литературно-художественные объединения и группировки. Начинается преследование мастеров, работавших в направлениях, объявленных буржуазными, формалистическими, то есть далекими от требовавшегося реалистического правдоподобия. На отдалении от столицы партийно-правительственные указания исполняются с особым рвением, дополняясь борьбой с буржуазным национализмом. Разгром бойчукизма и жестокая расправа с художниками были внушительным предупреждением художникам Украины.

В 1934 году В. Н. Мюллер, приглашенный руководством МХАТа-2, переезжает в Москву. Он возглавляет художественно-постановочную часть театра. К этому периоду относится его знакомство с В. Е. Татлиным. Их объединяет конструктивистская эстетика, логика построения вещи и пространства, экспериментаторская страстность. Середина 1930-х годов – это время, когда художникам еще можно было говорить языком тех стилей и направлений, которые формировались на рубеже веков. С девятью работами Мюллер участвует в фундаментальной выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)» (1935), в которой был представлен цвет театрально-декорационного искусства этого довольно короткого послереволюционного периода: Ф. Федоровский, В. Рындин, И. Рабинович, Л. Попова, А. Тышлер, П. Вильямс...

Он естественно вписывается в новаторское направление работы МХАТа, и в Сценической экспериментальной лаборатории при МХАТ СССР им. Горького выйдет его небольшая, но насыщенная ценным практическим опытом книга «Видимость декораций на сцене» [3], а затем – «Трансформирующиеся мужские и женские театральные костюмы» [4]. Мюллер остается верен художественной идеологии конструктивизма даже в 1940-е гг., в условиях господства социалистического реализма. Он хорошо понимает гастрольную подвижную жизнь театрального коллектива и занимается разработкой декорационной технологии, пишет статьи и книги по вопросам рационального использования декорационных материалов. «Театрализованная ширма» [5], позже – «Набор типовых декораций» [6].

А между тем его существование с немецкой фамилией в военные и послевоенные годы было не из легких. Скромность, вкус и эрудицию Мюллера ценили его знаменитые ныне друзья и коллеги: Я. Зискинд, И. Гремиславский, А. Тышлер, С. Образцов. В 1936 году его приглашают заведовать

постановочной частью театра им. Моссовета (тогда – театр МГСПС). В 1939 году Мюллер приходит на педагогическую работу в Государственный институт театрального искусства – ГИТИС. Свободное, творческое мышление педагогов различных специальностей, преподающих разные дисциплины, складывающиеся в комплекс уникального театрального образования, создавало особую атмосферу в институте. В. Н. Мюллер за почти сорок лет преподавания в ГИТИСе пережил многие трудные периоды жизни института, какими были годы борьбы все с тем же формализмом и космополитизмом. Его курс «Основы сценического оформления спектакля» содержал многое из опыта его молодости. Большое значение он придавал рисунку, предлагая рисовать простые предметы в аксонометрической проекции, воспитывая пространственное мышление студентов-режиссеров. Хорошо знавший работы современных художников театра, их индивидуальные почерки, связь с традициями национального искусства, Мюллер пишет для режиссерского факультета программу курса «Театрально-декорационное искусство в СССР» (1949).

За долгие годы преподавания в ГИТИСе он неизменно встречал понимание и уважение со стороны студентов. Его не стало 28 января 1979 г. В быстро меняющейся картине советского, а затем и российского искусства появлялись новые живописцы, новые художники театра, переживавшего бурные перемены. Наследие Владимира Николаевича было надолго забыто. Даже в искусствоведческой среде его работы не вызывали активного интереса, заслоненные последующей практикой искусства, прославленными именами его выдающихся современников.

Неторопливо протекающая исследовательская работа в музеях и научных институтах в наши дни меркнет перед активностью более энергичных деятелей антикварного бизнеса, галеристов. Этому возникшему в России новому слою людей, связанных с художественным рынком, к которому переходит исследовательская инициатива, мы сегодня обязаны «открытием» многих забытых имен, сохранением художественных ценностей. Галеристы отслеживают целостность и передвижение коллекций, наследственных собраний, отдельных произведений.

Выставка в Гостином дворе в Москве в ноябре-декабре 2019 г. была организована Антикварной галереей «Русский авангард 10–30 годов». Ее глава Анатолий Иванович Боровков положил годы на нахождение рассеянных работ В. Н. Мюллера. Ему принадлежит главная роль в изучении и возвращении в современный искусствоведческий обиход имени и творчества В. Н. Мюллера. С сожалением он говорит об ушедшей за рубеж части наследия художника. Выставка состояла преимущественно из работ, приобретенных самим коллекционером. Он исследует и популяризирует искусство В. Н. Мюллера, обладает информацией о месте нахождения той или иной работы. В статье о художнике А. И. Боровков пишет: «Сейчас все художественное наследие Владимира Николаевича Мюллера, включая его архив и ненапечатанную книгу об искусстве театра, находится в двух частных собраниях

России. Несколько работ, которые были украдены у его вдовы в конце 1990-х гг., по некоторым данным, находятся в Бельгии. Безусловно, сохранившееся наследие замечательного художника заслуживает большой персональной выставки, чтобы его имя не было вычеркнуто из истории русского театрального авангарда, а могло радовать истинных ценителей русского искусства» [7]. Организатор выставки в Гостином дворе сделал решительный и важный шаг в этом направлении, выводя имя и творчество В. Н. Мюллера из тени забвения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Развитие аптечного дела на Херсонщине // Мой город – Херсон. URL: <http://mycity.kherson.ua/avtory-ag/nikitenko/apteka.html>.
2. Мечтатель [?]. Антракты // Театральный день. 1918. 6 (19) июля. № 62.
3. Мюллер В. Н. Видимость декораций на сцене. В помощь молодым художникам и режиссёрам. М.: МХАТ СССР им. М. Горького, 1946. – 36 с.
4. Мюллер В. Н. Трансформирующиеся мужской и женский театральные костюмы. М.: МХАТ СССР им. М. Горького, 1948. – 55 с.
5. Мюллер В. Н. Театрализованная ширма // Материалы сценической экспериментальной лаборатории при МХАТ СССР им. М. Горького. Вып. 1, М.; Л., 1942. С. 5–29.
6. Мюллер В. Н. Набор типовых декораций. М.: Искусство, 1952. – 120 с.
7. Боровков А. Владимир Николаевич Мюллер – художник русского театрального авангарда // ARTinvestment.RU. URL: [https://artinvestment.ru/invest/painters/20110318\\_muller\\_new.html](https://artinvestment.ru/invest/painters/20110318_muller_new.html).

#### REFERENCES

1. *Razvitiye aptechnogo dela na Khersonshchine* [The development of pharmacy in the Kherson region]. In: *Moy gorod – Kherson* [My city – Kherson]. Available from: <http://mycity.kherson.ua/avtory-ag/nikitenko/apteka.html>.
2. The Dreamer [?]. *Antrakty* [Intermissions]. In: *Teatralniy den* [Theater day]. 1918, July 6 (19), no. 62.
3. Muller V. N. *Vidimost dekoratsiy na sene. V pomoshch molodym khudozhnikam i rezhissoram* [Visibility of scenery on the stage. To help young artists and directors]. Moscow: Moscow Art Theater n.a. M. Gorky, 1946. 36 p.
4. Muller V. N. *Transformiruyushchiesya muzhskiy i zhenskiy teatralnyye kostyummy* [Transforming male and female theatrical costumes]. Moscow: Moscow Art Theater n.a. M. Gorky, 1948. 55 p.
5. Muller V. N. *Teatralizovannaya shirma* [Theatrical screen]. In: *Materialy stszenicheskoy eksperimentalnoy laboratorii pri MKHAT SSSR im. M. Gorkogo. Vip. 1* [Materials of the stage experimental laboratory at the Moscow Art Theater n.a. M. Gorky. Vol. 1]. Moscow; Leningrad: Moscow Art Theater n.a. M. Gorky, 1942, pp. 5–29.
6. Muller V. N. *Nabor tipovykh dekoratsiy* [A set of typical scenery]. Moscow: Iskusstvo, 1952. 120 p.
7. Borovkov A. *Vladimir Nikolaevich Muller – budozhnik russkogo teatralnogo avangarda* [Vladimir Nikolaevich Muller – artist of the Russian theater avant-garde]. In: ARTinvestment.RU. Available from: [https://artinvestment.ru/invest/painters/20110318\\_muller\\_new.html](https://artinvestment.ru/invest/painters/20110318_muller_new.html).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Короткевич Елена Георгиевна – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой изобразительного искусства Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: korotkevich.elena@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-3427-1568

*Короткевич Е. Г. О выставке Владимира Николаевича Мюллера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 189–199.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-189-199*

#### ABOUT THE AUTHOR

Korotkevich Elena – PhD in Art History, Head of the Department of Fine arts of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: korotkevich.elena@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-3427-1568

*Korotkevich E. G. About the exhibition of Vladimar Nikolaevich Muller. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 189–199.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-189-199*

*Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией*

Руководитель издательства ГИТИС *Н. Разевиг*  
Редактор-корректор *А. Наумко*  
Редактор перевода *В. Огурцова*  
Оригинал-макет *Б. Зипунов*

*Адрес редакции и издателя*

Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Издательство ГИТИС  
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

*Адрес распространителя*

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238  
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)  
[www.palt.ru](http://www.palt.ru)  
Издательский дом «Экономическая газета»  
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.  
тел. (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 11.03.2020. Формат 70×100/16.  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 12,5. Тираж 250 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в полиграфическом центре ФГУП Издательство «Известия»  
127254, Москва, ул. Добролюбова, д.6  
Телефон: (495) 650-38-80  
<http://izv.ru>