

**ОБЩЕСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ЭСТЕТИКИ
И СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ ИМ. ЮРИЯ БОРЕВА**



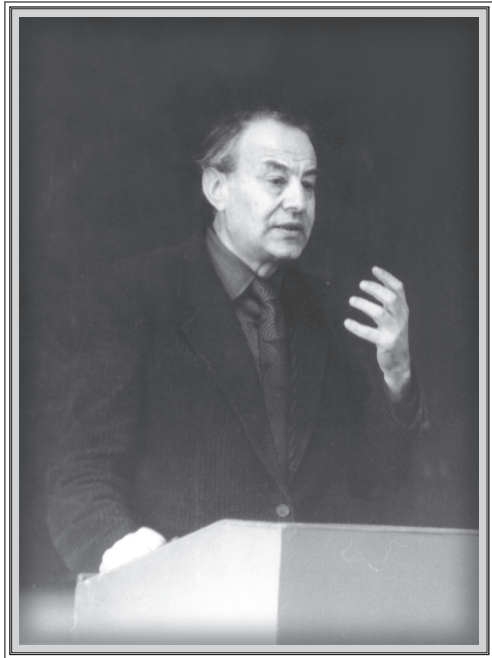
**КОМИССИЯ «ИСКУССТВО И ДУХОВНАЯ ЖИЗНЬ ОБЩЕСТВА»
НАУЧНОГО СОВЕТА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК ПО ИЗУЧЕНИЮ
И ОХРАНЕ КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ**

АКАДЕМИЧЕСКИЕ

ПЕИРАДИ

Девятнадцатый выпуск

Москва
2019



«Гуманитарная культура – бесценна!»

Ю. Б. Борев

Альманах «Академические тетради» выходит в 2019 году – в Год театра – и будет выходить далее под эгидой Общественной академии эстетики и свободных искусств им. Ю.Б. Борева.

Новое название Академии учредил ее коллектив, дабы увековечить память глубоко почитаемого коллеги, одного из ведущих специалистов в области эстетики, искусствознания и культурологии.

Юрий Борисович Борев работал до последних дней и его уход в год, объявленный как Год Театра в России, символичен. Театр – храм гуманитарной культуры, храм, в котором эстетическое предстает во всем своем зрелищном величии этического. Именно этому посвятил свою жизнь ученый, писатель, поэт Юрий Борисович Борев.

Главный редактор Т. Я. Радионова



Редколлегия:

Т. Я. Радионова (главный редактор)
А. И. Раскин (ответственный секретарь)
Е. А. Семенова
Н. С. Сироткин
Е. Л. Скворцова
Н. А. Хренов

Художественное оформление И. И. Тен
Корректор Л. Н. Лащева

Академические тетради № 19

Содержание

Страница главного редактора 8

Тетрадь первая

ИНФОРМАЦИЯ, ПОРТРЕТЫ, ТРУДЫ

Состав академии 16

Елена Львовна Скворцова 22

Николай Андреевич Хренов 24

Н.С. Сироткин – ученый секретарь Академии 25

Тетрадь вторая

ГОД ТЕАТРА: ДАТЫ И ЗНАКОВЫЕ СОБЫТИЯ

Ольга Комарницкая. Оперному театру Московской государственной консерватории 85 лет 28

Александр Титов. Воплощенное со-бытие театра и науки: Орловский Бахтинский хронотоп – 2019 56

Надежда Сулова. К истории театра XX века: Магадан. ГУЛАГ. Театр 64

Александр Козлов. «Огни лагерной рампы» (фрагменты) 68



Содержание

Тетрадь третья
СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

- Николай Хренов.** Театр XX века: ориентация на «текст» или на «грамматику»? 96
Елена Семенова. Уличный театр против театра военных действий (Об исторических особенностях формирования современного уличного театра в России) 132
Валерий Бегунов. О домашнем театре «НикинДом». . . 160

Тетрадь четвертая
ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ

- Аркадий Раскин.** Анатолий Васильев работает над Пиранделло. 170
Работа Анатолия Васильева
с итальянскими актерами над пьесой
Луиджи Пиранделло «Каждый по-своему» 180
Марк Розовский. Михаил Чехов и современный театр 218



Содержание

Тетрадь пятая
ЕДИНАЯ ИНТОНОЛОГИЯ

- Таиса Радионова.** Круглый стол семинара «Единая интоналогия»: категория «театр мысли» 256

Тетрадь шестая
БЮЛЛЕТЕНЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ
СОБСТВЕННОСТИ

- Александр Мелик-Пашаев.** Одаренность как норма . . 270
Елена Семенова. Карнавальный потенциал личности в норме и патологии 274

СТРАНИЦА ПАМЯТИ

- Памяти Юрия Борисовича Борева 279

- Наши авторы** 290



Страница главного редактора

Альманах «Академические тетради», имеющий более чем двадцатилетнюю историю своего существования под началом профессора Борева, работает на основе сложившегося в Академии принципа постоянного расширения ее исследовательских горизонтов. В альманахе рассматриваются не только эстетические и культурологические проблемы, находящиеся в исследовательском пространстве современного знания, но и новые идеи, отражающие активное научное вопрошание. Внимание исследователей обращено также к пересмотру и возвращению в науку и культуру утраченных – забытых или отторгнутых в силу тех или иных причин – идей, имен и даже учений.

Итак, «Академические тетради», не изменяя своим традициям и не меняя свой «силуэт», вносят вклад в культурное пространство России, представленное сегодня Годом театра. В связи с этим тематическая «партитура» альманаха выдержана в тональности актуальных проблем, значимых дат и событий российского театра.

* * *

Открывает тетради материал, посвященный знаменательной дате: 85-летию Оперного театра Московской государственной

консерватории им. П.И. Чайковского. В историческом очерке профессора, доктора искусствоведения О.В. Комарницкой представлен путь становления Оперного театра – от времен создания оперной студии, творческие начала которой связаны с именами Н.Г. Рубинштейна и П.И. Чайковского, до момента получения ею в 2011 г. официального статуса Оперного театра. За эти годы коллектив высочайшего класса преподавателей одной из самых авторитетных консерваторий России и мира – дирижеров, режиссеров, исполнителей, организаторов учебного процесса – подготовил целую плеяду оперных актеров и театральных деятелей.

* * *

Важную линию событий Года театра, связанную с именем одного из наиболее почитаемых в России ученых, М.М. Бахтина, задало научное осмысление феномена театра. Соответствующие мероприятия – методологические заседания, конференции – прошли и на родине ученого, в Орле, и в Москве. В связи с этим редколлегия альманаха обратилась к наблюдателю и организатору этого процесса, профессору режиссуры и актерского мастерства, руководителю научно-исследовательской лаборатории «Бахтинский методологический семинар», кандидату педагогических наук А.Ю. Титову с просьбой предоставить обзор этих мероприятий. Обзор опубликован в альманахе под названием «Воплощенное со-бытие театра и науки: Орловский Бахтинский хронотоп-2019».

* * *

В Год театра коллектив Академии счел своим долгом напомнить о подвиге репрессированных артистов, об их культурно-просветительской деятельности в условиях Гулага. Низкий поклон деятелям искусства, оказавшимся в аду заключения, где они сохранили высокий уровень своего мастерства и великое достоинство! Творческий облик театра этого времени запечатлел для потомков магаданский историк А.Г. Козлов (1951–2006) в книге «Огни лагерной рампы», фрагменты которой предстанут перед читателем.

* * *

Исследовательский раздел данного выпуска открывает статья профессора, доктора философских наук Н.А. Хренова, погружающая в одну из актуальных проблем современного театра. Ставя вопрос «Современный театр – тема или грамматика?», автор концентрирует внимание на соотношении семиотических понятий «текст» и «грамматика» и раскрывает логику рождения в театре XX века нового языка – языка, который, как это ни парадоксально, потребовал обращения к забытым эпохам истории театральной культуры.

* * *

Альманах открывает новую исследовательскую проблематику, связанную с возвращением в культуру таких видов театрального искусства, как уличный театр и театр домашний.

Вниманию читателя предлагается статья кандидата педагогических наук, старшего научного сотрудника Института художественного образования и культурологии Российской академии образования Е.А. Семеновой «Уличный театр против театра военных действий (Об исторических особенностях формирования современного уличного театра в России)». Данная статья входит в цикл исследований, посвященных разрабатываемой Семеновой теме, которая, в частности, получила воплощение в монографии «Уличный театр как универсальное пространство формирования карнавальной культуры личности: от детства к взрослости».

* * *

Что касается театра домашнего, он был вычеркнут и забыт в жизненном пространстве советского общества и сохранился разве лишь в воспоминаниях уцелевших представителей российской элиты. Сегодня этот театр переживает свое возрождение, однако пока только в столичных центрах – Петербурге и Москве.

Исследовательский очерк о московском домашнем театре «Никин дом» режиссера Вероники Косенковой, в котором возрождается подлинное художественное взаимодействие между

артистом и зрителем, написал театральный критик, обозреватель журнала «Современная драматургия» Валерий Бегунов.

* * *

Театральные деятели Академии – режиссеры Анатолий Васильев и Марк Розовский – в данном выпуске «Академических тетрадей» выступили в роли исследователей, сближающих театр и науку. Однако следует подчеркнуть, что в рамках этих работ предстают творческие портреты самих режиссеров.

* * *

Марк Розовский – руководитель Театра у Никитских ворот – представил на новом уровне осмысления творческий портрет великого Михаила Чехова. Михаил Чехов, убежден автор, актуален для современного театра и, в частности, для Театра у Никитских ворот. Эти идеи уже были озвучены Марком Григорьевичем на мастер-классах в Вене, а затем в Москве, в театре – «для своих». Исследование «Михаил Чехов и современный театр» неординарно: в ходе постижения многогранной личности Чехова, «написания» его творческого портрета, спонтанным образом возникает творческий портрет самого автора исследования Марка Розовского как режиссера, педагога, писателя, мыслителя и, наконец, теоретика.

* * *

Описание работы режиссера Анатолия Васильева над пьесой Луиджи Пиранделло «Каждый по-своему» представляет ответственный секретарь «Академических тетрадей» – писатель, театральный исследователь Аркадий Раскин.

В этой статье перед читателем предстает уникальный метод работы А. Васильева с актерами задолго до репетиций. Текст, в который мы погружаемся, создает ощущение реального присутствия в «святой святых» – в интимном пространстве философических размышлений режиссера с актерами с глазу на глаз. Здесь актер получает бесценный урок вхождения в со-размышление с авторской мыслью. На примере именно такого

интеллектуального взаимодействия с Пиранделло актер научается мыслить о мысли драматурга. Философические уроки режиссера Васильева методологически точны и перспективны как для театральной теории, так и для театральной практики.

* * *

Год театра – это год мысли о театре. И обращение к новой категории – театр мысли – в междисциплинарном пространстве Единой интонологии логично завершает исследовательскую партитуру альманаха. Введение категории, в которой устанавливается семантическая целостность несопрягаемых ранее понятий «мысль» и «театр», позволяет расширить возможности постижения природы незримой мысли, которая в своей целеполагающей деятельности предстает зримо, зрелищно – театрально.

* * *

Категория театра мысли была представлена кандидатом философских наук Т.Я. Радионовой на круглом столе академического семинара «Единая интонология». Ею же продемонстрирован эвристический потенциал категории на примере анализа 23-й песни «Илиады» Гомера в постановке А. Васильева.

* * *

В заключение хочется обратить внимание читателя на последний раздел «Академических тетрадей» «Бюллетень интеллектуальной собственности» – этический пульс альманаха. Бюллетеню предпослан текст, который задуман как постоянно присутствующий и настраивающий на закрепление канонической формы той или иной концепции либо идеи через жанр научной новеллы. Данный жанр дает возможность зафиксировать, утвердить и продемонстрировать неповторимость авторского решения гуманитария. В настоящем номере опубликованы новеллы «Одаренность как норма» доктора психологических наук Александра Мелик-Пашаева и «Карнавальный потенциал

личности в норме и патологии» кандидата педагогических наук Елены Семеновой.

* * *

Альманах обрамляет «Страница памяти Юрия Борисовича Борева».

Т.Я. Радионова



ТЕТРАДЬ ПЕРВАЯ



ИНФОРМАЦИЯ,
ПОРТРЕТЫ,
ТРУДЫ

СОСТАВ АКАДЕМИИ

Президент:

Радионова Таиса Яковлевна – музыковед, эстетик, интонолог, доцент, кандидат философских наук

Ученый секретарь:

Сироткин Никита Сергеевич – кандидат филологических наук

* * *

Академики по отделению художественного творчества

Васильев Анатолий Александрович – театральный режиссер и педагог, сценарист, писатель. Заслуженный деятель искусств РФ (1993). Лауреат Государственной премии РФ (1999)

Виноградов Олег Михайлович – балетмейстер, артист балета, сценарист и постановщик балетов. Народный артист СССР (1983). Лауреат государственной премии РСФСР им. М.И. Глинки (1970), Государственной премии РФ (2001)

Кушнер Александр Семенович – поэт, автор литературно-критической прозы и эссе. Лауреат государственной премии РФ (1995), а также других российских и международных литературных премий

Мартынов Владимир Иванович – композитор, музыковед, философ. Лауреат государственной премии РФ (2002)

Розовский Марк Григорьевич – режиссер, драматург и сценарист, композитор, прозаик, поэт, художественный руководитель

театра «У Никитских ворот». Народный артист РФ (2004), награжден Орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2012)

Урошевич Влада (Македония) – поэт, прозаик, эссеист, художник и философ. Лауреат национальных и международных литературных премий

Фоменко Александр Васильевич – пианист, педагог, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Лауреат международного конкурса им. М. Лонг и Ж. Тибо (Париж, 1983)

Яблонская Оксана – пианистка, педагог, профессор Джульядской школы (Нью-Йорк)

Яблонский Дмитрий – дирижер, виолончелист

Академики по отделению эстетики, теории культуры, литературоведения, искусствознания

Алышанов Шириндил – завотделом теории Института литературы им. Низами Национальной академии наук Азербайджана, директор азербайджанского издательства «Наука»

Балтабаев Хамидулла Убайдуллаевич – доктор филологических наук, профессор Национального университета Узбекистана, специалист по истории и теории литературы, эстетике и искусствознанию

Егоров Борис Федорович (С.-Петербург) – филолог, доктор филологических наук, профессор. Член Союза писателей Санкт-Петербурга (с 1982), член Всемирной ассоциации писателей «Международный ПЕН-клуб» (с 2003)

Микушевич Владимир Борисович – религиозный философ, профессор Института журналистики и литературного творчества, поэт, переводчик

Миролюбов Иоанн – протоиерей, доктор теологии, специалист по истории старообрядчества и единоверия

Петров Александр (Сербия) – доктор философских наук, профессор. Сотрудник Центра исследований России и Восточной

Европы при Университете Питтсбурга (США), член Американской ассоциации славянских, восточноевропейских и евразийских исследований. Член Союза писателей Сербии и ПЕН-клуба. Лауреат литературных и государственных премий в Сербии и за рубежом

Прождина Светлана Викторовна – филолог, востоковед, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН, доктор филологических наук, профессор. Автор более 20 монографий о творчестве франкоязычных магрибинских писателей и проблемах культурного развития североафриканской диаспоры во Франции

Скворцова Елена Львовна – доктор философских наук, ведущий научный сотрудник отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН

Тахо-Годи Аза Алибековна – филолог, историк античной литературы, доктор филологических наук, заслуженный профессор МГУ, заслуженный деятель науки РФ (1998), заслуженный деятель науки Республики Дагестан (2012). Отмечена Серебряной медалью Института философии РАН «За вклад в развитие философии» (2011). Награждена почетной грамотой Президента РФ (2015).

Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, профессор, член Союза кинематографистов России и член Союза театральных деятелей России. Член экспертного совета по философии, социологии и культурологии ВАК России при Министерстве образования и науки (1999)

Шутыч Милослав (Сербия) – теоретик литературы и эстетик, доктор филологических наук, профессор. Член Сербского литературного союза и Ассоциации сербских эстетиков

* * *

Академиками Общественной академии навсегда остаются

Борев Юрий Борисович (1925–2019) – основатель Общественной академии эстетики и свободных искусств, культуролог, писатель, поэт, теоретик культуры, эстетик; доктор фило-

логических наук, профессор Московского архитектурного института, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН, член Международной ассоциации эстетиков, член Московской городской организации Союза писателей России и Союза кинематографистов, почетный член Российской академии художеств. Награжден Орденом дружбы народов за многолетнюю плодотворную деятельность в области культуры и искусства, большой вклад в укрепление дружбы и сотрудничества между народами (2002 г.)

Балашов Николай Иванович (1919–2006) – литературовед, историк и теоретик западноевропейской художественной культуры, академик РАН. Член редколлегии серии «Литературные памятники» (с 1964 г.), заместитель председателя редколлегии (с 1990 г.), председатель (с 2002 г.). Удостоен почетной степени доктора honoris causa по специальности «Литература – язык – философия» Университетом Paris X – Nanterre (1999)

Ванслов Виктор Владимирович (1923–2019) – искусствовед, директор Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Академии художеств. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1984), награжден Орденом Дружбы народов (1993), Орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени (1998) и другими наградами

Гачев Георгий Дмитриевич (1929–2008) – литературовед, культуролог, философ, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН. Член Союза писателей (1965), член-корреспондент РАЕН (1994). Доктор honoris causa Университета в г. Велико Тырново (2004), Софийского университета (2006)

Григорьева Татьяна Петровна (1929–2014) – востоковед, специалист по японской культуре, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН. Заслуженный деятель науки РФ (1997), удостоена премии имени С.Ф. Ольденбурга (2003)

Гринцер Павел Александрович (1928–2009) – санскритолог, специалист по индийскому и сравнительному литературоведению, по теории литературы; доктор филологических наук. Лауреат Государственной премии СССР (1990), премии С.Ф. Ольденбурга (1994)

Изер Вольфганг (Германия, 1926–2007) – теоретик художественной культуры, создатель рецептивной эстетики XX в. Почетный доктор университетов Софии, Бухареста, член Гейдельбергской Академии наук, почетный член Американской Академии искусств и наук и др.

Ильин Илья Петрович (1940–2013) – теоретик театра и литературы, эстетик, специалист по постмодернизму. Доктор филологических наук (1993), профессор ГИТИС (1995). Член Международной ассоциации эстетики (2003), член Союза писателей Москвы (2005). Награжден Орденом «За заслуги перед Отечеством» II степени (1999)

Искандер Фазиль Абдулович (1929–2016) – писатель, член Союза писателей, вице-президент Российского Пен-клуба. Почетный член РАХ. Лауреат Государственной премии СССР за роман «Сандро из Чегема» (1989), Государственной премии РФ (1994, 2014), премии Правительства РФ (2011), Бунинской премии (2013). Награжден Орденом «За заслуги перед Отечеством» III степени (1999), II степени (2004), IV степени (2009)

Мирзашвили Тенгиз Ревазович (1934–2008) – художник. Заслуженный художник Грузии

Окуджава Булат Шалвович (1924–1997) – поэт, бард, сценарист, композитор. Участник Великой Отечественной войны. Член Союза писателей (1962), член-учредитель русского ПЕН-центра (1989). Награжден медалью «За оборону Кавказа» (1944), Орденом Дружбы народов (1984). Лауреат Государственной премии СССР (1991), премии «Русский Букер» (1994). В 1998 г. учреждена Государственная премия имени Булата Окуджавы

Поляков Марк Яковлевич (1916–2011) – филолог, театровед, семиотик, доктор филологических наук, профессор. Член Союза писателей СССР (1961) и Союза театральных деятелей

Сарабьянов Дмитрий Владимирович (1923–2013) – искусствовед, академик РАН, специалист по авангардистской живописи XX в. Награжден орденом Отечественной войны I степени (1985) и рядом медалей, в том числе «За боевые заслуги» (1943), «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» (1945); Серебряной медалью АХ СССР (1989). Лауреат

Государственной премии РФ (1994), премии Президента РФ (2001) и многих других

Смоктунувский Иннокентий Михайлович (1925–1994) – актер. Народный артист РСФСР (1969), Народный артист СССР (1974), Герой социалистического труда (1990), награжден медалью «За отвагу» (1943, 1945). Лауреат Ленинской премии (1965), Государственной премии РСФСР им. братьев Васильевых (1971), МКФ в Венеции (1964), в Сан-Себастьяне (1970) и др. Лучший актер года по опросу журнала «Советский экран» (1965, 1966, 1970)

Соткилава Зураб (1937–2017) – оперный певец, педагог. Народный артист Грузинской ССР (1973), Народный артист СССР (1979). Награжден орденом Чести (Грузия) в 1997, 2007, 2016 гг., Орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2001), III степени (2007), II степени (2017)

Столович Леонид Наумович (1929–2013) – доктор философских наук, профессор, создатель аксиологической эстетики XX в.

Страда Витторио (Италия) (1929–2018) – филолог, русист, театровед культуры, профессор. Лауреат премии А.Д. Сахарова (1982), премии фонда имени Д.С. Лихачева (2008)

Томонобу Имаичи (Япония) (1922–2012) – эстетик, профессор. Президент Международного центра философии и эстетики (1979), президент Международного института философии (1997)

Хуциев Марлен Мартынович (1925–2019) – кинорежиссер, сценарист, педагог. Народный артист СССР (1986). Награжден Орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени (1996), III степени (2000), II степени (2006). Лауреат Государственной премии РФ (1993), МКФ в Венеции (1965), в Берлине (1992) и других

Чухрай Григорий Наумович (1921–2001) – кинорежиссер, сценарист, педагог. Лауреат Ленинской премии (1961). Народный артист СССР (1981). Награжден медалями «За оборону Сталинграда» (1943), «За взятие Вены» (1945). Лауреат Премии Президента РФ (2000), МКФ в Эдинбурге (1956), Каннах (1957, 1960), Лондоне (1960), Милане (1960), Сан-Франциско (1961) и многих других



Поздравляем Елену Львовну Скворцову
с вступлением в ряды членов
Общественной академии эстетики и свободных
искусств им. Ю.Б. Борева

Елена Львовна Скворцова – доктор философских наук, ведущий научный сотрудник отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН.

Родилась 2 февраля 1955 г. в Москве. После окончания средней школы в 1972 г. поступила на дневное отделение философского факультета МГУ, где наряду с философскими дисциплинами стала изучать японский язык.

В 1977 г. окончила философский факультет и поступила в очную аспирантуру на кафедру истории зарубежной философии. В 1980 г. окончила аспирантуру и начала работать в секторе Востока Государственного института искусствознания Министерства культуры СССР; в 1981 г. защитила диссертацию «Актуальные проблемы генезиса японской морали» на звание кандидата философских наук.

В 1985 г. проходила годичную стажировку в Токийском университете Тодай. До 1998 г. работала в Институте искусствознания Министерства культуры, далее стала работать главным редактором компании «РТР-плюс».

С 1990-х гг. тесно общалась с Ю.Б. Боревым, консультировалась с ним при написании научных работ, посвященных японской эстетике; активно сотрудничала с редколлегией «Академических тетрадей», где опубликовала несколько статей; приняла деятельное участие в работе над фундаментальной работой Ю.Б. Борева «Энциклопедия эстетики, теории литературы и теории искусства» (материалы по эстетике Японии).

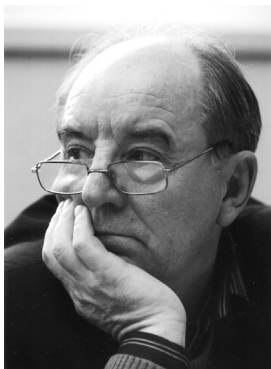
С 2010 г. работает в отделе сравнительного культуроведения Института востоковедения АН РАН; в настоящее время – ведущий научный сотрудник.

В 2012-2013 гг. – прочитала лекционный курс «Современная японская эстетика» на философском и историческом факультетах МГУ, а также в Институте восточных культур и античности РГГУ.

В 2014 г. защитила докторскую диссертацию «Культурная традиция и философско-эстетическая мысль в Японии XX века» в Институте философии РАН.

Автор более 100 научных работ.

С более подробной биографией, с библиографией и текстами **Е.Л. Скворцовой** можно ознакомиться на ее личной странице на сайте Академии.



Поздравляем Николая Андреевича Хренова, члена редколлегии «Академических тетрадей», с вступлением в ряды членов Общественной академии эстетики и свободных искусств им. Ю.Б. Борева

Николай Андреевич Хренов – специалист в области эстетики и культурологии, доктор философских наук, профессор.

Родился 17 декабря 1942 г. в Нижнем Новгороде. В 1968 г. окончил ВГИК, в 1973 г. защитил кандидатскую диссертацию «От законов творчества к законам восприятия», в 1992 г. – докторскую диссертацию «Культурологический аспект изучения публики как коммуникативной общности» (1992). С 1987 г. ведет преподавательскую деятельность. С 1998 по 2013 гг. – заведующий отделом эстетики и теории искусства ГИИ. Заместитель председателя диссертационного совета по эстетике и теории культуры ГИИ. Н.А. Хренов – автор около 30 книг, учебных пособий, редактор научных сборников.

С более подробной биографией, библиографией и текстами Н.А. Хренова можно ознакомиться в публикации 18 выпуска «Академических тетрадей» и на его личной странице на сайте Академии.



Никита Сергеевич Сироткин – вновь избранный ученый секретарь Общественной академии эстетики и свободных искусств им. Ю.Б. Борева

Родился в 1978 г. в Челябинске. Окончил филологический факультет Челябинского государственного университета. По стипендии фонда Альфреда Тёпфера проходил стажировку на рабочей площадке по семиотике в Берлинском техническом университете (2002–2003). Кандидат филологических наук (2003). На основе диссертации опубликовал монографию «Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч.С. Пирса» (2014). В качестве соавтора-составителя работал над книгами «Семиотика и авангард» (2006) и «Доски судьбы» Велимира Хлебникова: текст и контексты, статьи и материалы» (2008).

Автор сайта «Поэзия авангарда» (2000–2004).

Ответственный секретарь журнала «Критика и семиотика» (2002–2004).

Технический редактор сайта Академии и альманаха «Академические тетради».

С библиографией и текстами Н.С. Сироткина можно ознакомиться на его личной странице на сайте Академии.



ТЕТРАДЬ ВТОРАЯ



ГОД ТЕАТРА:
Даты и знаковые
СОБЫТИЯ

Ольга Комарницкая



Оперному театру Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 85 лет

Статья посвящена истории Оперного театра Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, который отмечает свой юбилей – 85 лет со дня основания. За долгий период своего существования в Оперном театре было поставлено огромное количество спектаклей, в которых принимали участие выдающиеся певцы, режиссеры и дирижеры. Многие студенты, которые пели в Оперном театре, впоследствии стали известными мастерами, и их искусство украшает театры России, а также мировые сцены театров Европы и Америки. В статье приведены интервью с профессорами Московской консерватории, которые высказали интересные соображения по поводу проблем Оперного театра в настоящее время.

Ключевые слова: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, опера, театр, юбилей, певцы, студенты, профессора.

The article is devoted to the history of the Opera Theatre of Moscow State Tchaikovsky Conservatory. The Opera Theatre celebrates 85 years since its foundation. During this long period the Opera Theatre has staged a great number of performances that involved outstanding singers, producers and conductors. Many students who sang at the Opera Theatre of Moscow State Conservatory have become famous singers, successfully performing at the best Opera Houses in Russia, Europe and the United States. The article offers interviews with professors of Moscow State Conservatory who share their views on the current problems of the Opera Theatre.

Key words: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, opera, theatre, anniversary, singers, students, professors.

Оперный театр Московской консерватории отметил свой замечательный юбилей¹. Оперный театр имеет давние традиции, с ним связана работа выдающихся мастеров, которые составили славу отечественного и мирового музыкального искусства.

Значение оперы в русском художественном творчестве огромно, его невозможно переоценить. Опера в русской музыке в период расцвета (XIX – начале XXI веков) утвердила себя как важнейшая ветвь европейской культуры, важность капитальных достижений которой соотносится с великими творениями художественной литературы, изобразительного искусства, философии. У многих композиторов-классиков XIX века именно опера занимала доминирующее положение, и создание произведений в этом жанре стало едва ли не главной задачей их творчества. Масштабные произведения выдающихся мастеров представляли собой крупные, порой даже грандиозные концепции, в которых развивался ряд важнейших идей: о самобытной судьбе России, ее истории, мифологии, о характере русского народа, национальном самосознании, христианском миропонимании, православии, соборности – как духовной общности, предопределяющей движение к познанию истины. Вместе с тем огромным завоеванием русских художников явилось внимание к отдельно взятой личности и понимание ее самоценности, раскрытие глубин внутреннего мира человека и сложнейших нравственно-религиозных коллизий, обнажение правды психологических состояний. Эти традиции в своих лучших оперных сочинениях были продолжены и композиторами следующего столетия.

Возникают неизбежные параллели с шедеврами других видов отечественного искусства – опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. Римского-Корсакова в определенной мере сопоставима с «Троицей» А. Рублева и картиной «Явление Христа народу» А. Иванова, оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» – с произведениями И. Репина, В. Сурикова («Боярыня Морозова») и романами Ф. Достоевского, эпико-сказочные оперы Н. Римского-Корсакова – с картинами В. Васнецова, М. Врубеля (напомним, что М. Врубель участвовал в оформлении оперных спектаклей Н. Римского-Корсакова –

¹ Оперный театр Московской консерватории обрел свой нынешний статус в 2000 г., до этого он назывался Оперной студией.

«Садко» (1897), «Царская невеста» (1899), «Сказка о царе Салтане» (1900) в Московской частной опере С. Мамонтова), «Пиковая дама» П. Чайковского – также с романами Ф. Достоевского.

Возможны также художественные аналогии и пересечения между известными операми XX – начала XXI веков и произведениями русской прозы, поэзии, живописи.

Особое внимание к оперному жанру в XIX веке, который переживал величайший период расцвета, так или иначе предопределило его культивирование, распространение во всех сферах музыкальной деятельности – не только в музыкальных театрах, но и в учебных заведениях, прежде всего в Петербургской и Московской консерваториях. Там стали появляться ученические спектакли, которые явились основой для становления и развития профессионального вокального оперного исполнительства в России.

* * *

Студенческие оперные постановки в Московской консерватории начинаются фактически с рождения самой консерватории. Эти спектакли были чрезвычайно важными не только для певцов, дирижеров и оперных режиссеров, но и для композиторов. Они и подготовили впоследствии создание Оперной студии. Огромный репертуар основывался на произведениях русских и западноевропейских композиторов. Напомним лишь о некоторых из них.

2 мая 1869 г. состоялся первый ученический оперный спектакль – опера «Жизнь за царя» М.И. Глинки, исполненная в Большом зале Благородного собрания под управлением Н.Г. Рубинштейна (тогда впервые в сценической истории произведения был снят ряд купюр: хор «Мы на работу в лес», сокращения в последней сцене). В 1873 г. появилась постановка весенней сказки А.Н. Островского «Снегурочка» на музыку П.И. Чайковского. В 1875–1876 учебном году – опера «Вольный стрелок» К.М. Вебера, музыкальным руководителем и дирижером был С.И. Танеев. Также состоялись представления опер «Марта» Ф. Флотова (1875), «Иосиф в Египте» Э.Н. Мегюля (1877), «Белая дама» Ф.А. Буальдьё (1878) и другие.

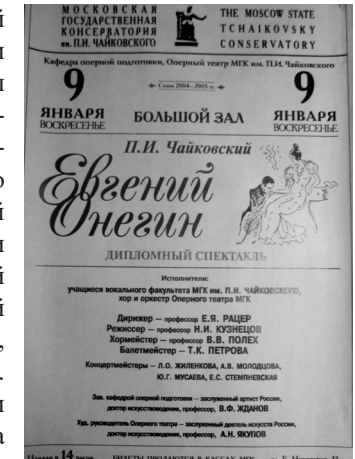
Эти постановки предшествовали знаковому для Московской консерватории событию – 17 марта 1879 г. прошла премьера оперы

П.И. Чайковского «Евгений Онегин» под управлением Н.Г. Рубинштейна. Режиссером был артист оперно-драматической группы Московских императорских театров, выдающийся актер Малого театра И.В. Самарин, работавший также в Московской консерватории в 1872–1885 гг. П.И. Чайковский говорил: «Я никогда не отдам этой оперы в Дирекцию театров прежде, чем она не пойдет в Консерватории. [...] Хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене, а людьми, принимающими участие в действии оперы. Мне нужны: Губерт, Альбрехт, Самарин и Рубинштейн – то есть артисты и притом мои друзья»¹. П.И. Чайковский был очень рад, что исполнителями будут молодые певцы. Позже оперой «Евгений Онегин» будет открываться каждый осенний сезон Оперной студии. Написанная для студентов консерватории, опера ежегодно, уже на протяжении 140 лет успешно исполняется на консерваторской сцене.

Это сочинение Чайковского является своего рода символом Московской консерватории, оно притягательно не только для исполнителей, но и для широкой слушательской аудитории. Покоряет своей «русскостью», естественностью интонационного языка – благодаря которому каждый музыкант воспринимает этот мелос как нечто близкое и родное, точностью и правдивостью характеров и жизненных ситуаций, глубиной в раскрытии психологии взаимоотношений героев.

С 1890 по 1900 годы были поставлены: «Фиделио» Бетховена, «Так поступают все», «Свадьба Фигаро», «Похищение из сераля» Моцарта, «Вольный стрелок» Вебера, «Орфей и Эвридика» Глюка,

¹Цит. по: Телегина Е. Оперная студия Московской консерватории // Из истории дирижерско-хорового образования в Московской консерватории. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 28. Кафедра хорового дирижирования. М., 2000. С. 54.



Афиша спектакля Оперного театра МГК сезона 2004-2005 гг.

«Рафаэль» Аренского, «Виндзорские кумушки» Николаи, «Ферморс» Рубинштейна, «Домик в горах» Адана, «Руфь» Ипполитова-Иванова, «Фауст» Гуно, «Отелло» Верди.

«Фиделио» Бетховена – последний консерваторский спектакль под руководством Н.Г. Рубинштейна, после кончины которого (1881) показами произведений руководил сначала Н.А. Губерт, затем С.И. Танеев. Танеев осуществил блестящие постановки опер Моцарта, среди которых была «Волшебная флейта» (1884). Эти постановки имели огромный резонанс.

В 1908 г. профессора Московской консерватории обратились к профессорам Петербургской консерватории с предложением образовать из воспитанников этих учебных заведений самостоятельную оперную труппу. Для нее предполагалось арендовать несколько провинциальных театров на великопостный сезон – ученики имели бы возможность выступать на сцене. Но эта идея, к сожалению, не осуществилась.

Важным шагом на пути к образованию Оперной студии явилась организация в 1917 г. М.М. Ипполитовым-Ивановым и В.М. Зарудной-Ивановой при консерватории Оперно-вокальной студии имени Чайковского. Специального помещения у студии не было, и размещалась она на квартире М.М. Ипполитова-Иванова, которая находилась на первом этаже учебного корпуса консерватории. Были исполнены такие оперы, как «Евгений Онегин» и «Черевички» Чайковского, «Фауст» Гуно, «Русалка» Даргомыжского, «Аида» Верди, «Ася» Ипполитова-Иванова, «Паяцы» Леонкавалло, «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Сын мандарина» Кюи и другие. Спектакли давались два раза в месяц и шли в сопровождении фортепиано. «Эта маленькая студия, созданная М.М. Ипполитовым-Ивановым и просуществовавшая с 1917 по 1924 г., в некоторой мере удовлетворяла потребность в регулярной оперной практике учащихся. Но она не имела и не могла иметь такого размаха, тех организационных условий, которые позволили бы ей стать подлинным учебным театром Московской консерватории. Такой театр-студия начал свое существование в 1933 году»¹.

¹ Микულიн П.Д., Рацер Е.Я., Шерешевский А.С. Вокальный факультет. Кафедра оперной подготовки // Московская консерватория. 1866–1966. М., 1966. С. 509.

В апреле 1924 г. была поставлена «Иоланта» Чайковского, в 1925 г. Оперно-вокальная студия имени Чайковского прекратила свое существование, так как Ипполитов-Иванов был приглашен дирижером в Большой театр.

В апреле 1926 г. в оперном классе были поставлены «Снегурочка» Римского-Корсакова и «Сын мандарина» Кюи. В спектаклях пел тогда еще студент, в будущем прославленный певец С.Я. Лемешев. В 1925–1926 гг. артист и режиссер Большого театра В.Л. Нардов в содружестве с дирижерами М.М. Ипполитовым-Ивановым, Н.С. Головановым, К.С. Сараджевым и его учениками осуществили постановки опер «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Так поступают все» Моцарта, «Хованщина» Мусоргского.

Специализация по оперному профилю в Московской консерватории была введена еще М.М. Ипполитовым-Ивановым в 1893 г. В 1928 г. создана кафедра оперной подготовки.

И, наконец, 30 мая 1933 г. была открыта Оперная студия.

Именно в этот день в Большом зале состоялся первый студенческий спектакль. Исполнялась опера Моцарта «Свадьба Фигаро» под управлением А.Ш. Мелик-Пашаева, его ассистентами были студенты К. Иванов и И. Носов, хором студентов руководил Г.А. Дмитриевский. Опера шла в постановке В.С. Смышляева и в оформлении Б.А. Матрунина. Особенно примечательной, по воспоминаниям очевидцев, была работа А.Ш. Мелик-Пашаева, создавшего спектакль, в котором музыка Моцарта прозвучала стилистически безупречно, ярко, «во всей ее первоизданной красоте и свежести»¹.

Организация Оперной студии явилась большой заслугой С.Т. Шацкого, который стал директором консерватории с февраля 1932 г. Огромный вклад внесла К.Н. Дорлиак, которая в течение ряда лет была деканом вокального факультета, а также художественным руководителем Оперной студии. Немалую роль сыграл Г.И. Тиц. На пост директора студии в то время был назначен Н.Г. Райский, дирижерами стали Б.Э. Хайкин и Г.А. Столяров, инспектором-режиссером Б.С. Вепринский.

Коллектив Оперной студии решал самые разнообразные задачи. Первоначально в студии занимались выпускники консерватории.

¹ Там же.

Студенты, оканчивающие вокальный факультет, оставались еще на три года в Оперной студии и совершенствовались в оперном искусстве, не занимаясь уже другими дисциплинами (своеобразная ассистентура-стажировка). Впоследствии ее цели изменились: она была предназначена прежде всего для студентов старших курсов, которые готовились к государственному экзамену.

В июне 1934 г. Наркомпрос утвердил «Положение об оперной студии». Учебный театр консерватории стал готовить профессиональных певцов-солистов, хористов, дирижеров-хормейстеров, артистов-инструменталистов симфонического оркестра. Весной 1937 г. студии было предоставлено отдельное помещение и в то время была исполнена опера «Евгений Онегин» (дирижер М.М. Малунцев, хормейстер Г.П. Лузенин, художник А.Ф. Лунгин). В 1939 г. Оперная студия выпустила 145 спектаклей, в ней было задействовано 54 студента-вокалиста. Оркестр студии активно выступал с разнообразными симфоническими программами.

В период Великой Отечественной войны Оперная студия прервала свою работу, но возобновила уже в последний год войны. В октябре 1944 г. была начата репетиционная работа, в марте-апреле 1945 г. показаны спектакли «Евгений Онегин» П. Чайковского и «Богема» Дж. Пуччини (дирижер Н.П. Аносов, режиссер-постановщик Т.Е. Шарашидзе). Большое значение для успеха спектаклей имела деятельность художественного руководителя студии

К.Н. Дорлиак.



В 2000 г. Оперная студия приобрела статус Оперного театра Московской консерватории.

С 2005 г. возрождена традиция празднования Николина дня – именин Н.Г. Рубинштейна. Каждый год в этот день (19 декабря – день святого Николая Чудотворца по новому стилю) Оперный театр ставит на сцене Большого зала спектакль в память об основателе и первом директоре Московской консерватории.

В Оперной студии в разные годы с молодыми исполнителями работали

выдающиеся дирижеры: В.И. Сук, Н.С. Голованов, А.Б. Хессин, В.В. Небольсин, А.Ш. Мелик-Пашаев, Г.А. Столяров, Н.П. Аносов (который в 1944–1948 гг. был музыкальным руководителем Оперной студии и организатором профессиональной практики дирижеров-аспирантов), Б.Э. Хайкин, А.С. Шерешевский, В.В. Катаев, Е.Я. Рацер. Необходимо отметить таких талантливых режиссеров, как С.В. Шумский, И.В. Самарин, В.Л. Нардов, Т.Е. Шарашидзе, П.С. Саратовский, С.Я. Лемешев.

Нельзя не вспомнить и других блестящих музыкантов и работников Оперной студии, которые отдали ей свой многолетний подвижнический труд и огромный талант. Многие из них уже ушли из жизни. Это бывший декан вокального факультета профессор Г.И. Тиц (работал в оперной студии с 50-х годов), хормейстер профессор Г.А. Дмитриевский, хормейстер профессор Н.М. Данилин, хормейстер профессор К.М. Лебедев, хормейстер Г.П. Лузенин, хормейстер профессор К.Б. Птица, хормейстер З.В. Муравьева (работала в оперной студии около двадцати лет), режиссер профессор Б.А. Персиянов, режиссер доктор искусствоведения И.И. Силантьева, дирижер доктор искусствоведения, профессор А.Н. Якупов, художник по костюмам Е.С. Жигулева, мастер по декорациям А.Б. Князев (работал в оперной студии около пятидесяти лет – с 1939 г.) и многие другие. Невозможно назвать все имена.

В настоящее время большой вклад в развитие Оперного театра Московской консерватории вносят декан вокального факультета профессор П.И. Скусниченко, хормейстер профессор А.М. Рудневский, также весь профессорско-преподавательский состав кафедры оперной подготовки. Это дирижеры: заведующий кафедрой оперной подготовки, профессор А.А. Петухов, профессор П.Б. Ландо, профессор С.И. Политиков, А.О. Жиленков; режиссеры: доктор искусствоведения, профессор В.Ф. Жданов, доктор искусствоведения, профессор Н.И. Кузнецов, преподаватель, режиссер Большого театра России И.Г. Ушаков, ассистенты режиссера Э.И. Ибрагимов, С.А. Князева; хормейстер профессор В.В. Полев; балетмейстер доцент Т.К. Петрова; концертмейстеры: Т.Н. Рябинина (старший концертмейстер), И.А. Анохина, Е.С. Гаврилова-Стемпневская, И.С. Константинова, А.И. Котляревская, Т.В. Куделич, А.А. Молодцова, А.В. Родионов, А.М. Раkitин, С.В. Сафронов, М.Л. Филина.

В администрацию театра входят: директор И.А. Соболев, художник К.А. Дворецкая, главный администратор Е.Н. Прокофьева.

Постоянными солистами Оперного театра являются преимущественно бывшие выпускники Московской консерватории – В.В. Автономов, А.А. Архипов, А.В. Викторова, Н.А. Ефремов, О.В. Полторацкая, С.В. Спиридонов, С.И. Чучемов, А.А. Ферзба.

* * *

В разное время мне удалось встретиться и побеседовать с некоторыми сотрудниками Оперного театра, оперными режиссерами и дирижерами, педагогами кафедры оперной подготовки и педагогами вокального факультета.

Право первого собеседника несомненно принадлежит **Евгению Яковлевичу Рацеру** (1915–2005)¹. Профессор, оперно-симфонический дирижер, педагог, пианист, патриарх оперной студии, он стоял у ее истоков, в течение многих лет заведовал кафедрой оперной подготовки, заслуженный деятель искусств РФ, кавалер ордена Дружбы, человек широчайшей эрудиции, автор более 80 научных трудов. С 1945 г. Е.Я. Рацер осуществлял регулярную дирижерско-исполнительскую деятельность в оперной студии Московской консерватории, с 1949 г. – педагогическую работу на кафедре оперной подготовки, в классе оперно-симфонического дирижирования; провел свыше 700 оперных спектаклей, в которых прозвучало свыше 20 различных опер классического и современного репертуара. В репертуаре Евгения Яковлевича Рацера были оперы: «Ксеркс» Г.Ф. Генделя, «Орфей и Эвридика» К.В. Глюка, «Бастьен и Бастьенна» и «Дон Жуан» В.А. Моцарта, «Служанка-госпожа» Дж.Б. Перголези, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Каменный гость» А.С. Даргомыжского, «Женитьба» М.П. Мусоргского, «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, «Боярыня Вера Шелого», «Снегурочка» и «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова, «Алеко» С.В. Рахманинова, «Дуэнья»

¹Беседа автора настоящей статьи с Е.Я. Рацером состоялась примерно за два года до его кончины.

С.С. Прокофьева, «Зори здесь тихие» К.В. Молчанова, «Горе не беда» и «Граф Нулин» А.А. Николаева, сцены и арии из многочисленных опер.

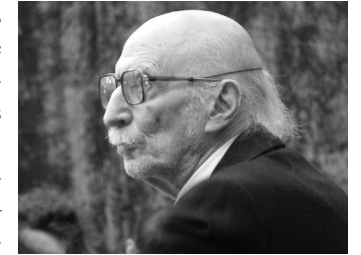
Под его руководством были представлены музыкальные комедии – «Вольный ветер», «Сын клоуна» И.О. Дунаевского, «Орлиные перья» Ф. Фаркаша. Также им были осуществлены дирижерские премьеры вокально-инструментальных сочинений, среди них – кантата «Состязание Феба и Пана», «Магнификат» И.С. Баха, «Немецкий реквием» И. Брамса, «Нельсон-месса» Й. Гайдна, «Реквием» В.А. Моцарта и другие произведения.

Е.Я. Рацер выпустил огромное количество учеников (их около 350), с ним работали И. Архипова, Л. Болдин, Ал. Ведерников, А. Генералов, П. Глубокий, Л. Златова, Н. Исакова, С. Казак, К. Кадинская, Е. Кибкало, А. Лошак, А. Мищевский, К. Огневой, Г. Писаренко, Л. Рудакова, А. Сибирцев, Т. Тугаринова и многие другие.

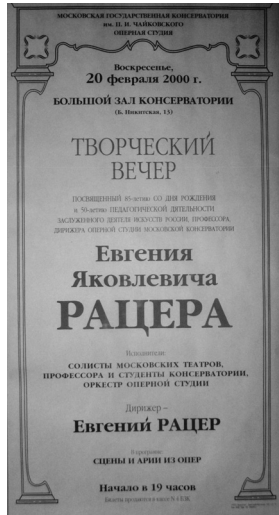
Им была осуществлена редакция клавира оперы «Обручение в монастыре» С.С. Прокофьева (2-е изд., М., 1964), было подготовлено к печати первое издание партитуры оперы С.С. Прокофьева «Семен Котко» (Рацер был редактором и автором вступительной статьи; М., 1967).

Евгений Яковлевич – блестящий рассказчик, его живое слово мгновенно уничтожает временную дистанцию, придает современное звучание событиям огромной давности, ставшими уже историческими.

Е.Я. Рацер: «Первым спектаклем послевоенных лет был “Евгений Онегин” (режиссер Т.Е. Шарашидзе, хормейстер З.В. Муравьева, художник А.Ф. Лушин). Им закончился предвоенный период работы оперной студии, им же началась жизнь студии после войны. Спектакль состоялся 29 марта 1945 г. Дирижировал Н.П. Аносов (ассистенты О.М. Агарков и Е.Я. Рацер). Вскоре была поставлена “Богема”, затем – “Вера Шелого” и “Алеко”. Опера “Алеко” (музыкальный руководитель



Профессор
Евгений Яковлевич Рацер



Афиша творческого вечера
Евгения Рацера. 2000 г.

Н.П. Аносов, режиссер Т.Е. Шарашидзе) с успехом шла на протяжении многих лет. Возобновленной «Царской невестой» (1946) дирижировал вернувшийся с фронта А.С. Шерешевский. В конце 1946 г. оперная студия поставила трудное и исполнительски многогранное произведение – «Дон Жуан» В.А. Моцарта. Присутствовавший на спектакле венский дирижер Йозеф Крипс был покорен тонкостью и виртуозностью исполнения.

Большим творческим достижением студии была постановка оперы Б. Сметаны «Проданная невеста» (2 октября 1948 г.), осуществленная к 30-летию Чехословацкой республики (дирижер Н.П. Аносов, режиссер Т.Е. Шарашидзе).

Критик Г.А. Поляновский писал: «Мы видели спектакль «Проданной невесты» дважды в филиале Большого театра и один раз в оперной студии при Московской консерватории. Студия, обладая неизмеримо меньшими материальными ресурсами, крохотным оркестром [...], миниатюрной сценой, лишенной глубины, просто творит чудеса, когда со всей тщательностью и любовью ставит такие шедевры, как «Дон Жуан» Моцарта или «Проданная невеста» Сметаны»¹.

Значительным событием в истории оперной студии, по мнению Е.Я. Рацера, является постановка замечательной «Дуэньи» («Обручение в монастыре») С.С. Прокофьева 28 февраля 1959 г. Это было первое исполнение оперы в Москве и лучший в тот период спектакль Москвы, вызвавший широкий резонанс. Стихотворные тексты были подготовлены женой композитора М.А. Мендельсон-Прокофьевой, либретто, как известно, было написано самим композитором.

Важным событием для студии стала первая постановка в СССР оперы Генделя «Ксеркс» (1977), рассчитанная на Большой зал кон-

серватории. Перевод на русский язык был сделан профессором Е.Я. Рацером и профессором Г.Н. Тицем.

Незабываемой стала совместная работа Е.Я. Рацера с прославленным и всенародно любимым певцом Сергеем Яковлевичем Лемешевым, который в свое время был также художественным руководителем студии (1968–1970) и поставил оперу «Севильский цирюльник» Дж. Россини (дирижировал Е.Я. Рацер).

Е.Я. Рацер непрестанно подчеркивал, что работа дирижера и режиссера в оперном театре – ансамблевое творчество, единый процесс, обуславливающий рождение музыкально-сценического действия как единого целого.

Владимир Фомич Жданов, оперный режиссер, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный артист РФ, долгое время возглавлял кафедру оперной подготовки (1997–2013). Работает на ней с 1977 г. За 40 с лишним лет режиссерской деятельности В.Ф. Ждановым поставлено большое количество спектаклей в разных театрах России и за рубежом («Каменный гость», «Свадьба Фигаро», «История солдата», «Борис Годунов», «Чио-Чио-Сан», «Фауст», «Трубадур», «Севильский цирюльник», «Кармен», «Вера Шелоба», «Женитьба» и др.). Его постановка оперы «Ксеркс» (1978) в оперной студии Московской консерватории была с успехом показана в Варшавской академии музыки.

В.Ф. Жданов – автор 25 научных работ¹. В настоящее время он завершает работу над учебником «Основы музыкального сценического мышления исполнителя». Он является автором сценариев и режиссером-постановщиком более 40 театральных произведений.

За годы своей деятельности в стенах Московской консерватории им была проведена большая педагогическая работа со студентами-вокалистами по развитию мастерства оперного актера.



Профессор
Владимир Фомич Жданов

¹ В том числе фундаментального труда: Жданов В.Ф. Артист музыкального театра: принципы формирования вокально-сценического мастерства. М., 1996.

Курс «Основы художественного мышления для артиста музыкального театра (оперного певца, дирижера, режиссера)» является одним из разделов профессиональной подготовки, который прошел частичную апробацию на кафедре оперной подготовки Московской консерватории, курсах повышения квалификации в консерватории и Академическом музыкальном училище при МГК им. П.И. Чайковского. Курс включает следующие разделы:

1. Предмет и метод музыкально-сценической теории исполнительства. Модель профессионального образно-речевого мышления исполнителя.

2. Сценическая характерология. Сценический характер и модель художественного мира (классицизма, романтизма, реализма, модернизма). Исполнительское искусство и познание специфики мышления персонажа, то есть информационного взаимодействия с объектами внешнего художественного и внутреннего духовного мира артиста в образе.

3. «Партитура исполнителя». Запись артистом музыкально-сценического мышления в образе.

Главной формой работы над совершенствованием художественного мышления, по мнению автора, является собственно создание так называемой «Партитуры исполнителя», где художественное мышление певца-артиста, его индивидуальность, творческая инициатива становятся основой воплощения замысла композитора.

В.Ф. Жданов – режиссер, тонко чувствующий и понимающий природу оперного жанра, психологическую жизнь исполнителя-певца, особенности его мышления, истоки сценического поведения. Режиссер подробно рассказал о том, как до 1990-х годов существовал постоянный обмен студентами между Московской консерваторией и учебными театрами консерваторий Европы и Америки.

В.Ф. Жданов: «Консерваторские спектакли “Евгений Онегин” Чайковского (1979) – к 100-летию со дня первой постановки, “Каменный гость” Даргомыжского (1985), “Женитьба” Мусоргского (1990), “Франческа да Римини” Рахманинова (1990) были показаны в Париже, городах Болгарии, Блумингтоне (США). Студенческие театры Европы и Америки, соответственно, часто приезжали на гастроли в Московскую консерваторию. С начала 1990-х годов эти международные контакты стали эпизодическими по многим при-

чинам, в частности – финансовым. К концу 1990-х годов совместные международные связи возродились. В 1999 году был проведен совместный Российско-американский фестиваль современного оперного искусства под моим руководством, при финансовой поддержке фонда “Открытое общество” Сороса. В рамках фестиваля прозвучали оперы: “Элевсинские мистерии” (“Mysteries of Eleusis”) Джоэла Фейгина – американского композитора, находившегося в Москве в 1998–1999 годах по программе Фулбрайта (США), “Леснянка и Апрель” Е. Ботярова, “Ванька Жуков” В. Агафонникова (дирижер А. Петухов, режиссер В. Жданов), “Записки сумасшедшего” Ю. Буцко (дирижер А. Петухов, режиссер Б. Персиянов). Оперный театр Московской консерватории участвовал в XXXVII Международном фестивале в городе Пула (Хорватия), в фестивале камерных опер в Сеуле. В Южной Корее в 2002 г. были показаны “Хористка” В. Агафонникова и “Моцарт и Сальери” Н. Римского-Корсакова».

Обсуждая насущные проблемы вокально-сценического мастерства и оперной режиссуры, Владимир Фомич наметил ряд направлений, которые необходимо активно развивать. Это касается прежде всего освоения и расширения современного оперного репертуара.

В.Ф. Жданов: «Необходимо создать хрестоматию оперных отрывков из современной музыки, чтобы научить студента легко интонировать ее и понимать язык и применяемые в ней различные техники письма».

Важным явилось введение на первом курсе вокального факультета (во втором полугодии) вокально-сценической импровизации – общеразвивающих упражнений на пластику, сценическую, вокальную импровизацию с привлечением литературных текстов (басни, стихи, тексты из прозы, пьесы). Данная методика разрабатывалась и осуществлялась совместно с педагогами кафедры теории музыки (кандидатом искусствоведения, доцентом И.В. Воронцовой) и должна развиваться на композиторском, теоретическом, фортепианном факультетах, предусматривающих занятия импровизацией.

Отсутствие собственного помещения у Оперного театра консерватории создает много проблем. Владимир Фомич привел интересную статистику: до 1974 г. силами оперной студии Московской консерватории ставилось до 120 спектаклей в год! Теперь прово-



Профессор
Петр Ильич Скусниченко

дится около 25 спектаклей в год, хотя в репертуаре находится примерно не менее 15 опер. Оперному театру представляются Большой и Рахманиновский залы консерватории по два раза в месяц.

Петр Ильич Скусниченко, декан вокального факультета (с 1997 г. по настоящее время), заведующий кафедрой сольного пения, и.о. заведующего кафедрой оперной подготовки, народный артист РФ (2005), профессор, оперный и камерный певец (тенор), педагог. В 1978 г. дебютировал на сцене Большого театра и до

1981 г. являлся его солистом. В 1982 г. продолжил артистическую деятельность на Всесоюзном радио и ТВ (работал до 1992 г.). Активно концертировал, в том числе с оркестрами под управлением Г.Н. Рождественского, В.И. Федосеева, Н.Н. Некрасова, выступал в городах России, союзных республик, во многих странах мира.

П.И. Скусниченко поделился некоторыми интересными соображениями, основываясь на собственном опыте, в течение многих лет его творческая деятельность связана с вокальным искусством и Оперным театром Московской консерватории. Вместе с тем он привел высказывания и других знаменитых музыкантов, в частности, народного артиста РФ, солиста Большого театра, профессора Л.О. Зимненко, являющегося выпускником прославленного вуза. Все единодушно отмечают, что профессиональный уровень оперных спектаклей заслуживает самой высокой оценки. При всей интенсивной и многообразной музыкальной жизни столицы студенческие спектакли консерватории вызывают большой интерес не только в среде учащихся и преподавателей оперного пения, но и у самой широкой слушательской аудитории.

Исполнение классического репертуара, а это фактически весь «золотой фонд» мировой оперы (более 20 наименований), отличается свежестью, эмоциональностью, искренностью, актерским мастерством, наличием прекрасных молодых голосов, творческой зрелостью участников.

Консерватория всегда была и будет одним из главных центров притяжения музыкальной Москвы. Необходимо вернуть театру

статус первой и главной площадки для заинтересованного, желающего активно приобщиться к замечательным традициям молодого слушателя. Отсутствие собственного здания театра создает немало проблем, которые необходимо решать в скором времени. Спектакли проходят обычно на сцене Большого зала консерватории, который, естественно, не приспособлен для оперных постановок, а иногда и в подвальном помещении зала. Труд студийцев, коллектива преподавателей, дирижеров, режиссеров часто не встречает должного понимания со стороны администрации Большого зала. Этот лучший концертный зал Москвы на спектаклях театра заполнен обычно на треть – и это при значительном зрительском спросе. Досадное обстоятельство можно устранить, предоставив возможность проводить спектакли в более удобное для зрителей время – в выходные дни или в будние во второй половине дня, а также подкрепив премьеры спектаклей своевременной и широкой рекламой, которая в настоящий момент, к сожалению, фактически отсутствует. Данные совместные усилия помогут вернуть в зал «своего» зрителя и сохранить в столичной музыкальной афише яркое, имеющее многолетнюю историю и свою творческую биографию явление. Оперные спектакли консерватории олицетворяют собой мощный камертон, сохраняющий преемственность и живое дыхание певческого дела с его высокими и давними традициями.

Московская консерватория может гордиться своими выдающимися учениками, многие из которых сделали блестящую карьеру, стали победителями престижных международных конкурсов и поют в известных театрах мира. Среди них – Борис Стаценко, Сергей Мурзаев, Андрей Дунаев, Анна Викторова, Николай Ерохин, Вадим Лынковский, Алексей Шишляев, Константин Горный, Станислав Мицкевич, Екатерина Василенко, Юрий Нечаев, Евгений Кочуровский, Константин Сучков и многие другие.

Галина Алексеевна Писаренко, народная артистка РСФСР (1982), профессор, оперная, концертно-камерная певица (сопрано), педагог. В 1961–1990 гг. была ведущей солисткой Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, в 1990–1996 гг. работала в театре «Новая опера». Г.А. Писаренко выступала с выдающимися музыкантами – С.Т. Рихтером, М.В. Юдиной, А.Г. Гинзбургом, с дирижерами Р. Бенци, К.П. Кондрашиным, Р.Б. Баршаем, Д.Г. Китаенко, В.М. Кожухарем,



Профессор
Галина Алексеевна Писаренко

К. Мазуром, В.И. Федосеевым, К. Зандерлингом, Е.Ф. Светлановым.

Г.А. Писаренко поделилась воспоминаниями о начале своего творческого пути и об огромной, решающей роли Оперной студии Московской консерватории в ее становлении и профессиональном развитии. Она поступила в Московскую консерваторию в 1954 г. в класс профессора Н.Л. Дорлиак. За годы обучения

Г.А. Писаренко подготовила шесть партий в оперных спектаклях – Мюзетты, Мими в «Богеме» Пуччини, Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского, Марфы в «Царской невесте» Римского-Корсакова, Луизы в «Обручении в монастыре» Прокофьева, Сюзанны в «Свадьбе Фигаро» (первоначально была исполнена также партия Барбарини), что являлось большой нагрузкой для студентки консерватории. Театр стал ее любимым местом, настоящей школой художественного мастерства, на спектаклях царил чистая атмосфера искусства, доброжелательная обстановка, дирижеры и молодые певцы работали с упоением, не щадя сил и времени. Опера «Обручение в монастыре» с дирижером Е.Я. Рацером, например, была сделана всего за 11 дней, спектакль получился заразительным по эмоциональному накалу, веселым и сценически очень выигрышным. В то время консерватория еще располагала собственным помещением театра. С большой благодарностью, с чувством глубочайшего уважения Г.А. Писаренко вспоминает также работу с дирижером А.С. Шерешевским, который обладал высочайшим профессиональным уровнем.

Г.А. Писаренко коснулась проблемы оперной режиссуры – чрезвычайно актуальной для современных постановок, многие из которых грешат грубым и подчас безграмотным «осовремениванием» классики. Она является противником распространившегося волюнтаризма в оперных спектаклях – произвольных решений, далеких от истинных представлений о стиле композитора, драматургии и композиции сочинений. В связи с этим Г.А. Писаренко вспомнила слова великого пианиста С.Т. Рихтера, который, не принимая поверхностного «осовременивания» оперных произведений, гово-

рил: «Это так не оригинально». Оригинальное решение – это попытка разгадать тайну композитора, скрытые смыслы того или иного гениального шедевра, который всегда уникален и неповторим. Эти высокие стремления нужно прививать студентам. В консерватории много талантливых студентов с прекрасными голосами, которые жаждут целеустремленно и по-настоящему работать.

Г.А. Писаренко воспитала прекрасных больших музыкантов, ее ученики достигли высочайшего профессионального уровня, их искусство украшает знаменитые российские и зарубежные театры. Более 30 из них стали лауреатами престижных международных конкурсов. Среди них: Ирина Ромишевская – заслуженная артистка РФ, солистка Московского театра «Новая опера»; Гульшан Азизова – заслуженная артистка Узбекистана, солистка Государственного академического Большого театра им. Алишера Навои; Любовь Петрова – солистка театра Метрополитен-опера (2001–2007), в котором исполнила более 10 ролей в 66 спектаклях; Надежда Сердюк – солистка Мариинского театра; Анастасия Бакастова – лауреат конкурса им. П.И. Чайковского (2002); Татьяна Треногина – приглашенная солистка Латвийской национальной оперы; Альбина Шагимурадова – заслуженная артистка РФ и народная артистка РТ, лауреат Государственной премии им. Г. Тукая, лауреат конкурса им. П.И. Чайковского (2007), приглашенная солистка ГАБТ; Елена Гусева – ведущая солистка Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, лауреат конкурса им. П.И. Чайковского (2011); Светлана Касьян – приглашенная солистка ГАБТ; Альбина Латипова – солистка ГАБТ; Елизавета Соина и Джульетта Аванесян – солистки Московского театра «Новая опера». Также лауреатами конкурсов являются М. Крикорова, С. Абзалова, И. Ананьина, Е. Ясинская, О. Верижникова, Е. Клименко, Н. Меньшикова, Е. Красилова, Ю. Пятницких, А. Френк, А. Хаттори, Д. Идрисова, К. Дежнева и др.

В классе профессора училось много замечательных студентов, которые стали настоящими мастерами вокального искусства, и в данный момент Г.А. Писаренко продолжает работать с большой творческой отдачей и энергией.

Юрий Александрович Григорьев, народный артист РСФСР (1983), профессор, оперный концертный певец (драматический баритон), доктор искусствоведения.



Профессор
Юрий Александрович
Григорьев

После окончания Ленинградской консерватории Ю.А. Григорьев дебютировал на сцене ЛГАТОБ им. С.М. Кирова. В 1966–68 гг. был стажером театра. В 1968–90 гг. являлся солистом Большого театра. Исполнял многочисленные партии (всего 24): Князь Игорь, Грязной, Федор Поярок, Мазепа, Томский, Шакловитый, Пестель, Риголетто, Яго, Граф ди Луна, Фигаро, Эскамильо и др.

Ю.А. Григорьев гастролировал во многих городах СССР и за рубежом – в Италии, Франции, США, Испании, Германии, Японии, Польше, Югославии, Швеции, Дании и ряде других стран. В 1999–2000 гг. был художественным руководителем оперной труппы Большого театра. С 1979 г. Ю.А. Григорьев преподает в Московской консерватории.

Ю.А. Григорьева, как и многих профессоров, также волнует работа режиссера в Оперном театре. Он настаивает на том, что качество режиссерских интерпретаций должно тщательно проверяться. Интересные соображения им были высказаны относительно, например, постановки «Евгения Онегина» Чайковского и сценической трактовки основных персонажей. Речь зашла о спектакле «Евгений Онегин», который состоялся 18 марта 2019 г. на сцене Большого зала (к 140-летию со дня первой постановки оперы). Он подчеркнул, что в трактовку образа Онегина часто вносятся черты, которые ему не свойственны – грубость, невоспитанность, отсутствие хороших манер. Его неприятно поразил один, неуместный по его мнению, «режиссерский ход» – когда в сцене объяснения Татьяны и Онегина в 3-й картине главный герой позволяет себе сидеть в вальяжной позе в присутствии дамы. В образе Онегина, напротив, как утверждает Юрий Александрович, чувствуется благородство, знание этикета, дворянское воспитание. Иногда Онегин проявляет и робость. Все это Ю.А. Григорьев слышит в партитуре Чайковского, исходя непосредственно из анализа музыкальной ткани. Он заметил, что в партии Онегина почти всегда избегается сильная доля такта (интереснейшая находка!) – это тонкое наблюдение способно выявить в образе Онегина совершенно новые, неожиданные для него каче-

ства, которые нередко проходят мимо режиссера-постановщика. На данную особенность сценического образа нужно обращать внимание и студентов-исполнителей.

Рисовать, лепить сценический образ, непосредственно отталкиваясь от партитуры композитора, внимательно изучать авторские сценические ремарки, сопоставлять их с текстом либретто, музыкальной драматургией – важнейшая задача режиссера, который обязан разгадать смысл, концепцию сочинений, являющихся шедеврами мировой классики. «Подсказки» к сценической лепке образа могут содержаться в партии оркестра. В «Онегине», «Пиковой даме» симфоническая драматургия чрезвычайно важна, лейттембровая сфера отражает *alter ego* того или иного персонажа. Его сценическое поведение иногда соотнобразится с тембровым колоритом инструмента. Оркестр часто психологически резонирует с той или иной сюжетно-сценической ситуацией, раскрывая тайны содержания. Об этом должен задумываться режиссер, его работа не может быть вычурной, с претензией на «абсолютную самостоятельность», напротив, идеи режиссера, его видение спектакля должны соотноситься с дирижерским замыслом. И режиссер, и дирижер в оперной постановке «идут рука об руку». И более того, нельзя забывать, что первым человеком в театре является все же дирижер, он – главное лицо, его воля подчиняет себе волю режиссера и исполнителей. Таковыми были великие оперные дирижеры второй половины XX века – Г. фон Караян, К. Аббадо, Г. Шолти и другие.

Студентов необходимо учить канонам поведения на сцене – как выйти и как покинуть сцену, как передвигаться по сценической площадке, пользоваться костюмом, относящимся к определенной исторической эпохе (интересное замечание им было высказано, например, относительно фрака: на фраке не откидываются фалды, о

Дипломный спектакль «Евгений Онегин» в Оперном театре МГК. Бал в доме Лариных. 2018 г.



чем знают немногие певцы). Данные «частности» очень важны в спектакле, так как из них соткана адекватная произведению режиссерская партитура, благодаря которой прививается культура исполнения.

Вспомнив об опыте Ф.И. Шаляпина, Ю.А. Григорьев подал интересную идею относительно техники грима. Он считает, что студентам необходимо пробовать гримироваться самостоятельно, без чьей-либо помощи – так можно глубже постичь специфику персонажа и ощутить себя в новом облике.

Ю.А. Григорьев коснулся и вопроса учебного расписания. Предмет «Оперный класс», по его мнению, необходимо присоединить к Оперному театру. Также осознается им предмет «Класс ансамбля» (для студентов I и II курсов), где ставятся оперные отрывки, которые непосредственно подготавливают студентов к их будущей профессиональной работе на сцене.

Основу оперного репертуара, на взгляд профессора, должны составлять классические произведения (Глинка, Чайковский, Моцарт, Верди, Пуччини и пр.), но расширение репертуара также возможно благодаря обращению к более современным сочинениям второй половины XX – начала XXI веков.

Ю.А. Григорьев также считает чрезвычайно важным для Оперного театра иметь в штате консерватории врача-фоноатра, который постоянно необходим певцам, а особенно – накануне или в день спектакля, когда могут возникнуть непредвиденные ситуации.

Многие ученики Ю.А. Григорьева стали большими, настоящими мастерами. Среди них – лауреаты международных конкурсов, солисты российских и зарубежных театров Ю. Батуков, Д. Каневский, Н. Казанский, А. Кравец, О. Мирошникова, И. Морозов, Е. Морозова, Е. Вавилина, И. Поливанова, К. Хэрунц, Цой Чер Чун (Республика Корея), А. Федорова, А. Петрунина.

Илья Александрович Соболев, директор Оперного театра (с 2012 г. по настоящее время, в 2011–2012 гг. являлся заместителем директора Оперного театра). И.А. Соболев коснулся в своем интервью важных актуальных проблем.

Речь зашла прежде всего о материальном обеспечении театра. В начале 2011 учебного года материальная база была достаточно слабой, и эта первоочередная задача требовала кардинального

решения. Благодаря стараниям декана вокального факультета профессора П.И. Скусниченко, ректора профессора А.С. Соколова, помощи Сбербанка РФ были приобретены ударные инструменты, полные комплекты всех духовых, медных и деревянных инструментов высочайшего мирового уровня, также новые контрабасы. Обновился «парк» костюмерного цеха, что чрезвычайно важно для постановок Оперного театра.

И.А. Соболев: «Проблема с помещением стоит остро и в ближайшее время мы должны искать выход из создавшегося положения. Для проведения занятий, сценических и оркестровых репетиций нам отведен класс № 16 цокольного этажа Большого зала консерватории и класс № 39 первого учебного корпуса. И в этих аудиториях проходит фактически вся учебная работа – занятия по актерскому мастерству, истории театра, танца. Здесь же находятся учебно-репертуарная часть, библиотека, канцелярия, хранятся костюмы (около 4000 единиц), весь сценический реквизит. Такие стесненные условия создают большие сложности для профессиональной работы.

Вместе с тем – и это очень обнадеживает – утвержден план постройки нового здания Оперного театра (рядом с четвертым корпусом консерватории). В будущем театре предусмотрены удобные комфортные классы для занятий, репетитории, камерный зал. Здесь же должна располагаться библиотека, выделены помещения для хранения костюмов, декораций, инструментов. Оперный театр – сложная организация, состоящая из различных структур. И только слаженная органичная работа всех подразделений является гарантом успешного подготовительного процесса, результатом которого становится выпуск, премьеры того или иного оперного спектакля. Все участники – дирижер, режиссер, студенты вокального факультета, хор, оркестр – представляют собой единое целое. И каждый отдает себя по максимуму, энтузиазм и энергия молодых исполнителей всегда завораживают слушателей – многие оперные спектакли воспринимаются как огромное творческое достижение».



*Директор
Оперного театра
Илья Александрович Соболев*

И.А. Соболев коснулся возможности показа оперных спектаклей театра Московской консерватории на других сценических площадках, одной из которых является Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. В 2011–2012 учебном году студенты Московской консерватории в 22-й раз поставили оперу «Евгений Онегин» П.И. Чайковского на сцене этого музея, и всегда это событие происходит 18 февраля.



Опера «Алеко» на сцене Вятской филармонии. 2016 г.

Большой успех Оперный театр консерватории имел в Кирове, где была показана опера «Алеко» Сергея Васильевича Рахманинова. Безусловно перспективными, на взгляд директора театра, являются международные контакты. Эта практика существовала в Оперном театре Московской консер-

ватории, когда происходило сотрудничество с зарубежными странами – США, Францией, Китаем, Польшей, Болгарией. Обмен спектаклями вносил свежую творческую струю, и даже были постановки с совместным участием русских и иностранных студентов-солистов. В 1990-х гг. творческие обмены стали фактически эпизодическим явлением, но в последнее время наблюдается возрождение этого процесса.

В 2017 г. студенты Московской консерватории представили в Лондоне премьерные спектакли – оперу «Мавра» и музыкально-сценическое произведение «Байка» (для 4 мужских голосов и 16 инструментов) И.Ф. Стравинского, что вызвало огромный резонанс в профессиональных кругах.

В настоящее время, как подчеркнул И.А. Соболев, готовится проект проведения Российского фестиваля оперных театров с приглашением известных выдающихся дирижеров и режиссеров.

Эдем Изетович Ибраимов, режиссер Оперного театра, преподаватель актерского мастерства и класса музыкального театра в Московской консерватории. В течение 15 лет проработал солистом оперы в Московском камерном музыкальном театре им. Б.А. Покровского (ныне Камерная сцена Большого театра),

в настоящий момент продолжает свою деятельность в качестве режиссера этого театра.

Э.И. Ибраимов поделился своими соображениями относительно творческого процесса работы со студентами. «Главная задача, которую я ставлю на занятиях со студентами – раскрыть их актерский потенциал, подготовить к профессии артиста музыкального театра. Для этого необходимо не только научиться слышать музыку, воплощая все особенности и нюансы в пении, но и передавать их действием. В процессе своей работы в музыкальном театре им. Б.А. Покровского как артист и режиссер я заметил, что у молодых певцов возникают определенные трудности в драматическом воплощении музыкального образа. От них требуется не только осмысление – «о чем поешь?», но и способность практически передать эмоциональное состояние героя произведения и драматургическую линию. Естественно, что до создания художественного образа студентам предстоит решать проблемы чисто технические, связанные с этапом овладения вокальной техникой. Но многие педагоги, к которым и я отношусь, считают, что обучение студента консерватории необходимо начинать, одновременно изучая и технику пения, и смысловой анализ художественного образа.

Важно, чтобы студент твердо знал, что является средством, а что – целью в его будущей профессии. Ведь зритель приходит в оперный театр не столько наслаждаться вокальной техникой, сколько радоваться, печалиться и сопереживать героям, испытывая весь спектр эмоциональных состояний. Исполнитель обязательно должен осознать и прочувствовать действия своего героя, и тогда его пение и пребывание на сцене станет органичным и естественным. «В гармонии ли положение тела с тем переживанием, которое я должен изображать?» – спрашивал себя Ф.И. Шаляпин, творчество которого представило нам ярчайший пример соединения вокального и драматического искусства. Правдивость, естественность его игры составляли целое с его пением.



Эдем Ибраимов, режиссер Оперного театра

При создании школы оперного артиста К.С. Станиславский опирался на художественный опыт Ф.И. Шаляпина, призывавшего певцов к поиску интонации. Если внимательно изучить понятие «интонация», осознать, что подразумевал под этим великий артист, то легко будет объединить его с тем, что Станиславский называет «зерном». Интонация – ключ к образу, его суть. Творческая практика Ф.И. Шаляпина отчетливо доказала возможность синтеза музыки и драмы. Он показал на личном примере, что музыка может быть воплощена в действии, что «игра» актера не есть добавление к музыке, но представляет собой физическое ее воплощение, образную ее иллюстрацию.

Знаменитый оперный режиссер Б.А. Покровский, который поставил на сцене Большого театра более 40 спектаклей и создал свой уникальный Камерный музыкальный театр, развил теорию Станиславского, практически реализовав ее в своей работе. Он не «использовал» труд артистов, а воспитывал, взращивал их. Он делал из них не просто хороших певцов, а больших артистов, умеющих воплотить во всей полноте сценический образ. И мне довелось не только учиться по методике Б.А. Покровского, но и практически поработать в знаменитой труппе под его руководством. Этот опыт определил мою будущую цель – самому стать режиссером. И мне опять повезло, я попал в мастерскую знаменитого ученика Б.А. Покровского, народного артиста СССР, профессора Г.П. Ансимова. Мастер научил меня и в теории (мы много рассуждали и размышляли), и на практике самому важному закону режиссуры: «Мысль, выраженная действием».

Лучшие образцы классических опер являются замечательным репертуаром, на котором студентам следует постигать приемы актерской игры и развивать актерское мастерство. Особое место я отвожу операм Моцарта – любимого композитора Б.А. Покровского, который всегда подчеркивал гениальность его музыкальной мысли, требующей воплощения в действо. Ведь каждая музыкальная линия, динамический всплеск, внезапный аккорд или характерные мелодические интонации подразумевают конфликтную драматургию, означают действия героев, раскрывающие их взаимоотношения, характер поведения в данный момент, стремление воздействовать на партнера, изменить его. Таким образом, встраивается драматургическая линия музыкального спектакля в целом и каждой

ансамблевой сцены или арии в частности.

Выпускники консерватории принимают участие в полномасштабных спектаклях, поставленных в оперном театре, а студентам II и III курсов я предлагаю поработать дуэты, ансамблевые сцены из различных опер. Предпочитаю Моцарта. Некоторые из предлагаемых образцов: дуэт Дон Жуана и Церлины из оперы «Дон Жуан», дуэт Сюзанны и Марселины из оперы «Свадьба Фигаро», дуэт Папагено и Папагены из оперы «Волшебная флейта», дуэт Гульельмо и Дорабеллы из оперы «Так поступают все», дуэт Секста и Вителлии из оперы «Милосердие Тита» и др. В работе со студентами требуется не просто разучить поставленные режиссером движения, а добиться осмысления своих действий в контексте музыкальной драматургии. Например, в дуэте из оперы «Так поступают все» Гульельмо всеми силами старается понравиться Дорабелле, сначала вызывая жалость (изображает больного), затем оказывая ей знаки внимания (дарит украшение) и, наконец, пылко показывая свои страстные чувства. Но она не сразу поддается его чарам, поначалу отвергая его ухаживания. Все эти действия гениально прописаны в музыкальном диалоге героев, где лишь в конце мы слышим «дуэт согласия». Пропустив через сознание синтез музыки и действия – а действие обусловлено именно музыкой, – певец приходит к качественно новому уровню исполнения, обретает сценическую свободу. Он понимает, почему и зачем делает именно это движение в данной музыкальной фразе, какие эмоции переживает в конкретный музыкальный момент. Все это помогает ему гармонично погрузиться в образ своего героя и исполнить свою партию более естественно, ярко и глубоко».

Светлана Анатольевна Князева, режиссер Оперного театра. В течение шести лет работает в консерватории, ведет педагогическую практику, обучая актерскому мастерству студентов вокального факультета.



*Сцены из оперы «Свадьба Фигаро»
В.А. Моцарта. Оперный театр
МГК. 2017 г.*

С.А. Князева: «В моем рабочем арсенале существуют определенные тренинги, техники, так называемые “ключевые запятыя”, которые прорабатываются на занятиях в первые три месяца обучения. Каждый год используется новый практический материал, что дает возможность и педагогу, и студентам освободиться от “старых” впечатлений, уже сложившихся результатов.

Каждый курс различается по составу мужских и женских голосов, что создает определенную сложность для преподавателя, проблемой является и введение в оперу иностранных студентов (преимущественно из Китая и Южной Кореи), которые должны «влиться», органично войти в спектакль наряду с русскими студентами. Сложность их работы в оперном произведении заключается и в языковом барьере, и в овладении полноценными качествами актерского мастерства, преодолении сдержанности, зажатости, достижении яркой свободной эмоциональной игры.

Насущной задачей является создание полноценных условий для репетиций. К сожалению, приходится использовать старый уже изношенный реквизит из фондов Оперного театра, а не классические репетиционные предметы, каковыми являются различные кубы, ширмы и пр. Многие предметы приносятся из дома для того, чтобы будущий оперный артист свободно чувствовал себя на сценической площадке.

Задача педагога – познакомить студентов с театральными подмостками, и этот процесс знакомства происходит, к сожалению, заочно. Студенты не представляют себе многих важных атрибутов и законов театра – что такое, например, «красная линия» и для чего она необходима, каково взаимодействие певца с дирижером, какова связь певца с режиссером? Все это они зачастую познают уже в театре, однако главный стимул педагога – обучить секретам актерской профессии непосредственно в период обучения в консерватории».

Глобальной проблемой Оперного театра Московской консерватории на протяжении 50 лет остается отсутствие сцены, собственного помещения (ранее Оперная студия работала в помещении Щукинского училища). Это является серьезным недостатком для профессиональной подготовки оперного певца. Данной проблемой обеспокоены абсолютно все музыканты, имеющие непосредственное отношение к Оперному театру – профессора, педагоги вокаль-

ного факультета, дирижеры, режиссеры, певцы-исполнители и другие многочисленные сотрудники. Выразим надежду, что Оперный театр одного из самых прославленных вузов России обретет, наконец, в ближайшее время свое здание.

Оперный театр можно с полной уверенностью считать подлинной школой мастерства для студентов Московской консерватории, которые постигают тайны одного из самых сложнейших и элитарных видов искусства. Здесь происходит формирование будущих артистов российских и зарубежных оперных театров. Многие наши бывшие студенты стали выдающимися прославленными певцами, и их достижения вошли в «золотой фонд» вокального исполнительства. Существуют замечательные традиции, их необходимо развивать и приумножать – традиции великой русской музыкальной культуры, признанной во всем мире и являющейся национальным достоянием нашей страны.



Александр Титов

Воплощенное со-бытие театра и науки: орловский бахтинский хронотоп – 2019

В статье представлен краткий обзор бахтинских научно-практических мероприятий, состоявшихся за последние три года в Москве и в Орле. В частности, в центре внимания автора Всероссийский круглый стол «Методология М.М. Бахтина в теории и практике современного театра: лабораторный подход», состоявшийся 17 апреля 2019 г. в Орле, и Международная Бахтинская конференция «Уличный театр против театра военных действий», проходившая с 16 по 18 октября 2019 г. в Москве. Освещается деятельность научно-просветительского центра им. М.М. Бахтина, созданного 16 сентября 2019 г. на базе Муниципального бюджетного учреждения культуры «Орловский Муниципальный Театр «Русский стиль» имени Михаила Михайловича Бахтина».

Ключевые слова: М.М. Бахтин, конференция, год театра, уличный театр, карнавальная культура, г. Орел.

The article presents a brief overview of the Bakhtin scientific and practical events that took place over the past three years in Moscow and in Orel. In particular, the author focuses on the all-Russian Round table «M.M. Bakhtin's Methodology in the theory and practice of modern theater: a laboratory approach», held on April 17, 2019 in Orel, and the International Bakhtin Conference «Street Theatre vs Theatre of Military Actions», held from October 16 to 18, 2019 in Moscow. The article focuses on activity of the Bakhtin Research and Educational Center, which created on September 16, 2019 and was based on the Municipal Budget Institution of the Culture «Bakhtin Orel Municipal Theater «Russian style».

Keywords: M.M. Bakhtin, conference, year of theater, street theater, carnival culture, Orel.

«Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения».

М.М. Бахтин

В Год Театра 2019-й в городе Орле, на родине всемирно известного ученого Михаила Михайловича Бахтина, произошло знаменательное и праздничное событие – возрождение смысла бахтинского хронотопа. Насколько пафосно звучат эти слова, должно судить по качеству пафоса, заключенного в эпиграфе, взятом нами из книги ученого «Эстетика словесного творчества». Для Бахтина, прежде всего, значим высокий пафос воплощенного поступка – все ценное для человека должно и обязано обрести плоть События бытия. Для русского театра также всегда было важным воплотить идеально-незримое в Событие действительной действительности, без которого человек перестает быть таковым. Этот гуманистический пафос может быть по-карнавальному смешон, и тогда неизбежна трагическая развязка. И он же может быть глубоко трагичен, и тогда возможен праздник возрождения. То есть, пафос, по Бахтину, всегда амбивалентен, но «единственная единственность» человеческой личности воплощается в праве свободного выбора. Драматический конфликт театра балансирует на этом праве выбора, а значит и персональной ответственности за нравственное качество поступка как воплощенное событие-бытия.

Имя Бахтина вошло в иномерное и вневременное «Большое время», в универсум, заданный самим Бахтиным. «Большое время», по его словам, не определяется «часом и местом своего непосредственного рождения». Но именно этот «момент» воплощения на «куске земного пространства» насыщает единство времен «большого времени» живым ценностным качеством человеческой «причастности» и его «единственной единственности» в «событии бытия». «Кусок земного пространства» под названием «Орловский край» – родина Михаила Михайловича Бахтина, – несомненно, включен в историю «большого времени» человечества, в котором «ничто не пропадает бесследно, все возрождается к новой жизни».

В 2005 г. в Орле прошел Международный конгресс, посвященный 110-летию М.М. Бахтина, и, по всей видимости, на какую-то перспективу последующей круглой даты интерес научного сооб-

щества к этому имени несколько поутих. В 2011 г. Орловскому муниципальному театру «Русский стиль» (открыт в 1994 г.) было присвоено имя М.М. Бахтина. Спектакль «Зачем печалишься, душа моя» – единственный спектакль по пьесе А. и К. Смородиных, в которой воссоздается образ ученого М.М. Бахтина. И на момент 2017 г. этот театр остается единственным участным локусом Орловщины, заинтересованным в методологическом наследии своего великого земляка. И именно тогда из живого диалога – о «школе Бахтина», о науке и театре, о странном пересечении времен в событии бытия и главное – о человеке в «антропологии Бахтина», – родившегося в беседах художественного руководителя театра «Русский стиль» Валерия Ивановича Симоненко, актера Евгения Гавриловича Безрукавого, воплотившего образ ученого на сцене театра, и профессора кафедры режиссуры и мастерства актера Орловского государственного института культуры Александра Юрьевича Титова, возникла идея создания Бахтинского методологического семинара. Инициатором этого оживления был первый Международный круглый стол, посвященный М.М. Бахтину в городе Москве 19-20 апреля 2017 г.

В 2018 г. на базе Орловского государственного института культуры была открыта научно-исследовательская лаборатория «Бахтинский методологический семинар». Основные положения лаборатории, ее цели и задачи рассматривались в методологической постановке «первой философии» М.М. Бахтина на мета-методологическое преодоление «двойных стандартов»: разрывов – научно-теоретического мыследействия и практико-ориентированного обучения (абстрактного и конкретного); сциентистского мировоззрения (наука) и религиозного мироощущения (вера); узкоспециализированного и мета-междисциплинарного подходов («границы и пределы» и трандисциплинарные прорывы-трансгрессии); естественно-научной и гуманитарной эпистемологии (антропологический аспект); традиционно-фундаментального («вечного») и инновационно-надстроечного («временного»): «Большое время» как образовательная реальность в действительности Бытия («событие-бытия»).

Была разработана и апробирована ступенчатая, многоуровневая и многоаспектная структура лаборатории «Бахтинский методологический семинар» в алгоритме циклической взаимообратимости:

«1. метод – 2. методика – 3. техника» (ММТ): 1) уровень научно-методологического исследования и «внутреннего круга» докладов, обсуждений и дискуссий; 2) уровень научно-методического исследования и «среднего круга» докладов, обсуждений и дискуссий в составе аспирантов и магистрантов; 3) уровень научно-практического исследования (лабораторного) и «большого круга» обсуждений и практической апробации технологических аспектов исследований.

Цели и задачи лаборатории формировались органически из процесса обсуждений и дискуссий в русле бахтинских «пограничий», проходивших в режиме нон-стоп на площадках Международного научно-практического кластера междисциплинарных исследований «Антропология театральности: природа любительского художественного творчества» (27.03.2018–23.05.2018). В рамках кластера, в его завершающейся фазе, был проведен Международный круглый стол «Наследие М.М. Бахтина: культура – наука – образование – творчество», посвященный М.М. Бахтину, который состоялся 22 мая 2018 г. в Орле, в Орловском муниципальном драматическом театре «Русский стиль» имени М.М. Бахтина.

Задачей круглого стола являлось изучение идей М.М. Бахтина в контексте антропологии театральности. Соучредителями кластера выступили Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Орловский государственный институт культуры» (ФГБОУ ВО «ОГИК») и Федеральное государственное бюджетное научное учреждение «Институт художественного образования и культурологии РАО» (ФГБНУ «ИХОиК РАО»). В работе круглого стола приняли участие ученые из России, США, Румынии, Норвегии, Мексики, Италии, Нидерландов, Киргизии, Казахстана, Беларуси и Украины.

Тематический круг вопросов: наследие М.М. Бахтина: возможность или заданность; театральная антропология М.М. Бахтина: «человек у зеркала»; диалогическая природа театральности: хронотоп в сценическом пространстве и драматургии; зрелищные, театральные-игровые формы культуры на этапах становления и развития; принципы карнализации в формировании творческой индивидуальности. По результатам круглого стола был подготовлен и выпущен сборник докладов и статей под редакцией Е.А. Семеновой (Москва, 2018).

Следующий 2019 год, посвященный Году Театра, проходил не менее насыщенно и продуктивно. Под знаком театра как синтеза и интеграции всех искусств проходили межфакультетские и межвузовские конференции, позволившие расширить и углубить методологический междисциплинарный подход, разрабатываемый лабораторией «Бахтинский методологический семинар». На этот раз разработка субстанциональной феноменологии театральной визуализации сопрягалась с темами фундаментальных исследований музыкальности и текстуальности, драматичности и медиальности. Это позволяет рассматривать проблемы методологического опыта М.М. Бахтина в контексте вопросов «органического» антропологического синтеза и интеграции в сферах человеческой деятельности. И подтверждает, в который раз, что бахтинский методологический принцип накапливания и наращивания смысла в Большом времени с необходимостью персональной ответственности может и должен противостоять поверхностной обезличенной гиперимитации семиотических симуляций действительности в искусстве, в культуре и в жизни.

17 апреля 2019 г. в рамках деятельности научно-исследовательской лаборатории «Бахтинский методологический семинар» на базе ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» совместно с Федеральным государственным бюджетным научным учреждением «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» (в рамках договора) и экспериментальной лаборатории Театра-ЭКС «БАХТИН», при активной поддержке Орловского муниципального драматического театра «Русский стиль» им. М.М. Бахтина и Орловского отделения СТД РФ (ВТО), был организован и проведен Всероссийский круглый стол с международным участием, в котором приняли участие ученые и практики театра из городов России (Москва, Орел, Тольятти, Иваново), а также ближнего и дальнего зарубежья (г. Костанай – Казахстан, г. Бухарест – Румыния, г. Нью-Мексико – США, г. Киев – Украина).

Основной целью Всероссийского круглого стола (с международным участием) являлось объединение усилий теоретиков и практиков театра, культурологов, филологов, языковедов и представителей других научных направлений для обсуждения и обмена мнениями по актуальным вопросам экспериментально-лабораторного

подхода к изучению и исследованию методологического опыта М.М. Бахтина.

Комплексный, интеграционный и междисциплинарный подходы круглого стола были призваны решить следующие задачи: привлечь внимание российских и зарубежных специалистов и студентов вузов культуры и искусства к научно-экспериментальному исследованию методологического опыта М.М. Бахтина с последующим обсуждением и выражением мнений всех присутствующих, а также обменом профессионально-педагогическим и режиссерско-постановочным опытом в области художественного и научного творчества.

На круглом столе был заявлен конкретный тематический круг вопросов обсуждения: речь и язык в драматическом искусстве и литературе; индивидуальные речевые транскрипции в документальном театре; речь как рождение драматического текста; индивидуальное тело и речевые техники Body Speech; карнавал и гротеск в практике политического и уличного театра: официальная VS неофициальная культура.

Дискуссионные вопросы круглого стола были направлены на обсуждение актуальных вопросов в перспективе подготовки к Международной научно-практической Бахтинской конференции «Уличный театр против театра военных действий», которая прошла с 16 по 18 октября 2019 г. в городе Москве, а также к встрече юбилейного 2020 г., посвященного 125-летию со дня рождения М.М. Бахтина.

Конференция «Уличный театр против театра военных действий» была приурочена к празднованию года театра в России и посвящена осмыслению карнавально-игрового потенциала науки, культуры, искусства, театрального образования, современных социально-



И.И. Чистюхин. Презентация сборника докладов и статей «Антропология театральнойности: природа любительского художественного творчества». Орел. 2019 г.



А.Ю. Титов. Доклад «Большой опыт индивидуального тела в опыте высказывания: техника RADIX». Орел, 2019 г.

политических процессов сквозь призму идей М.М. Бахтина. Учредители конференции: ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии РАО» и НП «Театр-ЭКС». Официальными партнерами конференции выступили МАНО «Ночные Волки», НП «Культурно-просветительский центр «Булгаковский Дом», Центральная научная библиотека СТД РФ. В рамках конференции состоялись: пленарное заседание по проблемам развития современного театра, развлекательно-зрелищных форм и театрального образования (16 октября); Всероссийский (с международным участием) семинар «Карнавалыно-игровой потенциал личности в цифровую эпоху» (17 октября); Международный круглый стол «Актуальность идей М.М. Бахтина в современном информационном обществе» (17–18 октября). В конференции приняли участие исследователи из городов России (Москва, Санкт-Петербург, Тольятти, Екатеринбург, Омск, Орел), ближнего и дальнего зарубежья (Костанай, Киев, Нью-Мексико, Бухарест, Лондон, Беэр-Шева, Минск, Вассенар).

16 сентября 2019 г. официально на базе Муниципального бюджетного учреждения культуры Орловский муниципальный театр «Русский стиль» им. М.М. Бахтина создано структурное подразделение «Научно-просветительский центр им. М.М. Бахтина». По своему Положению Центр осуществляет свою деятельность в соответствии с предметом и целями деятельности, определенными

Положением и Уставом «Орловского муниципального драматического театра «Русский стиль» им. М.М. Бахтина».

Основная цель Центра им. М.М. Бахтина – изучение, исследование и сохранение творческого наследия М.М. Бахтина, а также междисциплинарное сближение и солидаризация научно-образовательных, художественно-творческих, общекультурных и религиозных сфер. В соответствующие задачи Центра входят: изучение биографии и творческого пути, популяризация образа идей и мыслей М.М. Бахтина; анализ тенденций и направлений в современном бахтиноведении; генезис бахтинского научного и культурного наследия; интерпретация идей М.М. Бахтина в сферах образования и науки, религии, культуры и искусства; совместная работа с российскими и международными центрами изучения наследия М.М. Бахтина с целью продвижения русской философской, культурологической и антропологической мысли.

«Научно-просветительский центр им. М.М. Бахтина» продолжает разработку тематической проблематики, намеченной «Бахтинским методологическим семинаром» (ОГИК) в статусе научно-исследовательской лаборатории «Бахтинский семинар». При Центре создана творческая лаборатория «Студия бахтинского диалога» по практической разработке темы «Индивидуальная речевая действительность и речевые техники Body Speech». Концептуальное обоснование лабораторного подхода осуществляется в проблематике внелингвистической реальности текстуального высказывания на преодоление биполярной дихотомии текстуальности, намеченной М.М. Бахтиным как поляризация потенциального протоязыка и индивидуального события текста в речевом высказывании.

Подводить итоги еще рано, но требуется отметить общий пафос на перспективу исследования – научно-методологическая работа должна и может быть живой и веселой в бахтинской методологии жизнеутверждающей заданности.

В ноябре 2020 г. Научно-просветительский центр им. М.М. Бахтина планирует проведение широких акций по празднованию 125-летия со дня рождения Михаила Михайловича Бахтина.

Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения...

Надежда Суслова



К истории театра XX века: Магадан. ГУЛАГ. Театр

(Вступительное слово к публикации фрагментов
книги «Огни лагерной рампы» А. Козлова)

История театра, то есть история его взлетов, была бы неполной, если бы в 90-х годах ушедшего века магаданский историк Александр Козлов не издал свой труд «Огни лагерной рампы» – хронику Магаданского театра времен ГУЛАГа. «У каждого смысла будет свой праздник возрождения», – утверждал мудрец. Книга, фрагменты которой мы публикуем, свидетельство того, как искусство возрождало, возвышало, возвращало к жизни людей, у которых вместо имен были лагерные номера.

Ключевые слова: театр, актер, музыкант, культбригада, Маглаг, УСВИТЛ, заключенный, арестован, 58-я статья, спектакль, репетиции, гастроли, Мейерхольд.

The history of the theatre, that is, the history of its peaks, would not be complete if the Magadan historian Alexander Kozlov did not publish his work "Lights of the camp ramp". It is a chronicle of the Magadan theatre in the days of the GULAG. "Every meaning will have its own celebration of rebirth," the sage asserted. The book, fragments of which we publish, shows that art enlivened, uplifted and brought back to life people who had camp numbers instead of names.

Keywords: theatre, actor, musician, cultural Brigade, Maglag, USVITL, prisoner, arrested, article 58, performance, rehearsals, tours, Meyerhold.

Магаданский музыкально-драматический театр, 20 лет существовавший как театр системы ГУЛАГа, следовало бы называть музыкально-трагическим. Он был создан для «культурного обслуживания» заключенных лагерей, и играли в нем тоже узники.

О начале истории магаданского театра возвестил 4 февраля 1932 г. гудок парохода «Сахалин». Пароход доставил в Нагаевскую бухту первую сотню заключенных – контингент, которому предстояло начать промышленное освоение Колымского края, лагерную охрану, вольнонаемных, руководство треста «Дальстрой» во главе с его директором Эдуардом Берзиным и режиссера и первого художественного руководителя магаданского театра (тогда еще клуба) Георгия Шнабеля.

Берзин, один из организаторов и руководителей системы ГУЛАГ, по образованию был художником. Выпускник Берлинского королевского художественного училища, он был сам не чужд чувства прекрасного, знал, какое действие способно оказывать на человека искусство и, безусловно, право выбора первого театрального спектакля в столице ГУЛАГа оставил за собой. Это была «Утопия». История не оставила имени автора пьесы, но большевики тогда увлекались английским философом Томасом Мором, даже высекли его имя на памятной стеле в Александровском саду у Кремля – и скорее всего, первый магаданский спектакль 1934 г. был навеян его «Утопией». Конечно, события на сцене и реальность за окном театра не совпадали. Герои «Утопии» не могли найти применения золоту и делали из него ночные горшки и кандалы для рабов. А театр Дальстроя, наоборот, был задуман для того, чтобы мотивировать, вдохновлять рабов на добычу золота.

Реальность казалась и была бредом, и этапированные на Колыму актеры, режиссеры, художники, музыканты мечтали попасть в театр. «Сцена этого театра стала спасительным берегом для десятков талантливых людей, которые могли бы безвестно сгинуть в рудниках, на приисках, в шахтах и на лесоповале, погибнуть от «случайного» выстрела вохровца или умереть за колючей проволокой».

Это строки из книги очерков «Театр на северной земле», которую написал магаданский историк Александр Григорьевич Козлов. Его же перу принадлежит и другой труд – уникальная хроника «Огни лагерной рампы». Первым из историков А.Г. Козлов извлек из адских гулаговских архивов на Божий свет правду, развеял

выгодные системе мифы, уточнил, откорректировал народные легенды – и восстановил имена. «При изучении архивных материалов, – пишет А. Козлов, – пришлось столкнуться с именами более чем 500 актеров, режиссеров, художников, музыкантов и других театральных работников, связавших (с театром. – *Ред.*) свою судьбу. К сожалению, не обо всех из них сохранились данные. Трагические страницы их жизней еще ждут своих исследователей».

Автору «Огней лагерной рампы» удалось составить биографические справки на 396 человек – заключенных артистов и вольнонаемных (тоже горькие судьбы), работавших в Магаданском театре с 1932 по 1953 гг. «Каждая справка – удивительный человеческий материал, – восклицает историк. – Горько, обидно, никогда не забывается и не прощается. Собранные под одной обложкой биографические справки – это документальное обвинение сталинизму, калечившему, ломавшему, уничтожавшему человеческие судьбы».

Автор хроник ограничен рамками жанра, содержание диктует документ. Но это и есть материал для дальнейших поисков, интерпретаций, открытий. Открытия – на каждом шагу. История, как опытный изощренный драматург, и впрямь вплетала в колымскую трагедию сюжеты, которые по своему удельному весу не уступали библейским. Вот сходят на берег Нагаевской бухты первые (из самых первых в «колымском списке») заключенные актеры. Их двое. Это Мать и Сын. Елена Негина и Михаил Бибер. Ленинградские актеры осуждены за попытку свергнуть советскую власть, убить Сталина. Но это еще не все, история должна сюжет закольцевать. Упавшего духом юношу Мишу Бибера поддерживает, духовно укрепляет по дороге на каторгу товарищ по несчастью, репрессированный священник – земляк и тезка Михаил Гундяев, отец будущего патриарха Кирилла. Михаил Васильевич чудом избежит расстрела в 37-м. Это уже другая история. Каждая биографическая справка из книги Козлова имеет своим продолжением свою печальную повесть.

В Год театра – теперь и во всякий другой год, день и час – благодаря «мартирологу» из «Огней лагерной рампы», мы можем окликнуть по имени 396 человек – узников и служителей храма муз лагерной Колымы. Окликнуть и воздать должное их подвигу – личному и коллективному. Подвиг заключался в том, что в жут-

кой бездуховной атмосфере ГУЛАГа театр во время своих подвижнических (по 2 спектакля в день) гастролей по лагерям Колымы дарил заключенному человеку возможность пережить состояние катарсиса, желание жить дальше и, как писал знаменитый репрессированный режиссер Леонид Варпаховский, давал возможность «не опуститься духовно, продолжать себя считать человеком». Отчеты о гастролях магаданских артистов – быть может, самый поэтичный документ гулаговских времен. В них ни слова о тяготах бытия – только об актерском счастье, о благодарных слезах зрителей, цветах, овациях... и о перевыполнении плана в забоях и карьерах. По правилам Дальстроя на спектакли допускались только передовики производства.

Автор «Огней лагерной рампы» подробнейшим образом исследует репертуар магаданского театра. Он утверждался Главреперткомом и Политуправлением и не отличался от репертуара столичных «свободных» театров. За текстами, за тем, что произносилось во время репетиций и спектаклей, следили специальные люди. Но зрительный зал – на воле ли, в зоне ли – всегда чувствовал, что имеет дело с театром уникальным. На маленьком пространстве сцены играло сообщество представителей признанных враждебными театральными систем, которые – в конечном счете все! – учат актера быть самим собой, быть живым именно на сцене. «Материковый театр» в годы репрессий таких актеров изгнал. Но можно отлучить Мейерхольда от учеников, а вот учеников от Мейерхольда никогда – даже если кого-то и вынудили от него отречься. Дух дышит, где хочет. И этот «магаданский феномен» тоже ждет своего исследователя.

В Год театра мы публикуем фрагменты книги «Огни лагерной рампы» покойного магаданского историка Александра Козлова и воздаем должное научному труженичеству и результатам его труда. Он разыскал и опубликовал прежде сокрытое. Успел. «Рукописи не горят», но архивы закрываются.

**Александр Козлов
(1951–2006)**

«Огни лагерной рампы» (фрагменты)

Как это ни парадоксально и горько звучит, но у истоков театрального движения на Колыме стояло Управление Северо-Восточных исправительно-трудовых лагерей – УСВИТЛ (Севвостлаг). Возникшее сразу после создания треста Дальстрой, оно поставляло ему рабочую силу... Пресловутая система «перековки», «перевоспитание трудом», характерная для сталинского режима, наложила и на деятельность УСВИТЛа свой отпечаток. Ее горячим поклонником и проводником был первый директор Дальстроя, коммунист, чекист Эдуард Петрович Берзин (1894–1938). Он и его ближайшие сподвижники считали, что «перековка» и «перевоспитание трудом» заключенных должны сочетаться с хорошо поставленной «культурно-воспитательной работой». Ею ведал специально созданный Культурно-воспитательный отдел – КВО УСВИТЛа. В его задачи входили организация досуга заключенных, приобщение их к чтению книг, газет, журналов, просмотру кинофильмов... Не остался он в стороне и от создания первых театральных коллективов. В одном из отчетов Дальстроя есть такие строчки: «1932 год... В Нагаево открыты два центральных клуба – один УСВИТЛа, другой – профорганизации. Именно в клубе УСВИТЛа возник и сложился первый театральный коллектив, возглавляемый «ответработником» Георгием Петровичем Шнабелем... Кто же входил в состав первого театрального клуба УСВИТЛа? Есть данные, что это были в большинстве своем заключенные артисты, среди которых встречались как профессиональные, так и самодеятельные. К сожалению, мы пока не знаем всех имен, но труппа была небольшая, всего несколько десятков человек. В ее составе выступали и вольнонаемные артисты...

2 июля 1934 г. в бухту Нагаева вошел пароход «Сясыстрой». На его борту находились репрессированные по 58-й статье «за деятельность, направленную на свержение власти» и привезенные из Ленинграда профессиональная актриса с дореволюционным ста-

жем, 51-летняя Елена Михайловна Негина¹ и ее сын – актер, 25-летний Михаил Бибер².

Привезенные в Магадан Е.М. Негина и М.А. Бибер были зачислены в состав театрального коллектива клуба УСВИТЛа. Выступать стали почти сразу и, наверное, играли в том спектакле («Интервенция» Л. Славина. – *Ред.*), который посетил специальный корреспондент газеты «Тихоокеанская звезда» А. Фетисов. В статье «Магадан», опубликованной 28 июля 1934 г., он писал: «Мы здесь видели театр, который по мастерству актеров, декорациям, костюмам и уютному, но просторному убранству фойе и зрительного зала может сравниться с лучшими московскими и ленинградскими рабочими клубами».

Несомненно, в высказывании А. Фетисова заключалась истина. КВО УСВИТЛа, поддерживаемый Э.П. Берзиным и его соратниками, проявлял своеобразное «меценатство», заботясь о «своем» театральном коллективе. В связи с тем, что режим лагерей еще не был ужесточен, КВО через его учетно-распределительный отдел постоянно отбирал необходимые кадры... Так, в том же 1934 г. на Колыму прибыли репрессированные актеры Николай Петрович Сысолятин, Алексей Михайлович Авсюнин, художник-декоратор Иван Николаевич Еремин. Немного позднее привезли Николая Тимофеевича Горбунова, Марию Никитичну Андрееву, Евгению Федоровну Казакову, Ивана Васильевича Эллиса, Надежду Абрамовну Изаксон³.

¹Негина Елена Михайловна родилась в мае 1883 г. в Петербурге. Окончила драматические курсы Поповой. После Октябрьской революции выступала в дивизионном театре. В 1927–1930 гг. – руководитель драмколлектива клуба им. Дзержинского в г. Дно Псковской области. В январе 1934 г. арестована, осуждена по ст. 58 сроком на 3 года. Привезена на Колыму. Освобождена 21 сентября 1936 г. и продолжала работать по вольному найму. 28 августа 1943 г. выехала на «материк».

²Бибер Михаил Альфредович родился в ноябре 1909 г. в Петербурге. Актер драмы. Арестован в начале 1934 г. и осужден по ст. 58 сроком на 3 года ИТЛ, привезен на Колыму. Освобожден 18 сентября 1936 г. и оформился актером по вольному найму. Летом 1940 г. выехал на «материк».

³Изаксон Надежда Абрамовна родилась 9 января 1902 г. в Киеве. Окончила школу МХАТа. С 1920 г. выступала на его сцене. Затем актриса Театра русской драмы, академического Театра им. Луначарского (Москва) и академического театра драмы (Ленинград). Арестована в декабре 1934 г. и осуждена по ст. 58. Привезена на Колыму из Дальлага 30 июня 1936 г. Играла в клубе УСВИТЛа. Освобождена 26

С 1935 г. стали работать по вольному найму заведующий музыкальной частью клуба УСВИТЛа 30-летний дворянин, выпускник Лос-Анджелесской консерватории Олег Долгоруков¹ и 22-летний актер Григорий Иванович Алабин.

Приблизительно в эти же дни начал свою работу в Магадане 26-летний Георгий Кацман².

Г.Н. Кацман с присущей ему энергией вместе с ответственным художественным руководителем Г.П. Шнабелем приложил немало усилий для дальнейшего становления театрального коллектива клуба УСВИТЛа. Театральный коллектив стал совершать гастрольные поездки, показывая свои новые постановки вольнонаемным и заключенным Дальстроя.

Подготовив спектакли «Таланты и поклонники» А. Островского и «Платон Кречет» А. Корнейчука, театр УСВИТЛа летом 1936 г. отправился в гастрольную поездку по Колымской трассе, побывал в Оротукане, Устье-Утиной, на «Пятилетке» и других приисках Южного горнопромышленного управления (ЮГПУ). Было дано 48 спектаклей, 19 концертов, «обслужено» 13 обеденных перерывов. Вернувшись с гастролей, театр показал «Платона Кречета» магаданским зрителям. В нем дебютировал репрессированный актер и

декабря 1937 г. Вновь арестована и направлена в совхоз «Эльген». Играла в лагерной самодеятельности. После освобождения 29 февраля 1940 г. – медстатистик санчасти, актриса МЭТа, инструментальщица авторемонтного завода, технормировщица швейной фабрики, учетчица обуви промкомбината, актриса Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. 26 июня 1946 г. выехала на «материку».

¹Долгоруков Олег Михайлович родился в ноябре 1905 г., жил в Америке, Японии, Китае, в странах Европы. В 1930 г. вернулся на родину. Арестован и осужден по ст. 58 на срок 5 лет ИТЛ. Привезен на Колыму 26 августа 1932 г., освобожден в январе 1935 г. 25 апреля 1936 г. выехал на «материку».

²Кацман Георгий Николаевич родился 25 декабря 1908 г. в Кронштадте. Окончил театральное отделение Государственного института искусств. Арестован и осужден по ст. 58 на срок 10 лет ИТЛ. Заключение отбывал в Управлении Беломорско-Балтийских лагерей. 23 октября 1934 г. приехал в Магадан. Работал начальником, режиссером клуба УСВИТЛа. С июня 1938 г. – режиссер, главный режиссер, художественный руководитель (с небольшими перерывами) Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. В 1946–1947 гг. – главный режиссер Новосибирского ТЮЗа, в 1947–1948 гг. главный режиссер Сахалинского областного драмтеатра. В 1949–1954 гг. – вновь главный режиссер Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Награжден значком «Отличнику-дальстроевцу» (1943 г.) и медалью «За трудовое отличие» (1945 г.).

режиссер, ученик В.Э. Мейерхольда Иван Васильевич Эллис. И.Е. Гехтман (заместитель редактора газеты «Советская Колыма». – *Ред.*) писал, что «пьеса принималась зрителями очень хорошо».

Вскоре Г.П. Шнабель поставил пьесу А. Арбузова «Дальняя дорога», рассказывающую о комсомольцах-строителях московского метро. В своей рецензии Гехтман отмечал: «...Необходимо выделить игру нового для Колымы актера Эллиса, который продемонстрировал мастерство высокого класса, тонкую эксцентрическую мимику и жест. Эллис – старый актер, но у него новая, свежая школа, идущая от Мейерхольда». Позднее такая «свежая школа, идущая от Мейерхольда» считалась криминалом.

...Совершая летние гастроли 1937 г., труппа УСВИТЛа разбилась на две группы. Первая – с постановками «Дальняя дорога» А. Арбузова, «Лес» Островского и «Талант» Штейна – выехала 7 июня на обслуживание приисков и поселков Северного горнопромышленного управления. Спустя десять дней тронулась в путь и вторая группа с постановками «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Женитьба Бальзаминова» А. Островского и «Чужой ребенок» В. Шкваркина. Ее маршрут и задача – обслуживание горняков Южного горнопромышленного управления.

2 сентября 1937 г. газета «Советская Колыма» опубликовала записки участника этих гастролей – актера Н.Я. Колосова. Они носили подзаголовок «В гостях у горняков».

Итак, «17 июня. Магадан. Сегодня день отъезда на трассу. Задание обслужить спектаклями горняков Севера. В плане театра – 47 спектаклей. Конец поездки 9 августа. Норма жесткая. В Магадане мы играем 18 спектаклей в месяц. Совершенно неожиданно при посадке в автобус актриса М., повздорив с начальником клуба, отказалась от поездки. Провели летучее собрание, и коллектив, единодушно осудив поступок М., решил перестроиться на ходу и ехать 20 июня.

Стан Хаттынах. Позади около 600 км. По дороге в Мяките и Спорном дали два концерта... Актрисы, заменяющие М., чувствуют себя именинницами...

5 июля. Нижний Хаттынах. Сегодня прощались с прииском. Здесь так любят театр, что передать наши взаимоотношения со зрителями просто трудно на бумаге. После работы под дождем

в забое горняки находят время и силы карабкаться по сопкам для того, чтобы на спектакле бросить на сцену цветы. При прощании оформили социалистический договор. Мы обязались играть два спектакля в день, они – давать стахановские показатели по добыче золота...

19 июня. Прииск имени Берзина. Прииск большой, а клуб маленький. В течение двухнедельного пребывания бригады на прииске клуб буквально выдерживал осаду. В зрительный зал могли попасть лучшие из лучших – стахановцы прииска. Чтобы попасть в театр, нужно выйти на первое место в забое. Наши спектакли заметно способствовали производительности труда. С прииска имени Берзина увозили благодарность, выраженную в приказе управляющего. План уже перевыполнен на 6 спектаклей.

Прииск «Партизан». На прииске праздник. Несколько дней назад горняки выполнили годовую программу по металлу и обязались выполнить в нынешнем году такую же вторую. Горняки сдержат слово. Поручкой этому служат взрывы хохота в зрительном зале, перекликающиеся со взрывами аммонала... «Чужого ребенка» хватит на два с половиной часа, и зал опустеет. В забой же вернутся заряженные бодростью люди.

5 августа. Штурмовой. Приисковый клуб вмещает всего сто человек. Большого труда стоило убедить администрацию клуба выстроить в течение трех дней клуб-палатку. Теперь, как в «настоящем театре», зрительный зал вмещает 500 человек. Это уже третий клуб, который мы «строим». По-прежнему спектакли способствуют повышению производительности труда. Любопытная подробность. Забой, по которому мы ежедневно проходили в клуб на спектакли, был все время в прорыве. К началу отъезда этот забой стал догонять передовые. Позже мы узнали, что бригады, работающие в нем, по своим показателям сделали скачок вперед на 40 процентов...

14 августа. Прииск имени 8 марта. За семь дней работы на прииске можно было нагрузить цветами полную машину «ЗИС». Мы были избалованы приемом и на других приисках, но такого еще не видели. В букетах – записки. Горняки обещают театру работать еще лучше...

23 августа. Магадан... За время гастролей мы дали 99 спектаклей, 1 концерт, 7 радиовыступлений. Если сюда прибавить 80



Сцена из спектакля «Горе от ума» по пьесе А.С. Грибоедова. Слева направо: Г.И. Алабин, Е.М. Негина, И.А. Глазунова, Н.Т. Горбунов, Н.П. Сысолятин. Магадан, 1938-й год.

спектаклей и 65 концертов, которые дала в Южном управлении другая группа театра, то цифра получается внушительная. За девять месяцев работы в Магадане театр дает 180 спектаклей».

Записки Н.Я. Колосова – непреходящее свидетельство очевидца, пусть и искаженное понятиями своего времени, в нем чувствуется дыхание эпохи. Наверное, можно возразить, что здесь ничего не говорится о заключенных, перед которыми чаще всего выступали актеры, но ведь они угадываются, угадываются среди «горняков» и «стахановцев».

В то же время в лагерях Колымы уже находились другие репрессированные актеры, режиссеры, певцы, музыканты, этапированные сюда весной-осенью 1937 г. Достаточно назвать имена Н.В. Антонова, Н.С. Артамонова, Л.М. Бляхера, Л.К. Гладкова, В.Я. Лавенделя, В.В. Португалова, Н.В. Чекарева. Только 6 сентября 1937 г. в бухту Нагаева были одновременно привезены режиссер М.А. Арш, актер К.В. Байбородин, музыкант А.К. Бабин, а 30 сентября еще двое – музыканты Н.Д. Павлов и Л.Г. Ребанэ. С 13 по 27 декабря 1937 г. Колыма пополнилась новыми этапами заключенных. И вновь среди них находились репрессированные актеры. А.А. Бабин, В.И. Клементьев, Г.У. Кривогузов, балетмей-

стер Ф.М. Молозин, скрипач М.М. Рафалович, певец Т.Е. Яковлев, художники В.И. Лузан, В.И. и В.Ф. Шухаевы¹.

...Для всей Колымы тяжелые времена наступили с приходом к руководству Дальстроем старшего майора госбезопасности К.А. Павлова (1937–1939 гг.). Прибывший с вполне определенными установками наркома внутренних дел СССР Н.И. Ежова, он, его заместитель комбриг А.А. Ходырев, начальник УСВИТЛа полковник С.Н. Гаранин, начальник УНКВД В.М. Сперанский ужесточили лагерный режим, развернули политику террора и массовых репрессий. В результате сфабрикованного дела о «подпольной повстанческой антисоветской контрреволюционной троцкистской организации, руководимой Берзиным», несколько тысяч человек оказались за колючей проволокой, были расстреляны.

Газета «Советская Колыма» стала публиковать разгромные статьи..., разоблачала «саботажников», «вредителей», «террористов», «шпионов», орудовавших на Колыме и в Магадане... Некий В. Михайлов, выступивший с имевшей политический подтекст статьей «Создадим подлинный очаг культуры», гневно обрушиваясь на врагов, не пожалел черных красок для описания того, как они «наложили свою грязную лапу на культурное обслуживание трудя-

¹ Шухаев Василий Иванович родился в 1887 г. в Москве. Окончил Строгановское училище и Петербургскую академию художеств. В 1917 г. избран профессором Академии художеств (Петроград). В 1920 г. вместе с женой нелегально выехал в Финляндию, затем во Францию. Принимал участие в престижных мировых выставках. В июне 1934 г. вернулся в СССР. В 1935–1937 гг. профессор живописи в Академии художеств (Ленинград) и Академии архитектуры (Москва), художник-постановщик в Мариинском театре, иллюстратор академического издания «Истории гражданской войны». Весной 1937 г. арестован и осужден «по подозрению в шпионаже» на срок 8 лет ИТЛ. Привезен на Колыму 23 декабря 1937 г. Работал на трассе, потом оформлял спектакли Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Освобожден 29 апреля 1945 г. и продолжал трудиться по вольному найму. 9 октября 1947 г. вместе с женой выехал в Грузию. Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, награжден орденом «Знак Почета». Умер в 1973 г.

Шухаева Вера Федоровна родилась в 1895 г. в Петербурге. Окончила истфил Петроградского университета. Работала художником по тканям и заведующей художбюро комбината «Красная роза» (Москва). Весной 1937 г. арестована «по подозрению в шпионаже» и осуждена на 8 лет ИТЛ. Заключение отбывала в Маглаге. Освобождена 29 апреля 1945 г. Оформлена портнихой-художницей мастерской № 1 Магаданского промкомбината. Привлекалась для оформления спектаклей Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. 9 октября 1947 г. выехала с мужем на «материк». Умерла в 1979 г.

щихся»... Начались финансовые проверки... все клубные и культурные учреждения были объединены в так называемый «Центральный клуб РК Союза золота и платины»¹...

В состав Центрального клуба зачислены 12 вольнонаемных актеров. И 8 заключенных: актеры Николай Тимофеевич Горбунов, Виктор Иванович Мекшан, Федор Иванович Родин, Алексей Феофанович Сыромятников, Тимофей Тимофеевич Трофименко, Николай Максимович Шумский, художник-декоратор Федор Федорович Каплун и бутафор Петр Яковлевич Асмус. Обслуживающий персонал (установщики сцены, столяры, сторожа, контролеры, гардеробщики, дневальные) в подавляющем большинстве также состоял из заключенных. Однако вся творческая работа продолжала проходить в атмосфере подозрительности, разоблачительства, боязни, характерных для тогдашней Колымы.

В течение весны–лета 1938 г. в составе театра Центрального клуба произошел ряд изменений: театр лишился актеров-заключенных. По всей видимости это было сделано под давлением руководства УСВИТЛа, которое ужесточало лагерный режим и в течение промывочного сезона отправляло заключенных для горнодобывающих работ на прииски Дальстроя. Сохранился документ, в котором говорится: «...С 4 июня освобождаются от работы драмколлектива з/к з/к актеры: Горбунов, Микшан, Шумский, Трофименко, Сыромятников, Родин».

Холодным душем на актеров «пролилась» весть о том, что 25 мая 1938 г. арестовали бывшего начальника клуба УСВИТЛа – старого чекиста, коммуниста В.М. Кохановского (его жена Надежда Петровна являлась кассиром Центрального клуба²). Спустя месяц дошла очередь до актера Е.И. Искржицкого... Его обвинили «в длительной работе в иностранной разведке и участии в Колымской повстанческой организации, руководимой Берзиным».

...Нельзя пройти мимо «проблемной» статьи В. Святухина «Колыме нужен культурный центр», помещенной газетой «Советская Колыма» 22 июля 1938 г. Вместо искреннего, честного прямого подхода к теме здесь налицо конъюнктура времени,

¹ Историк А. Козлов сумел восстановить запутанную, постоянно изменяющуюся структуру театра, существовавшего сначала в форме клубов, объяснил логику его слияний-разделений с создававшимися в разные годы эстрадными театрами. – *Ред.*

² Их сыну – будущему поэту Игорю Кохановскому – исполнился тогда год. – *Ред.*

печальное охаивание всего прошлого с далеко не безобидными намеками на вредительство... Достается всем: театру, актерам и их начальству: «Единственным достижением сезона можно считать постановку пьесы братьев Тур и Шейнина – «Очная ставка», пьесы на острую, политически актуальную тему о борьбе с германо-японским шпионажем... К сожалению, ставивший «Слугу двух господ» режиссер Г. Кацман допустил в постановке ряд срывов, показывающих, что некоторые принципы чуждой советскому театру школы Мейерхольда довлеют над его методом работы».

...В распоряжении от 21 сентября 1938 г. говорится: «Колосову Н.Я. – режиссеру театра поручается постановка пьесы «Любовь Яровая» (Тренев). Репетиционный период пьесы полагать с 25 сентября, день премьеры – 7 ноября 1938 г.» Так началась подготовка к спектаклю, который в будущем и на долгое время легенда сделала началом Магаданского театра.

Г.Е. Филиппович (директор театра. – *Ред.*) решил доукомплектовать театральный коллектив. Все это диктовалось заботами об успешной постановке спектакля. Принятый актером 22-летний Николай Семенович Калинин закрепился в театральном коллективе и выступал в театре имени М. Горького до конца 1939 г. Трагичнее произошло с Н.Н. Гапанюком. Приступить к репетициям Николаю Николаевичу по сути дела не пришлось. По клеветническому обвинению он был арестован органами УНКВД. Почти 12 месяцев провел Н.Н. Гапанюк за тюремной решеткой, переносил моральные и физические страдания. Освободили только после того, как стали пересматривать дела, сфабрикованные начальником УНКВД В.М. Сперанским и его подручными. Грозный представитель «законности» был расстрелян. Николаю Николаевичу выдали справку, где было сказано, что он «освобожден в связи с прекращением дела». Н.Н. Гапанюк наконец-то приступил к театральной работе.

Ну а как же премьеры спектакля «Любовь Яровая»? О нем сохранилась рецензия небезызвестного В. Святухина: «Несмотря на целый ряд недостатков, постановка «Любови Яровой» – нужное и своевременное дело. Пьеса учит пламенной, горячей ненависти к врагам, учит революционной бдительности».

Следующей постановкой стала драма «Огни маяка» Л. Карасева (впоследствии репрессированного. – *Ред.*). Спектакль рассказывал



Магаданский музыкально-драматический театр им. М. Горького

историю маленького коллектива, куда проник хорошо замаскированный шпион... За «Огнями...» последовала постановка пьесы М. Горького «Последние».

«В период пребывания в Магадане, – писал в газету «Советская Колыма» работник Аткинской автобазы И. Иванов, – мне довелось несколько раз быть в театре имени М. Горького. То, что я увидел, превзошло все мои ожидания. Особенно мне понравилась пьеса Горького «Последние». Но к сожалению, для нас, работников таежных предприятий «Дальстроя», видеть хорошую пьесу в исполнении настоящих мастеров – счастливая случайность, не больше. Нельзя ли организовать регулярно выезды артистов театра на трасу и в горные предприятия?»¹

...Необходимо коснуться еще одного аспекта творческой деятельности магаданских артистов. Он связан с открытием кукольного театра, которое состоялось в январе 1940 г. Тогда во время зимних каникул магаданские школьники впервые увидели кукольный спектакль «Три свинки и злой волк». Он был встречен с огромным интересом, пользовался большой популярностью. Пришлось готовить его продолжение, а также новый – «По-щучьему

¹ Очень жаль, что И. Иванов, «работник таежного предприятия Аткинской автобазы», упустил «счастливая случайность» и не познакомился со сторожем упомянутой автобазы з/к Дмитрием Петровичем Святополком-Мирским. Накануне появления заметки в газете («Советская Колыма», 1 марта 1939 г.) выдающийся литературовед князь Святополк-Мирский был по состоянию здоровья «активирован» и в феврале переведен в Инвалидный ОЛП, где и скончался 7 июня 1939 г. – *Ред.*

велению». Выехав в гастрольную поездку, артисты осуществили семь постановок спектакля «Три свинки и злой волк». Он был показан ребятам Хаттынаха, Оротукана, Палатки и одной из воинских частей...

Практически в то же время выполняла свою гастрольную поездку национальная культбригада Дальстроя. Она в определенной степени также являлась детищем театра имени М. Горького. 20 декабря 1939 г. при нем открылись театральные курсы, куда было зачислено более десяти молодых эвенков, якутов, камчадалов... Представители молодежи коренных народов Севера приобщались к творчеству... были заняты в массовых сценах спектакля театра «Павел Греков»... Театроведение будущим артистам преподавал художественный руководитель театра Г.Н. Кацман, актерское мастерство А.А. Перлин, физкультуру и танцы – молодой артист балета И.А. Андреев.

Сформированные в первую национальную культбригаду, девушки и юноши выехали 20 июля 1940 г. на шхуне «Звезда» для обслуживания населения Северо-Эвенского района. В программе были песни и танцы, а также постановка «Хуланя-гость» о борьбе с кулаками и шаманами. Уже в своем первом концерте, проходившем в переполненном наяханском клубе, они удостоились бурных аплодисментов. Местные жители были поражены тем, чего никогда не видели, и очень горды за своих молодых артистов. Воодушевленная восторженным приемом земляков, культбригада проделала 40-километровый пеший переход и прибыла в селение Гарманда. «Задолго до начала выступления здесь, – читаем запись в дневнике (культбригады. – *Ред.*), – изба-читальня была переполнена народом. Пришли все те, которые были в селе, не было только тех, кто работал на дальних рыбалках, пришли старики и старухи, матери с грудными детьми. Концерт прошел с большим подъемом. После окончания концертов артисты общались со зрителями, пели вместе со стариками и молодежью, учили их русским танцам». Выступив перед депутатами сессии Северо-Эвенского района, национальные артисты выехали 2 сентября 1940 г. на пароходе «Туркмен» из Няяхана в Магадан, куда прибыли спустя два дня. Артисты агитбригады позже стали руководителями самостоятельных драматических коллективов, районными массовиками-инструкторами, культорганами оленеводческих бригад...

...28 сентября 1940 г. заместитель начальника Дальстроя Корсаков подписал приказ, в котором говорилось: «Организовать в г. Магадане Эстрадный театр (малых форм) для обслуживания работников Дальстроя в Магадане и на трассе». (10 сентября 1941 г. МЭТ вошел в состав Магаданского музыкально-драматического театра Дальстроя. – *Ред.*) Знаменательно и трагично, что в первоначальном составе МЭТа находились девять бывших заключенных УСВИТЛА. Кроме Л.А. Рогоцкого, это были: режиссер-постановщик Григорий Михайлович Сорин (освобожден 9 мая 1940 г.), заведующий литературной частью Вячеслав Антонович Вуйчик (освобожден 1 февраля 1939 г.), концертмейстер джаз-оркестра Михаил Николаевич Лялин (освобожден 10 апреля 1940 г.), балетмейстер Игорь Алексеевич Андреев (освобожден 28 марта 1939 г.), артист-певец Николай Васильевич Антонов (освобожден 4 апреля 1940 г.), музыкант Василий Андреевич Белов (освобожден 13 августа 1940 г.), актеры Михаил Васильевич Зарэ-Кузьминчук (освобожден в июне 1940 г.), Владимир Иванович Мелентьев (освобожден 2 апреля 1940 г.). Немного позднее к ним присоединился музыкант Михаил Михайлович Ионов, а весной 1941 г. – музыкант Алексей Иосифович Богушев и актриса Надежда Абрамовна Изаксон, отбывшая свой второй лагерный срок.

...В Магадане завершалось строительство нового здания Дома культуры... Архитектор Евгений Викторович Симов (совместно с другими) разработал проект здания, который стал называться Домом культуры имени Горького. Место под строительство было выбрано на улице Сталина (ныне – проспект К. Маркса). Новое здание должно было принять несколько учреждений. В подписанном 24 декабря 1940 г. начальником Дальстроя Никишовым (1939–1948 гг.) приказе говорилось: «Театру им. М. Горького предоставить помещения, связанные с работой театра: 1 этаж – склад декораций, бутафорская, артистическая-гардероб, 2 этаж – сцена, зрительный зал, фойе, артистическое фойе, комната рабочих сцены, гримерная, парикмахерская для артистов, 3 этаж – комнаты артистических уборных, репетиционная, костюмерная».

...Грянула Великая Отечественная война. «Для форсирования окончания отделочных работ по Дому культуры» во Владивосток с 16 июля по 16 августа 1941 г. уехал посланец руководства

Дальстроя В.И. Волков. Цель его командировки заключалась в отборе «архитектурных элементов, осветительной аппаратуры и материалов внутренней отделки». С заданием Волков справился, и в Магадан на одном из пароходов было доставлено то, что планировалось. 5 октября 1941 г. состоялось торжественное открытие Дома культуры, получившего имя М. Горького, на котором прозвучала патриотическая музыкальная композиция «За Родину!».

...С первых дней вероломного нападения фашистской Германии на Советский Союз магаданские артисты стали выступать за создание фонда обороны, делали отчисления от заработной платы. 26 ноября 1941 г. газета «Советская Колыма» сообщила, что к этому времени коллектив Дома культуры имени М. Горького сдал в Фонд обороны страны 11378 р. деньгами и 6695 р. облигациями.

Война наложила отпечаток на весь репертуар Магаданского театра. В сезон 41/42 года были показаны такие спектакли, как «Ключи Берлина» К. Финна и М. Гусса, «Батальон идет на Запад» Г. Мдивани, «Машенька» А. Афиногенова, «Весна в Москве» В. Гусева, «Шут Балакирев» А. Мариенгофа, «В степях Украины» и «Партизаны в степях Украины» А. Корнейчука, «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева. Все они готовились и проходили с привлечением актеров-заключенных... Роль Кутузова играл Г.М. Сорин, Наполеона Бонапарта – И.В. Эллис.

Документы сохранили имена тех, кто ранее оставался как бы за кулисами этого спектакля («Фельдмаршал Кутузов». – *Ред.*). «В результате развертывания социалистического соревнования, – докладывал в своем рапорте от 12 декабря 1941 г. Д.Б. Цвик (заведующий постановочной частью. – *Ред.*), – коллектив дал постановку к 6 ноября. Прошу возбудить ходатайство о вынесении благодарности следующим з/к з/к, работавшим над постановкой». В числе представляемой семерки стояли имена репрессированных художников Эрика Валентинова и Василия Шухаева.

Нельзя пройти мимо другого документа, составленного осенью 1941 г.: «Отмечая исключительно добросовестное отношение к работе, быстрое выполнение, хорошее качество работы з/к з/к художников Пархоменко и Тимофеева, прошу вашего ходатайства перед начальником лагпункта объявить по лагпункту благодарность с занесением в личное дело за работу по оформлению торжественного заседания 6 ноября, а также к открытию Дома культуры».

Ивану Ивановичу Пархоменко тогда было всего 25 лет. Репрессированный в дни окончания Днепропетровского художественного училища и не успевший получить свой диплом (весной 1937 г.), он оказался в лагерях Колымы, где благодаря таланту стал «выбиваться в люди». Разыскать что-либо о художнике Тимофееве нам пока не удалось. Он в числе тех, о ком сбор материалов еще впереди, если, конечно, таковые сохранились.

...В связи с трудностями, испытанными в первый военный год, у руководства Дальстроя появились сомнения в целесообразности существования театра на Колыме. В конечном итоге возобладала мысль о прекращении «развлечений» и подчинении всего, что только возможно, обороне страны. Это привело к вроде бы обоснованному, но совершенно неверному решению... Вышло распоряжение... В нем говорилось, что с 18 июня 1942 г. «все актеры театра освобождаются от работы». И все же поставить крест на всей театральной, музыкальной, эстрадной деятельности в годы Великой Отечественной войны руководство Дальстроя не могло. Политуправление организовало небольшую эстрадную группу, которая во время летнего промывочного сезона выступала перед горняками Колымы... Во всех горнопромышленных управлениях действовали культбригады, состоящие из нескольких десятков актеров, танцоров, музыкантов, мастеров оригинального жанра. В одной из них, например, играл репрессированный болгарский коммунист, политэмигрант, ученый, писатель, музыкант Димитр Гачев¹. Подобную школу прошел выступавший в Государственном симфоническом оркестре СССР К.Л. Новогрудский².

Центральной культбригадой УСВИТЛа считалась культбригада Магаданлага или Маглага. (Фактически культбригада и была мага-

¹ Гачев Дмитрий Иванович 23 февраля 1938 г. принят в Союз писателей СССР, но уже на следующий день арестован, осужден на 8 лет лагерей; в 1945 г. повторно осужден на 10 лет. Умер в конце февраля или начале марта 1946 г. в Адыгалахе Магаданской обл. Отец литературоведа Георгия Дмитриевича Гачева. – *Ред.*

² Новогрудский Канан Лазаревич родился в 1902 г. в Саратове. Окончил Московскую консерваторию. Арестован и осужден «по делу НКВД» 2 июля 1938 г. на срок 8 лет ИТЛ. Привезен на Колыму в сентябре 1938 г. Выступал в культбригаде Маглага. Освобожден из заключения 8 мая 1946 г. Принят художественным руководителем ансамбля песни и пляски ВОХР. Затем заведующий музыкальной частью и дирижер оркестра Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. 20 февраля 1947 г. вылетел для работы в Новосибирском театре.

данским театром, все основные постановки осуществлялись заключенными профессиональными артистами, которые «служили» в ее составе. – *Ред.*) В 1942 г. в культбригаде выступали такие тогда «лагерные звезды», как певица Киевской оперы Евгения Григорьевна Венгерова, балерина Ирина Иннокентьевна Мухина, бывший актер МХАТа Юрий Эрнестович Розенштраух (Кольцов)¹.

28 июля «за образцово проведенное культурное обслуживание горняков Хетинского горнопромышленного комбината, Тенькинского горнопромышленного управления и проявленную при этом высокую трудовую дисциплину» 33 «участникам культбригады Магаданлага СВИТЛ – заключенным» была объявлена «благодарность с занесением в личное дело». Так как приказ подписал начальник Дальстроя комиссар безопасности 3-го ранга И.Ф. Никишов, то тут же стал оформляться материал на их «досрочное освобождение из лагеря и сокращение срока наказания». В числе счастливых оказались: артисты Григорий Гаврилович Гальченко (освобожден 6 ноября 1942 г.), Норберт Аронович Горовиц (освобожден 27 сентября 1942 г.), Георгий Николаевич Нестеров (освобожден 23 февраля 1943 г.), Михаил Иванович Пороховников (освобожден 23 апреля 1943 г.), Евгения Григорьевна Венгерова (освобождена 1 октября 1943 г.), Юрий Эрнестович Розенштраух (освобожден 8 марта 1944 г.), Евдокия Ивановна Тарасова (освобождена 20 июня 1944 г.), Ида Самуиловна Зискина (освобождена 3 ноября 1945 г.), режиссеры Яков Павлович Танеев (освобожден 6 ноября 1942 г.), Игорь Леонидович Будак (освобожден 8 июня 1945 г.), балерина Ирина Иннокентьевна Мухина (освобождена 16 мая 1945 г.), Инна Лазаревна Тартаковская (освобождена 28 марта 1944 г.), музыкант Михаил Александрович Карпитский (освобожден 11 января 1945 г.).

¹ Розенштраух (Кольцов) Юрий Эрнестович родился в 1909 г. Учился в школе-студии им. Ермоловой (Москва). С 1929 г. – актер Всесоюзного радиокомитета и Московской филармонии. В 1932–1938 гг. – актер МХАТа. В 1937 г. был командирован на Всемирную выставку в Париже. Затем арестован и осужден «по подозрению в шпионаже» на срок 8 лет ИТЛ. Заключение отбывал на принсах и в ОЛПе Местпрома Маглага. С конца 1942 г. выступал на сцене Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Освобожден из заключения в марте 1944 г. Зачислен актером по вольному найму. С 20 марта 1948 г. уволен и выехал на «материк». Выступал в Ростовском театре. В 1956 г. вернулся на сцену МХАТа. Заслуженный артист РСФСР (1963 г.).

Воодушевленный благодарностью И.Ф. Никишова, Ю.Э. Розенштраух 5 сентября 1942 г. написал заявление на имя заместителя начальника Маглага А.Р. Гридасовой¹.

«Прошу Вас, – писал Юрий Эрнестович, – передать начальнику Политуправления Дальстроя дивизионному комиссару Сидорову следующее. Мне хочется более значительно оправдать то высокое доверие, которое мне оказано командованием – разрешением работать по специальности... Мне бы хотелось получить установку от гражданина дивизионного комиссара о возможности подготовки мной литературных вечеров. Мною намечены и частично подготовлены планы следующих вечеров:

1. «1812 год» (в основе композиции роман Л. Толстого «Война и мир», строится на аналогии судьбы наполеоновского вторжения в Россию с судьбой вторжения в СССР гитлеровских орд).

2. «Вечер рассказов об Отечественной войне» (рассказы, стихи).

3. «Вечер американских и английских рассказов (вечер литературы дружественных СССР держав)».

Прошу передать гражданину начальнику Политуправления, что я чувствую себя способным выполнить серьезную работу в области художественного слова».

Розенштраух посылал свое заявление через Гридасову, которая по сути вершила все дела культбригады Маглага. Ее слово, рекомендации (при поддержке начальника Дальстроя) являлись решающими. Гридасова поддержала Розенштрауха. Написанное им заявление было получено в те дни, когда победил здравый смысл и решение о реорганизации театра было признано ошибочным. Сентябрь 1942 г. стал месяцем его возрождения. Художественным руководителем назначили И.В. Эллиса. Воссозданный коллектив Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького приступил к постановке спектакля «Русские люди» К. Симонова, осуществленного И.В. Эллисом. 5 ноября 1942 г. была премьера, в которой дебютировали Н.В. Чекарев и В.В. Португалов².

¹ Александра Романовна Гридасова в 1942–1943 годах – заместитель начальника Маглага, с июня 1943 года – его начальник. Вторая жена начальника Дальстроя И.Ф. Никишова. Известна как «меценат» магаданских актеров, певцов, музыкантов, художников.

² Португалов Валентин Валентинович родился 1 июня 1913 г. в Подмоскovie. Окончил актерское отделение Государственных экспериментальных мастерских

В УСВИТЛе многие работники театра «ходили по лезвию ножа». Любая клевета, самый мелкий донос, лжесвидетельство могли вновь отправить человека за лагерную проволоку. Жертвой такого доноса стал режиссер и актер И.В. Эллис. Сохранилось заявление, написанное им 24 апреля 1943 г. на имя начальника Дальстроя И.Ф. Никишова. «29 марта, – писал Эллис, – объявлен приказ об освобождении меня от должности художественного руководителя театра и увольнении. Причинами, как было объявлено, послужили мои ссылки в работе на театральный авторитет В.Э. Мейерхольда. Считаю, что это обвинение ни на чем не основано. Так как оно целиком опровергается всей практикой моей творческой работы за время моей режиссерской деятельности, то есть с первого мая 1941 г. по 29 марта 1943 г. За это время мною поставлены спектакли (перечисление. – *Ред.*). Все они приняты и одобрены комиссией Политконтроля и Главреперткома. Некоторые из этих спектаклей – «Машенька» Афиногенова, «Ключи Берлина» М. Гусса и К. Финна, «Весна в Москве» В. Гусева и «Русские люди» К. Симонова – отмечены как высококачественные по художественно-идейной ценности... построены методом социалистического реализма и в них нет и тени порочного формализма, характеризующего вражескую методологию Мейерхольда. Что касается Вашего, тов. Комиссар, заявления о том, что Вам известно, будто я приглашал к себе на квартиру для кутежей заключенных актрис, в частности, под Новый год, – свидетельствую Вам, что это гнуснейшая провокационная инсинуация, рассчитанная на то, чтобы, введя Вас в заблуждение, скомпрометировать меня, возможно, в личных целях. Каждый час моей работы проходил на глазах партийной и профсоюзной организаций

В.Э. Мейерхольда. Выступал на сцене Московского реалистического театра. Осенью 1935 г. принят студентом 2 курса Вечернего рабочего литературного института им. М. Горького. 27 апреля 1937 г. арестован и 2 августа осужден Особым совещанием при НКВД за «контрреволюционную агитацию» сроком на 5 лет ИТЛ. Привезен на Колыму 27 октября 1937 г. Освобожден из заключения на руднике «Хета» 14 мая 1942 г. С 19 сентября 1942 г. – актер Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Затем режиссер и руководитель эстрадной группы, с которой гастролировал по Колыме. Осенью 1946 г. вторично арестован и осужден Военным трибуналом войск МВД по Дальстрою на срок 8 лет. Досрочно освобожден 10 июля 1952 г. Впоследствии реабилитирован, стал известным поэтом. С 1962 г. член Союза писателей СССР. Руководил кафедрой литературного мастерства на Высших литературных курсах в Москве. Умер 7 марта 1969 г.

театра... Лишение права заниматься своим трудом ведь граничит с гражданской смертью. Я уверен, что, внимательно разобравшись в причинах столь стремительного моего увольнения, Вы вскроете гнойник беспринципных оговоров и подлых махинаций, имевших место в противовес моим стремлениям создать полноценный, здоровый и идейно-действенный советский театр».

Сегодня этот документ вызывает горький осадок. Вынужденное покаяние И.В. Эллиса производит тягостное впечатление, но очень ярко обрисовывает «театральную ситуацию» военных лет. На его заявление И.Ф. Никишов наложил следующую резолюцию: «Принять в качестве актера. Предупредить, если будет вести себя недисциплинированно, будет уволен». Гроза, как говорится, миновала... На этот раз... Через три с половиной года И.В. Эллис был арестован за «пропаганду и агитацию». Произошло это 12 ноября 1946 г., а 17 декабря закрытое заседание Военного трибунала войск МВД при Дальстрое огласило приговор: «Подсудимый Эллис, проживая в г. Магадане и работая режиссером драматического театра, среди своих сослуживцев на протяжении 1946 года проводил контрреволюционную агитацию клеветнического характера против отдельных руководителей партии и правительства по вопросу внешней политики». Эллис был приговорен к лишению свободы «в ИТЛ на шесть лет с последующим поражением в правах на три года».

...Последний «военный» театральный сезон был характерен для Магаданского музыкально-драматического театра несколькими удачными постановками, оставшимися в памяти блестящей игрой плеяды талантливых артистов. Спектакли «Великий государь» В. Соловьева и «Отелло» У. Шекспира, пожалуй, были тогда лучшими из лучших. К.А. Никаноров¹ играл Ивана Грозного, А.И. Демич² – Отелло.

¹Никаноров Константин Александрович родился в 1909 г. в Петербурге. Актер. Выступал в Калининском областном драматическом театре. Незаконно осужден по ст. 58 к заключению в ИТЛ. Привезен на Колыму 14 июня 1941 г. Играл в спектаклях Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Освобожден из заключения 18 сентября 1945 г. и продолжал работать по вольному найму. 18 июля 1947 г. выехал на «материк».

²Демич (Демидович) Александр Иванович родился в 1900 г. в Паневежисе. Окончил Московский институт театрального искусства (Высшие экспериментальные мастерские Мейерхольда). Выступал в Театре им. Ермоловой (Москва). Арестован и осужден по ст. 58 на срок 8 лет ИТЛ. Привезен на Колыму в августе

25 мая 1944 г. в Магадан (по государственным делам) прибыл вице-президент США Генри Эгард Уоллес. На следующий день в Магаданском театре для высокого гостя и сопровождающих его лиц был организован интересный концерт, в котором выступали актеры самых различных амплуа. По свидетельству репрессированной балерины Н.А. Гамильтон¹, Уоллесу показали фрагменты танцевальных номеров из оперы «Запорожец за Дунаем»². Кроме самой Нины Алексеевны, их исполняли А.Т. Акумова, Л.Н. Ковальская, А.Г. Куликова, Г.М. Ларина, А.М. Медведева, В.К. Малых, Е.И. Осавлюк, И.И. Рябова, В.И. Силенский, Н.И. Шкуренко, О.В. Линдер, И.И. Мухина³, М.Е. Турышева, С.П. Мякенько. Трое последних являлись заключенными.

...Упомянем еще несколько постановок Магаданского театра. Это героическая комедия «Давным-давно» Александра Константиновича Гладкова, текст которой он прислал в Магадан своему репрессированному брату. Отбыв в лагерях Колымы пять лет и отработав два года на Спорнинской снаббазе гостреста «Колымснаб», Лев Константинович Гладков был принят помощни-

1939 г. Находился на общих работах. В годы Великой Отечественной войны привлечен к выступлениям в спектаклях Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Досрочно освобожден 28 декабря 1945 г. Работал в театре по вольному найму. Затем выступал в Казанском драматическом и Куйбышевском драматическом театрах. Народный артист РСФСР.

¹Гамильтон Нина Алексеевна родилась в сентябре 1914 г. в Москве. Балерина Большого театра СССР. 28 сентября 1937 г. арестована и осуждена по ст. 58 на срок 5 лет ИТЛ. Привезена на Колыму 15 августа 1938 г. Отбывала заключение в ЖенОЛПе Маглага и выступала в его культбригаде. Досрочно освобождена 15 января 1942 г. С 21 января 1942 г. – артистка балета, балетмейстер-постановщик Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Награждена медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». 24 мая 1947 г. выехала на «материку». Занималась подготовкой юных балерин.

²Магаданский театр удивлял зрителей не только столичным уровнем драматических спектаклей. Его артистам была подвластна стихия балета. – *Ред.*

³Мухина Ирина Иннокентьевна родилась 16 октября 1913 г. в Казани. По вызову отца переехала в Харбин, занималась в американской гимназии и балетной школе. 19-летней вернулась в СССР, училась в Московском балетном техникуме (не окончила). 16 августа 1937 г. арестована и осуждена по ст. 58 на срок 8 лет ИТЛ. Привезена на Колыму 11 августа 1939 г. Выступала в культбригаде Маглага. Досрочно освобождена 16 мая 1945 г. С 25 мая 1945 г. – артистка балета Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Жена репрессированного музыканта П.З. Ладирдо (умер в Магадане в 1947 г.). Весной 1948 г. выехала на «материку».

ком режиссера театра. Через него текст дошел до режиссера Кацмана, и тот подготовил прекрасную постановку, которую оформлял художник В.И. Шухаев.

Репрессированный актер Георгий Жжёнов¹ исполнял роль офицера партизанского отряда Дениса Давыдова.

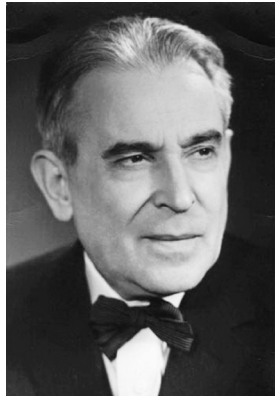


Фото из личного дела з/к
Леонида Варпаховского

...За три недели до приема «Давным-давно» был разрешен к постановке с оценкой «хорошо» спектакль «Похищение Елены» Л. Вернеля. Режиссером-постановщиком был заключенный, талантливый ученик В.Э. Мейерхольда Леонид Варпаховский². Спектакль стал для него первым, показанным магаданским зрителем.

¹Жжёнов Георгий Степанович родился в 1915 г. в Петербурге. В 1930 г. поступил в Ленинградский эстрадно-цирковой техникум. В 1932 г. получил приглашение сниматься в фильме «Ошибка героя», тогда же перешел на 2-й курс Института сценических искусств, где учился у режиссера С.А. Герасимова. За время учебы снялся в фильмах «Золотые огни» и «Наследный принц республики». В 1935 г. окончил институт и играл в фильмах «Семеро смелых» и «Комсомольск». Арестован 4 июля 1938 г. «по подозрению в шпионаже» и осужден на срок 5 лет ИТЛ. Привезен на Колыму 5 ноября 1939 г. Находился на общих работах различных подразделений УСВИТЛа. С конца 1944 г. стал выступать на сцене Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Освободился 16 марта 1945 г. и продолжал актерскую работу по вольному найму. 27 декабря 1946 года уволился и выехал на «материку». Народный артист СССР.

²Варпаховский Леонид Викторович родился 29 марта 1908 г. в Москве. Окончил Московский государственный университет и актерскую школу при театре Вахтангова. Работал в Московском театре сатиры, летом 1933 г. перешел в театр В.Э. Мейерхольда, был его научным секретарем. 22 февраля 1936 г. арестован и осужден к 4 годам ссылки в Казахстан. В Алма-Атинском театре русской драмы осуществил постановку нескольких спектаклей. 18 ноября 1937 г. вновь арестован и осужден «за контрреволюционную агитацию» на срок 10 лет ИТЛ. Привезен на Колыму в сентябре 1940 г. Находился на общих работах в лагерях ЧУГПУ, затем в культбригадах Севлага и Маглага. В 1944–1947 гг. осуществил постановки около 10 спектаклей на сцене Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Освобожден из заключения 17 мая 1947 г. Спустя 5 месяцев арестован в третий раз. После снятия ложного доноса уехал в Усть-Омчуг, работал режиссером Центрального клуба. В 1953 г. вернулся на «материку». Реабилитирован. Умер в 1976 г.



Режиссер
Леонид Варпаховский

Варпаховский не раз с благодарностью вспоминал работника КВО Владимира Ефимовича Фейгина, который в январе 1942 г. спас ему жизнь, освободив от этапирования в особорежимную зону прииска «Джелгала». Долгие годы они не виделись и вновь нашли друг друга только спустя 20 лет. В письме к Фейгину 27 декабря 1965 г. Леонид Викторович писал: «Несколько дней назад встретился в Ленинграде с Л.М. Туревским. Мы очень долго говорили о Вас, я рассказал ему о том, как Вы отнеслись ко мне в Ягодном. Такое незабываемо. Вы с риском для себя спасли меня, и я хочу надеяться, что в этом не раскаиваетесь. Во всяком случае, всей моей дальнейшей жизнью и работой я стремился к тому, чтобы этот свой поступок никогда себе в укор не поставили. Встреча с такими людьми, как Вы и Лев Моисеевич Туревский, помогла мне не опуститься духовно, продолжать себя считать человеком. Спасибо Вам, прекрасный и красивый человек!»

...После «Похищения Елены» Леонид Викторович приступил к обдумыванию другой постановки – и не какой-нибудь, а «Травиату»! Оперы Д. Верди. Варпаховский решил привлечь творческие силы культбригады (т.е. заключенных. – *Ред.*) «Маглага», где он был тогда режиссером... 8 августа 1944 г. в Магадан привезли группу репрессированных работников Государственного художественного ансамбля Эстонской ССР. Многие из них также поступили в распоряжение Варпаховского.

«Травиата» имела потрясающий успех. Выступление 60-летнего Николая Степановича Артамонова¹, 53-летнего Николая

¹ Артамонов Николай Степанович родился 9 августа 1885 г. в Саратове. Окончил Петербургскую консерваторию и оперные курсы профессора Заславского. Артист-певец Ленинградского академического театра оперы и балета. В 1933 г. репрессирован и осужден сроком на 10 лет ИТЛ. Выступал в лагерных театрах Бамлага, Иркутского ОМЗ, Букачачинской колонии. В 1937 г. вновь осужден на 5 лет и направлен на Колыму. В 1937–1939 гг. на общих работах прииска «Мальдяк» и поселка Берелёх. В 1939 г. переведен в культбригаду прииска «Ударник», а затем в культбригаду Заплага. С 1943 г. – артист-певец и педагог культбригады Маглага.

Васильевича Антонова¹ (солисты Ленинградского академического театра оперы и балета), 42-летнего Тита Епифановича Яковлева² (солист ансамбля песни и пляски Центрального Дома Красной Армии) и особенно 29-летней очаровательной и обаятельной Иды Самуиловны Зискиной³ произвели незабываемое впечатление на всех, кто присутствовал на премьере. «Травиату», как рассказывают, тогда увидело – и услышало – все самое высокое начальство Дальстроя и УСВИТЛа.

...На свои первые послевоенные гастролы артисты Магаданского театра выезжали под впечатлением Дня Победы. Сколько лет жизни отдали они его приближению! Практически летом 45-го почти никто не вернулся на «материк», поэтому гастролы проходили в прежнем ритме. Газета «Советская Колыма» 20 июля 1945 г. сообщала: «Уже около двух месяцев разъезжают артисты по горным управлениям Дальстроя, показывая горнякам свои лучшие спектакли. Бригада тов. Лоткова, побывавшая в Управлении авто-

Освобожден из заключения 17 мая 1946 г. С этого времени – артист Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. 25 января 1947 г. выехал на «материк».

¹ Антонов Николай Васильевич родился 27 апреля 1892 г. в Петербурге. Выступал в любительских хорах. Окончил Ленинградскую консерваторию. 1 апреля 1935 г. арестован и 15 июля осужден как «социально опасный элемент» на 5 лет ИТЛ. Привезен в Магадан с особого строительства НКВД в Кинешме 5 апреля 1937 г. Освобожден 4 апреля 1940 г. В июле-октябре 1940 г. – певец Центрального клуба профсоюза, в октябре 1940 г. – сентябре 1941 г. – актер-певец МЭТа. С октября 1941 г. – актер-певец Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. 17 октября 1946 г. выехал на «материк».

² Яковлев Тит Епифанович родился в 1903 г. на Украине. Выступал в ансамбле песни и пляски Центрального Дома Красной Армии. Весной 1937 г. арестован и осужден «за измену Родине» на срок 10 лет ИТЛ. Привезен на Колыму 13 декабря 1937 г. Выступал в культбригаде Маглага. Освобожден из заключения 20 апреля 1947 г. В апреле 1947 – январе 1948 гг. – солист Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Затем выступал в Магаданском городском клубе профсоюза и клубе ВСО.

³ Зискина (Варпаховская) Ида Самуиловна родилась в 1916 г. в Одессе. Арестована и осуждена как «член семьи изменника Родины» сроком на 8 лет ИТЛ. Привезена на Колыму 28 ноября 1939 г. Выступала в культбригаде Маглага и на сцене Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Освобождена из заключения 3 ноября 1945 г. Вторая жена режиссера Л.В. Варпаховского. После освобождения также играла в Магаданском театре. В ноябре 1947 – октябре 1948 гг. – помощник повара Сануправления Дальстроя и маникюрша гостреста «Колымснаб». Затем уволена на иждивение мужа.



Актриса Ида Зискина

транспорта, на Севере, Западе, Чай-Урье и Юго-Западе, по плану за всю поездку должна была дать 50 спектаклей. Однако уже сейчас артисты дали свыше 70 спектаклей и продолжают обслуживать горняков Тенькинского горнопромышленного управления. Комедия Джерома К. Джерома «Мисс Гоббс» пользуется большим успехом. Артисты за счет своего отдыха дают по два спектакля в день». Постановку спектакля «Мисс Гоббс» осуществил Леонид Варпаховский. К ее оформлению он привлек 31-летнего художника С.Я. Рейхенберга.

Репрессированный за «пропаганду и агитацию», Сергей Яковлевич еще в 1936 г. был привезен на Колыму. Работа тесно соединяла Варпаховского с близкими по духу людьми.

Набиравший силу Варпаховский поставил «Дорогу в Нью-Йорк» Л. Малюгина... В середине июня 1947 г., почти через месяц после своего освобождения, Леонид Викторович сдал спектакль «Трактирщица» по пьесе К. Гольдони. К музыкальному оформлению спектакля была привлечена бывшая репрессированная немецкая коммунистка, доктор философии, специалист по немецкой литературе и языкознанию, пианистка Труде Фридриховна Рихтер, в то время работавшая гардеробщицей Дома культуры им. М. Горького.

В то время, когда спектакль «Трактирщица» завоевывал все новых и новых поклонников, над головой режиссера-постановщика сгустились темные тучи. Сошлемся на свидетельство Федора Леонидовича Варпаховского (сына. – *Ред.*), опубликованное в шестом номере журнала «Театр» за 1989 г.: «Отца совершенно неожиданно арестовали в третий раз – как вскоре выяснилось, по доносу одного из артистов культбригады. Артист этот имел заслуженно громкое имя и до своего ареста на Колыме, но был болезненно извращенным и нравственно разложившимся человеком. По его навету было составлено объемное обвинение, более чем достаточное для полновесного срока или даже вышки». Однако третьего осуждения не произошло... удалось доказать надуманность

обвинений. Но после освобождения из-под ареста Леонид Федорович не стал искушать судьбу. Он уехал на трассу и обосновался в Усть-Омчуге, где уже в конце 1947 г. поставил на сцене Тенькинского клуба пьесу «Человек с того света» В. Дыховичного и М. Слободского.

Сегодня, сопоставляя известные факты, можно предположить, что попытка осуждения (к счастью, неудавшаяся) режиссера культбригады Варпаховского была связана с намечающимися переменами (в судьбе культбригады Маглага). Ибо именно осенью 1947 г. вплотную встал вопрос о ее преобразовании в лагерный эстрадный театр. Одновременно шло комплектование руководящих кадров (судя по всему, режиссер, т.е. фактически руководитель культбригады Варпаховский в новой иерархии был фигурой нежелательной. – *Ред.*).

Реорганизация культбригады Маглага в эстрадный театр произошла за считанные месяцы. Ее руководителем назначили с 1 января 1948 г. И.Б. Дементьеву, хотя приказ по Главному и Политическому управлениям Дальстроя «Об организации Эстрадного театра при управлении Магаданского лагеря СВИТЛ МВД» был издан немного спустя – 7 февраля.

Кто же входил в первый состав Эстрадного театра Маглага? В приложении к приказу указываются 44 фамилии. Приведем их все, ибо большинство вписанных туда затем выступало (и заключенными, и вольнонаемными) в составе Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького: режиссер-постановщик А.И. Матусевич, режиссер эстрады В.А. Козин¹, руководитель джаза А.А. Дзыгар², помощник режиссера С.П. Воронцов, дирижер

¹ Козин Вадим Алексеевич родился в 1903 г. в Петербурге. В 1933–1936 гг. работал в Ленгорэстраде, затем в Союзконцерте (Москва). Завоевал широкую популярность. 16 мая 1944 г. был арестован и осужден «за пропаганду и агитацию» на срок 8 лет ИТЛ. Заключение отбывал на Колыме. Выступал в культбригаде и Эстрадном театре Маглага. Досрочно освобожден в начале сентября 1950 г. В 1950–1953 гг. – художественный руководитель ансамбля песни и пляски Клуба им. Дзержинского (Магадан). Затем начальник клуба 7-го транзитного городка, старший библиотекарь Магаданской областной библиотеки им. Пушкина. 26 февраля 1955 г. зачислен артистом Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького. Умер в Магадане 19 декабря 1994 г.

² Дзыгар Александр Артамонович родился в 1916 г. в Харбине. Окончил высшую музыкальную школу им. Глазунова. Скрипач. Выступал в оркестрах Манчжурии и Китая. После освобождения в конце 1945 г. Харбина советскими

оркестра А.И. Богушев, концертмейстер-пианистка Г.Г. Ветрова, хормейстер С.Р. Олексинский, актер А.И. Опритов, певцы В.В. Акчебаш, В.В. Незнамов, А.А. Приходько, певицы А.М. Винник, Д.А. Мироненко, Л.А. Чичельницкая, А.И. Янкович, танцоры Э.А. Азизов, Р. Асанов, В.С. Бастанжо, А.С. Ларионова, М.С. Прокофьева, В.Н. Пижков, П.И. Терентьев, В.В. Чубаров, музыканты А.А. Батрин, Т.И. Бек-Туманов, Б.К. Богданов, А.М. Быковский, А.Б. Воробьев, А.М. Грошев, Е.С. Добросердов, В.А. Зданович, И.А. Карпышев, В.Ф. Конкин, Т.Ю. Кирспуумы, К.С. Мельников, Я.Я. Мудрик, В.В. Мрежин, Г.А. Папазоглу, Б.Ф. Ребчинский, В.И. Руубель, И.С. Сафронов, Г.Г. Соколов, Г.И. Смоляников, А.В. Теняков.

Летом 1948 г. Эстрадный театр совершил свою первую поездку по Колыме. В ходе ее для горняков и лагерных подразделений было дано 129 концертов и спектаклей. Тогда же была подготовлена концертная спецпрограмма, «к участию в которой было привлечено более 100 участников художественной самодеятельности ЖенОЛПа и Промлага, работающих на городских предприятиях» Магадана.

Отмечая «высокое качество концертов и большую работу по их подготовке», начальник Дальстроя генерал-лейтенант И.Ф. Никишов объявил благодарность руководящему составу Маглага и актерам Эстрадного театра. И приказал в отношении з/к Азизова, Богушева, Ветровой, Винник, Зданович, Дзыгара, Ларионовой, Козина, Мироненко, Приходько, Прокофьевой, Незнамова, Олексинского, Шахт, Янкович «применить высшую меру поощрения – принять зачеты». Так всем им был сокращен срок заключения...

1948–1949 гг. вошли в историю Магаданского театра самыми разнообразными событиями¹. Было решено провести юбилейный концерт с показом литературно-музыкальной и хореографической

войсками арестован и осужден «за деятельность, направленную на свержение власти» сроком на 10 лет ИТЛ. Привезен на Колыму, выступал в культбригаде и Эстрадном театре Маглага. Освобожден 19 января 1953 г. Работал концертмейстером Магаданского музыкально-драматического театра, преподавателем детской музыкальной школы, преподавателем Магаданского музыкального училища (по воспоминаниям коллег по училищу, Александр Артамонович рассказывал, смеясь, что ему было официально предъявлено обвинение в том, что «скрипач Дзыгар свергал советскую власть посредством смычка». – *Ред.*). Заслуженный артист РСФСР.

¹Но все они так или иначе были посвящены подготовке к празднованию 70-летия со дня рождения Сталина. – *Ред.*

композиции «Песня о вожде» – с участием ведущих артистов театра, всех городских коллективов художественной самодеятельности, учеников Магаданской средней школы, студентов горного техникума. Художественным оформлением всего концерта занимались репрессированные Э.Э. Валентинов и Л.В. Вегенер. Вместе с ними трудился И.И. Матвеев, проведенный в лагерях Колымы 8 лет. Горожане были поражены величием созданных ими декораций. Торжественный юбилейный концерт состоялся 21 декабря 1949 г. В нем приняло участие 260 человек...

После празднования Магаданский музыкально-драматический театр возобновил постановки спектаклей, в которых, кроме уже известных актеров, выступали и вновь прибывшие. 14 августа 1951 г. произошло пополнение магаданской оперетты и драмы. А 5 сентября на том же пароходе «Ильич» прибыли репрессированная актриса Галина Ивановна Белова (одна из последних в «колымском» списке репрессированных актеров – *Ред.*) и актер Борис Ильич Шипилов, вольнонаемный.

А потом умер Сталин. Указом Президиума Верховного Совета СССР 3 декабря 1953 г. была образована Магаданская область. Это внесло изменение в статус театра. С 1954 г. он уже являлся областным. В первом составе актеров Магаданского областного музыкально-драматического театра им. М. Горького в основном были актеры, приехавшие на Колыму по собственному желанию. (Из тех, кто прошел лагерь, в театре по разным причинам задержались только 12 человек. – *Ред.*) Лагерной Колыме приходил конец.

Послесловие составителя

Фридрих Шиллер, любимый магаданскими актерами драматург (премьера спектакля «Коварство и любовь» состоялась в 37-м!), заметил: «Актеру история не сплетает венков». Пламенный защитник человеческой личности оказался не прав. В Год театра, который в том числе задуман для того, чтобы окликнуть по имени тех, кто ушел со сцены, мы сплетаем венок памяти артистам магаданского театра времен ГУЛАГа.

Подготовка публикации Надежды Суловой

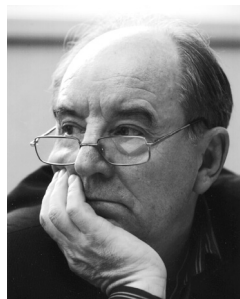


ТЕТРАДЬ ТРЕТЬЯ



ВОПРОСЫ
СОВРЕМЕННОГО
ТЕАТРА

Николай Хренов



Театр XX века: ориентация на «текст» или на «грамматику»?

В статье предпринята попытка анализа радикального поворота в истории искусства на примере русского театра начала XX века. Выделяя в истории театра две тенденции – ориентацию на «текст», т.е. на использование привычных форм языка, и ориентацию на «грамматику», т.е. на творчество нового языка, автор показывает, что возникновение нового языка порождало негативные оценки искусства, в том числе того, которое намного опережало время. Парадокс, на котором автор сосредотачивает свое внимание, заключается в том, что радикальное обновление языка театра в реальности часто означало реабилитацию ранних театральных и условных форм, которые, казалось бы, давно ушли в историю. Иначе говоря, «текст» воспринимался в функции «грамматики».

Ключевые слова: русский театр, текст, грамматика, язык театра, начало XX века, кризис театра, кинематограф, футуризм, авангард, действие, мимесис, эстетическая функция, античный театр, рецепция театра, натуралистический театр, условный театр.

The article attempts to make a radical turn in the history of art that was unfolding in Russian theater at the beginning of the twentieth century. Highlighting the theatre's history two tendencies - the focus on the "text", i.e. the use of the familiar forms of language and the focus on "grammar", i.e. on the creation of a new language, the author shows that the emergence of a new language generated negative assessments of art, including one that was far ahead of time. The paradox on which the author focuses his attention is that the radical renewal of the language of theater in reality often meant the rehabilitation of early theatrical and conventional forms that seemed to have long gone down in history. In other words, "text" was perceived in the "grammar" function.

Keyword: Russian theater, text, grammar, theater language, early twentieth century, theater crisis, cinema, futurism, avant-garde, action, mimesis. aesthetic function, antique theater, reception of the theater, naturalistic theater, conventional theater.

1. Театр в контексте ориентации культуры на «грамматику»

В истории искусства бывают эпохи, которые ассоциируются с кризисами. Одна из таких эпох – рубеж XIX–XX веков. Такой кризис, однако, развертывался на фоне возникающего восторга от возникновения и распространения кинематографа, свидетельствующего скорее о подъеме в искусстве. Что же касается кризиса, то он ассоциировался исключительно с традиционными видами искусства и коммуникации. Ситуацию кризиса мы рассмотрим лишь применительно к театру как виду искусства и древнейшему средству коммуникации. В данном случае кризис связывается с омертвлением используемого театром в последних столетиях языка и с потребностью вызвать к жизни новый язык. Рождение такого языка в атмосфере самых разных поисков и позволит преодолеть кризис. В данной статье мы остановимся на раннем периоде в дискуссиях о новом языке и ограничимся лишь первыми десятилетиями XX века.

В одной из своих работ Ю. Лотман¹ изложил весьма конструктивную мысль по поводу неравномерно развивающегося искусства. В истории искусства имеют место периоды, когда художники создают произведения в соответствии с уже сложившимися приемами и нормами и, следовательно, форма их интересует в меньшей степени, чем мысль, которую им важно передать или, как это обычно принято обозначать, содержание. Эта форма привычна, она заимствована из уже существующих образцов, созданных предшествующими поколениями и разделяемых современниками, и не требует каких-то новых решений. Однако по мере развертывания истории наступает период, когда художник перестает довольствоваться существующими образцами. Он испытывает потребность не опираться на эти образцы, а вызвать к жизни новые приемы и новые формы организации художественных текстов. Как можно предположить, это связано с радикальными общественными изменениями или с их предчувствием.

Иначе говоря, наступает период, когда художника начинает занимать не содержание, а форма. Она может стать даже самоцелью.

¹Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Выпуск 5. Тарту, 1971. С. 100.

Художник в первую очередь озабочен проблемой языка, на котором может быть изложено содержание. Что же касается текстов, то, как отмечает Ю. Лотман в другой своей работе, они просто перестают осуществлять эстетическую функцию, а точнее, перестают оказывать воздействие. В этих намерениях художника часто можно фиксировать даже крайности, когда форма становится самоцелью, и начинает казаться, что она и есть в искусстве главное. Но такая крайность – лишь предельное выражение меняющейся в истории искусства парадигмы. Произведения, для которых эта тенденция характерна, – весьма полезны для художественного процесса.

В качестве иллюстрации тезиса о начавшемся в искусстве доминировании формы можно было бы сослаться на знаменитый формализм в первых десятилетиях XX века как теоретическую концепцию, перечеркивающую существующие представления о поэтике. Конечно, эта теория в лице В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и других явилась выражением практики авангарда и, в частности, футуризма как одного из авангардных течений в искусстве этого столетия, озабоченном формой. Однако уже само обозначение этого явления как формализм о многом говорит. Форма и в самом деле в их исследованиях заметно вышла на первый план. Конечно, формализм явился выражением колоссального сдвига в обществе и культуре и, вероятно, со временем был бы ассимилирован и не представлял трудностей (как это позднее и произойдет), но в момент появления он стал предметом критики, что объясняется возникновением тоталитарного режима. Идеологи нового пути развития были озабочены вопросом воздействия на массы, которые ведь могли выйти из подчинения, и, следовательно, от нового авангардного языка и новой формы пришлось отказаться и начать ориентироваться на более привычные приемы, например, фольклор¹. Иначе говоря, экспериментаторство было свернуто. Угасла и тенденция, связанная с ориентацией на творчество нового языка. Хотя очевидно, что спустя десятилетия, по мере угасания тоталитарного режима, к открытиям формалистов пришлось возвращаться и их реабилитировать. Это произойдет только в эпоху оттепели. Таких примеров, разумеется, в истории можно находить много, и не только в истории XX века.

¹ Богданов К. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. М., 2009.

Эти две разные тенденции в искусстве Ю. Лотман обозначает как ориентация на «текст» и как ориентация на «грамматику». В том случае, когда художник меньше всего задумывается о форме, пользуясь уже готовой и эффективной в коммуникации с публикой суммой приемов, речь идет, как выражается Ю. Лотман, об ориентации на текст или на тексты. Имеется в виду корпус уже готовых, существующих текстов, используемых в виде образцов. В том же случае, когда художник ощущает, что тексты, из которых он до сих пор исходил, уже перестают осуществлять эстетическую функцию, становясь привычными, усвоенными, не воздействующими, он демонстрирует свою озабоченность языком. В этом случае он обязан вызвать к жизни новый язык, который, как может оказаться, способен представлять для коммуникации с публикой определенные трудности. Но у него нет выхода. Он обязан преодолеть угасание интереса к текстам, что вообще-то вполне можно обозначить как кризис искусства, и вызвать к жизни новый язык. Не случайно, касаясь кризиса искусства, Н. Бердяев будет называть художников авангарда (А. Белого, П. Пикассо и др.), для которых проблема языка выходит на первый план. Но ведь в произведениях названных художников как раз и рождался новый язык. Не случайно считается, что, например, А. Белый предвосхитил в своей прозе Д. Джойса. В этом случае, как опять же формулирует Ю. Лотман, художник ориентируется на «грамматику», т.е. на систему приемов, правил и норм, с помощью которых можно создать нечто принципиально новое, еще в истории не существующее, что, собственно, и произошло в художественном авангарде. Однако создавая что-то принципиально новое, художник, сам того, может быть, не желая, воспроизводит то, что когда-то было «текстом». Ю. Лотман проходит мимо того, что экспериментирование в искусстве, связанное с поисками нового языка, нередко оборачивается извлечением из прошлого форм, которые, казалось бы, тяготели не к грамматике, а к тексту. Эпоха грамматики реабилитирует тексты, которые могут восприниматься грамматикой.

Позднее этот новый язык, как и вообще язык искусства, будет подвергнут анализу с помощью специальной и для XX века новой научной методологии, связанной с семиотическим изучением искусства. Становление этой методологии происходило в 60-

годы XX века, когда появились значительные открытия и труды по этнологии, в частности, работы К. Леви-Стросса, посвященные мифу, ставшие отправной точкой для возникновения семиотики и структурализма, вклад которых в исследовании языков искусства оказался весьма значительным. Хотя позднее станет очевидным, что формализм, в частности, в его русском варианте явился предвосхищением или первой стадией становления новых представлений об искусстве как языковой системе особого рода. Это особенно касается работ современника формалистов – В. Проппа. Сегодня очевидно, что ориентация разных направлений художественного авангарда первых десятилетий XX века на «грамматику» уже предполагала и новый язык, и последующие научные открытия в этой области. Видимо, эти первые десятилетия XX века можно обозначить как время радикальных сдвигов в структурах повествования, что и провоцировало активизацию тенденции в искусстве, связанной с грамматикой. Именно в такой ситуации пребывали выдающиеся художники первых десятилетий XX века, например, Мейерхольд, Кандинский, Маяковский, Малевич, Эйзенштейн и многие другие.

Так, цитируя мысль известного филолога В. Виноградова о том, что от одноточечного авторского сказа литература переходит к многоголосному изложению темы, от авторского монолога к полилогу, С. Эйзенштейн пишет: «Интересно, что одновременно с этим господством единой точки зрения летит к чертям и чопорная нерушимость последовательно-поступательного изложения событий сюжета. Кто только в мировой литературе XIX века не прилагает руку к этому процессу. И хотя уже XVIII век знает предел парадоксальности в разрушении последовательности сказа в «Тристане Шенди» и скрытое пение на несколько голосов средствами эпистолярных романов Шодерло де Лакло, тем не менее на долю XIX века выпадает сведение этого в методику»¹. Как мы убеждаемся, тот сдвиг, что стал очевидностью искусства XX века, был подготовлен еще XIX веком.

Далее С. Эйзенштейн перечисляет сочинения многих известных писателей, причастных к эксперименту – Э. По, Э.Т.А. Гофмана, Г. Мелвилла, Д. Конрада и даже А. Пушкина со своими «Повестями

Белкина». Эйзенштейн, видимо, еще не знаком с интерпретацией М. Бахтиным романов Ф. Достоевского, после которой не упомянуть Ф. Достоевского невозможно. Но Эйзенштейн и упоминает, только чуть раньше, где он пишет о продолжении экспериментов уже в XX веке, называя имя Д. Джойса и его эксперимент с институционализацией в литературе приема так называемого «внутреннего монолога». Но Ф. Достоевский – еще автор XIX века, и того радикального скачка, что имел место в случае с Д. Джойсом, у него еще не происходит. Хотя классик уже приближается к использованию этого приема, но воспользоваться им сполна еще не решается. Это происходит в его фантастическом рассказе «Кроткая». Вот это место в самом финале рассказа. «Ресницы лежат стрелками. И ведь как упала – ничего не размозжила, не сломала! Только одна эта горстка крови. Десертная ложка то есть. Внутреннее сотрясение. Странная мысль: если бы можно было не хоронить? Потому что если ее унесут, то... о нет, унести почти невозможно!»¹

Получились ли эти сбивчивые, рубленые фразы последних страниц у классика спонтанно и не остались ли они им неотрефлексированными? Да нет, он этот прием осознавал и в начальных строчках «От автора» предупреждает читателя: «Он (герой. – Н.Х.) в смятении и еще не успел собрать своих мыслей». Более того, тут же он пишет: «Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и пережками, и в форме сбивчивой! То он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действии. Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, ибо, сколько мне кажется, психический порядок, может быть, и остался бы тот же самый»².

Классик не только осознает манеру изложения от имени героя, но и знает о прецеденте. Оказывается, этим приемом, как он признается, уже пользовался В. Гюго в своем шедевре «Последний день приговоренного к смертной казни». Вот как этот неосуществившийся все-таки полностью эксперимент с «грамматикой»

¹ Эйзенштейн С. Метод. В 2-х т., т. 1. Grundproblem. М.: 2002. С. 122.

¹ Достоевский Ф. Собрание сочинений в 10 т., т. 10. М., 1958. С. 418.

² Достоевский Ф. Указ. соч. С. 379.

описывает С. Эйзенштейн. «Достоевский... подходит к этому, – пишет он, – но и отходит, и, подслушав магию истинного хода внутренней речи, сглаживает ее «шершавость» и ровняется на риторический шаблон условной формы внутренней... «декламации», восхваляя и именуя своим прообразом «Последний день осужденного» Виктора Гюго»¹. Но С. Эйзенштейн уточняет: «Правда, у Достоевского кое-где – всего лишь в двух-трех местах – прорываются и истинные образцы «иногосинтаксиса», но их бесконечно мало среди общей условности монолога о Кроткой, да и даже в этом случае это скорее осколок изобразительной угловатой жизненности, с которой Достоевский умеет ухватить истинный «разговорный» синтаксис, *comme on le parle*, в отличие от книжной «правильности» фразопостроений»².

Новшества, о которых идет речь, прежде всего имеют место в литературе, во многом утвердившей, как об этом справедливо писал М. Маклюэн, в культуре эпохи Гутенберга линейный принцип повествования. Но и в ней, как оказывается, уже появляется прием «многоголосового изложения темы». А что уж говорить о кинематографе, смело нарушающем, опираясь на монтаж, этот самый линейный принцип в развертывании повествования. Он этот принцип и вынужден нарушать, поскольку ориентирован, вопреки культурным кодам и нормам, уже не на вербализацию, как это имело место с момента появления печатного станка, а на визуализацию. Цитируя В. Стасова по поводу невозможности вербально передать впечатление от просмотренного фильма Люмьера, Ю. Цивьян пишет: «Кроме непривычности и богатства впечатления, вербализации текста препятствовало главное обстоятельство – одновременное, подвижное, постоянно меняющееся сосуществование многочисленных очагов действия..., лишающее глаз способности к избирательности. Многомерность происходящего вступала в конфликт с линейностью как предпосылкой всякой вербализации»³.

Как же из этого затруднительного положения кинематограф выходил уже на ранних этапах? Такой выход предлагал, например,

¹ Эйзенштейн С. Метод., т. 1. С. 112

² Там же.

³ Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991. С. 275.

Л. Толстой, и об этом высказывался в интервью. Дело в том, что писатель заинтересовался кинематографом, даже одно время решил для него что-то написать. Для Толстого отсутствие вербализации тоже представляло задачу, которую следовало решать. Он предлагал это сделать с помощью введения в фильм рассказчика, комментирующего действие. Делая заключение в том фрагменте своей книги, где речь идет о разрешении этой задачи в раннем кино, Ю. Цивьян пишет: «Интерсемиотическая рецепция нуждалась в посреднике. Даже и тогда, когда действие в кадре строилось с учетом драматургической интриги, зритель подчас оказывался неспособным прочесть в кадре важное для повествования событие. Поэтому на протяжении почти двадцати первых лет восприятие фильмов направлялось синхронным интерсемиотическим переводом, который осуществлял комментатор – «объяснитель кинематографических картин»¹.

Чтобы понять, о чем идет речь, достаточно вспомнить использование такого приема в эпоху не раннего, а позднего кинематографа, например, в фильме Ф. Феллини «А корабль плывет». Казалось бы, прием, употреблявшийся в раннем кино, прием отработанный и ушедший в прошлое, возвращается на том его этапе, когда кино уже успело обрести понимание себя как языка, отрефлексировать свою природу. Но это далеко не единственный пример в истории кино. Оно постоянно будет удивлять своими ретроспекциями в поэтику предшествующих этапов в своем развитии. Более поздним и удивляющим фактом явился, например, фильм Л. фон Триера «Догвилль». После того, как киноведы обсудили все нюансы в сопоставлении кино и театра, когда мысль о преимуществе кино в передаче времени и пространства доказана, оно в лице шведского режиссера демонстрирует ту самую условность, которая, казалось бы, является самым репрезентативным признаком театра и вовсе отсутствует в кино. Ан нет, Л. фон Триер убежден, что притчу о природе человека и критику христианской морали в духе Ф. Ницше можно в кино передать, лишь обращаясь к театральной условности. Режиссера прежде всего интересует не логика сюжетного развертывания, не последовательность в изложении действия, а парадоксальная и невероятно дерзкая логика мысли,

¹ Цивьян Ю. Указ. соч. С. 275.

полемиические размышления о природе человека. Мысли, явно по отношению к христианству не апологетической. И чтобы зритель эту мысль ощутил, режиссер смело отбрасывает все, что обычно связывается с преимуществами кино. Все эти узаконенные и аргументированные преимущества кино перестают действовать. Не динамика действия его интересует, а динамика мысли. А потому – никакого документализма, никакого правдоподобия. Только условность, на уровне шекспировского театра, в котором, как известно, декорации отсутствовали. В данном случае мы привели примеры, доказывающие, что то, что когда-то было «текстом», воспринимается уже «грамматикой».

Но вернемся к Ф. Феллини. В его фильме очень важную роль играет комментатор. Как это следует из сценария, это журналист, получивший задание от редакции газеты написать очерк о траурном рейсе на корабле «Глория». Корабль направляется к острову, вблизи которого должен быть развеян прах умершей великой оперной певицы, некогда родившейся в этих местах. Похороны певицы – акт символический. Умершая – символ той Европы, закат которой становится особенно ясным с Первой мировой войной. Той старой Европы уже не будет, не будет и той культуры, в которой опера оказывалась в центре искусств. Феллини считал, что XIX век – это век оперы. Появление броненосца под флагом австро-венгерской империи и требование высадить сербов с парохода послужит началом Первой мировой войны, и потому это траурное событие, связанное со смертью оперной певицы, будет символизировать смерть всей прошлой культуры. Так из частной жизни этот ритуал перерастает в гораздо более значимое событие.

Фильм начинается с того, что огромное число родных, почитателей, а главное, оперных певцов, музыкантов, дирижеров направляются к острову. За каждым из этих многочисленных пассажиров – своя история. Фильм распадается на множество фрагментов, которые следовало как-то объединить. Режиссеру важно каждого персонажа приблизить к зрителю, рассказать о нем даже какие-то интимные вещи. Но если все это воспроизводить с помощью диалогов, фильм увеличился бы в объеме. А кроме того, режиссер все время отклоняет происходящее от сюжета, позволяя себе самостоятельные вставки, напоминающие цирковые аттракционы, вроде усыпления курицы одним из пассажиров, видимо, цирковым арти-

стом, или возня вокруг умирающего носорога в трюме. Ф. Феллини вообще испытывает потребность рассыпать повествование на цепь относительно самостоятельных эпизодов по принципу, выражаясь языком раннего С. Эйзенштейна, «монтажа аттракционов». В этом смысле особенно показателен его фильм «Джинджер и Фред». Запомним такого рода структуру фильма, рассыпающуюся на фрагменты. Мы к этому еще вернемся и поговорим более подробно.

Однако такое развертывание фрагментов диктует режиссеру необходимость воспользоваться приемом рассказчика. Но у Ф. Феллини это не обычный рассказчик. За ним – целая традиция и, разумеется, традиция театральная. Более того, за ним «текст», который в фильме выдающегося режиссера предстает элементом «грамматики». Это соответствует особому, скажем, авторскому взгляду на мир самого Феллини. Для него характерна карнавальная интонация действия. Это означает, что Феллини под видом журналиста возвращает рассказчика, комментатора действия, знакомого по древней театральной традиции карнавального шута, неуловимого хитреца и глубокомысленного интригана, впервые появившегося в римском театре, а еще точнее, в комедиях Плавта, имя которого А. Базен вспоминает и совершенно справедливо в связи с ранними американскими комическими фильмами. Ведь это и у Плавта, да еще и у его современника Теренция появляется ведущий именно таким, каким он предстанет у Феллини – шутком, трикстером и лицедеем.

Вот как, например, автор книги о римском театре Д. Трубочкин описывает подобного ведущего в пьесе Плавта «Амфитрион». «Начиная с пролога, Меркурий постоянно общается со зрителями: он рассказывает, как будут развиваться события комедии, указывает на смысл отдельных сцен, сам вступает в действие, предварительно уведомив зрителей в том, что именно он будет делать»¹. Но ведь все это проделывает и персонаж, представляющий у Феллини журналиста. Так что его профессия здесь – не главное. Это прежде всего носитель архетипа, отшлифованного столетиями театральной культуры. Мы убеждаемся, что Ф. Феллини воспользовался

¹ Трубочкин Д. «Все в порядке! Старец пляшет...». Римская комедия плаща в действии. М., 2005. С. 363.

древнейшим театральным приемом, и кто может усомниться в том, что это для кино неорганично и, следовательно, использованный Феллини прием неудачен.

Чтобы связать распадающееся повествование на цепь многочисленных фрагментов, режиссер прибегает к рассказчику. Он-то в ироническом духе и представляет персонажей, объединяя их частные истории в некое целостное повествование. Конечно, рассказчик – это уже не только журналист, а фигура, которую можно найти в истории театра, фигура, взаимодействующая не только с персонажами, способная одновременно включиться в действие, но и со зрителями. Это в то же время и лицедей, клоун, который не только что-то комментирует с помощью слов, но и использует для общения со зрителем самые разные средства. Иногда он даже подмигивает зрителю. Его ироническая улыбка в том или ином эпизоде тоже многозначна и носит оценочный, чаще всего карнавальный характер. Именно рассказчик не только сообщает какие-то подробности, необходимые зрителю для понимания разворачивающегося сюжета, но и способствует восприятию этого сюжета в определенном, а именно в карнавальном ключе, срывая маску с этих добропорядочных пассажиров траурного рейса и представляя их подчас в весьма неприглядном свете. Этот прием, конечно, получает уже не функциональный смысл, как это часто было в раннем кино, а смысл эстетический. Но это уже ключ и к тому ракурсу, в котором подается история траурного обряда, и к мировосприятию итальянского гения. Но вообще такой функциональный для кино прием в свое время был извлечен из истории театральной культуры и, следовательно, его смысл тоже не исчерпывается функциональным предназначением.

После сообщенных нами тезисов и приведенных примеров следует задаться вопросом: что все это значит? Искусство, несомненно, находится в постоянном развитии, а следовательно, в его истории все время возникают такие периоды, когда «грамматика» выходит на первый план, а художники озадачены языком, на котором они излагают свои идеи и демонстрируют образы. Однако нельзя в то же время одновременно не фиксировать в этом если не прогрессивном, то все же последовательном развитии и иную логику, а именно постоянное возвращение к уже пройденным этапам, т.е. или к тем языковым приемам, которые когда-то были

новаторскими, а затем утратили эстетический смысл, или же просто к традиционным приемам, которые мы и обозначили вслед за Ю. Лотманом как «текст». И вот в этом ретроспективизме можно рассмотреть и вопрос об использовании в кино тех приемов, которые в разное время использовались в театре. Так мы получаем такие формы зрелища, когда «текст» в его театральном выражении оказывается способным возвращаться на новом этапе истории искусства и представлять уже фактом «грамматическим», как это и следует из анализа фильма Ф. Феллини. Но, может быть, и фильм Ф. Феллини, и фильм Л. фон Триера – это только начало. Кино вообще, подобно хамелеону, способно сменять свою кожу, т.е. уже сложившиеся языковые нормы, и погружаться в предъязыковые и надъязыковые стихии, т.е. обновляться. Такое обновление предполагает актуализацию уже в кинематографических формах древнейших пластов театральной культуры человечества.

2. Кризис театра как исходная точка ориентации на «грамматику»

Сейчас, после того, как с помощью выдающегося филолога Ю. Лотмана мы теоретически обосновали два типа творчества и организации произведения, нам важно в истории отыскать конкретные факты и ситуации, связанные с окостенением и омертвлением существующих норм в организации текстов, и, соответственно, ситуации, свидетельствующие о попытках художников преодолеть кризис и вызвать к жизни новый язык. Как мы уже успели читателя предупредить, нас будут интересовать лишь первые десятилетия XX века, которые характеризуются обострением этой проблематики. Может быть, более яркого в этом смысле периода, чем рубеж XIX – XX веков, в истории искусства отыскать невозможно. Это период, когда то, что Аристотель называл мимесисом, своих крайних форм достигает в натурализме и, соответственно, тем самым подводит к ситуации, когда становится очевидным то, что больше таким языком пользоваться невозможно.

Достигнув ситуации, когда ориентация на тексты, представая в своих крайних формах в натурализме, искусство резко поворачивается в направлении «грамматики», что, конечно, можно иллю-

стрировать модой сначала на импрессионизм и символизм, а затем и на беспредметное или абстрактное искусство, свидетельствующее, что принцип мимесиса и в самом деле приказал долго жить. Чтобы проиллюстрировать ориентацию на «грамматику», понимая под ней целый большой период, мы не будем рассматривать все искусство и ограничимся лишь театром как древнейшим средством коммуникации и массового воздействия и его взаимоотношениями с возникающими на основе технологии новыми искусстваами – фотографией, кинематографом, телевидением и т.д. Нам любопытно понять, что эти новые – технические виды искусства берут от этого древнейшего медиа и берут ли и чем они от него отличаются. Вопрос этот в литературе постоянно поднимается, и особенно он становится актуальным с момента возникновения кинематографа. В этом случае обычно акцент ставится на несходстве этих средств коммуникации. Кино слишком заметно демонстрировало отторжение от театра. Но проходит время, появляются фильмы вроде упомянутого фильма Л. фон Триера, и становится очевидным, что в этих вопросах точка еще не поставлена. Ведь произведения вроде названного фильма Л. фон Триера разрушают все предыдущие представления об отношениях между этими видами искусства.

Ориентация на «грамматику», начавшись в первых десятилетиях XX века, больно ударила по театру, который к этому времени аристотелевский принцип мимесиса довел до крайней степени, породив направление, которое в это время было принято называть натурализмом. С появлением фотографии и кино стало ясно, что принцип мимесиса, оказывается, идеальное пристанище нашел в этих искусствах. В этом смысле с новыми видами искусства театр соперничать, как казалось, не мог. По сути, в этой ситуации театр вступил в полосу кризиса, что и символизировала специальная дискуссия о судьбе театра в XX веке, опубликованная в специальном издании «Кризис театра», в которой принимали участие как видные теоретики, так и практики театра¹. Кризис театра в начале прошлого века возникает уже потому, что натурализм как новое и соответствующее природе театра направление прописался, как тогда некоторые считали, в фотографии и кинематографе,

¹ См.: Кризис театра. Сборник статей. М., 1908.

где его называли фотографизмом, т.е. воссозданием действительности без вмешательства художника. И оказалось, что природе театра он вовсе не соответствует.

Эту мысль В. Мейерхольд выразил в таком суждении. «Актеры современности, стремясь к перевоплощению, ставят себе задачу: уничтожить свое «я» и дать на сцене иллюзию жизни. Зачем только на афишах пишутся имена актеров? Московский Художественный театр, ставя «На дне» Горького, взамен актера привел на сцену настоящего босняка. Стремление к перевоплощению дошло до той грани, когда выгоднее освободить актера от непосильной задачи перевоплощения до полной иллюзии. Зачем на афишах значилось имя исполнителя роли Тетерева? Разве может быть назван «исполнителем» тот, кто является на сцену натурой»¹. Весьма любопытное суждение В. Мейерхольда. Оказывается, появление на сцене неактера – аномалия, а вот в кино это становится чем-то вроде правила уже в 20-е годы. И у самого С. Эйзенштейна в фильме «Старое и новое» снимается настоящая крестьянка Марфа Лапкина.

Поэтому можно считать, что, развиваясь в сторону натурализма, театр на определенном этапе рисковал выйти за пределы своей специфики. Но зато очевидно, что он подготовил для кино такую форму, которую оно тотчас же и подхватило. Поэтому В. Фриче имел право сформулировать следующее. «Место театра занял в эпоху расцвета машинной техники – кинематограф, – писал он. – Как это ни покажется на первый взгляд парадоксальным, механический театр был в значительной степени подготовлен натуралистической и импрессионистической драмой. Драматургическая техника натуралистов и импрессионистов то и дело упиралась в пантомиму»².

Однако вот ведь что интересно. Принцип мимесиса в аристотелевском, а не в платоновском варианте не исчерпывается лишь правдоподобием, т.е. как можно более точным и, что важно, визуальным воспроизведением реальности, что получает выражение в натурализме и в том, что А. Базен применительно к кино назвал

¹ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. 1891–1917. Т. 1. М., 1968. С. 218.

² Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра. Сборник статей. М., 1908. С. 172.

комплексом мумифицирования. Как известно, предметом анализа в «Поэтике» Аристотеля является жанр трагедии или драмы, что в понимании Аристотеля одно и то же. Для драмы же, как это доказывает Аристотель, главным является действие. Поэтому когда мы употребляем понятие мимесиса в смысле правдоподобия, то его нужно соотносить не столько с жизнью, сколько с действием и прежде всего с действием. Аристотель специально разъясняет, словно предполагая, что в будущем возможны отклонения от его формулировки, что главное в драме – не характеры, а именно действие.

Мы с философом можем соглашаться или не соглашаться, но его формулировка, видимо, рождена не его личной прихотью как выдающегося мыслителя. Она выстрадана всей античной культурой, и это действительно, как можно утверждать, соотносимо не с одним каким-то периодом в истории античности. Это формулирует представитель «античного Просвещения», т.е. эпохи цветущей сложности, после которой начнется разложение перикловой демократии и возникновение империи. Значит, идея первостепенной значимости действия в аристотелевской «Поэтике» – идея для всей античной культуры общезначимая и универсальная.

Конечно, мы сегодня также ценим действие, как его ценили и в Древней Греции, ведь с этим связана занимательность произведения. Сегодня применительно к посещению кинотеатра часто упоминают слово «адреналин». Занимательность, но не всегда художественность. Но мы существуем в другой культуре – не классической, как обозначал античную культуру Гегель, в которой форма и содержание находятся в гармонии, что ее и отличает от других типов культуры и почему она преуспела в скульптуре, а в романтической. А это означает, если исходить опять же из Гегеля, что здесь форма и содержание не совпадают. Внутреннее содержание уже не только не находит своего выражения во внешнем, но и тяготеет им. Отсюда и столь обращающее на себя внимание значение формы. Вот почему отношение к действию в современном искусстве уже иное, чем это было у Аристотеля. Правда, потребность в адреналине это не всегда подтверждает.

Сегодня нам не менее, а, может быть, более важно не действие, а характер персонажа, ведь европейская культура успела в XIX веке пережить расцвет психологического романа, а античность, как известно, хотя и рождает жанр романа, правда, в его зародышевой

форме, но все же психологического романа не знает. Она знала лишь авантюрный роман, в котором действие определяло все. Именно поэтому ранее кино и стало сферой, в которой традиция авантюрного жанра начала возрождаться. Античная культура – само совершенство, образец гармонии, представленной в скульптуре, в которой внутреннее нашло для себя идеальное выражение во внешнем, в материально-чувственном мире. Это та культура, которая вызвала к жизни культивирование личного начала, значимость которого можно ощутить, если эту культуру сравнить с империями Востока, а больше сравнивать не с чем. Тем не менее, несмотря на открытие индивидуального начала, а значит, и характера, которому в «Поэтике» тоже уделено внимание, Аристотель все же исходил не из характера, а из действия.

И вот если применительно к рубежу XIX–XX веков мы говорим о кризисе мимесиса в театре, а центральным признаком мимесиса является действие, то, видимо, как можно предположить, кризис мимесиса означает и кризис действия. Освобождаясь от натурализма, театр в то же время освобождает себя и от действия. Все это – следствие кризиса мимесиса. Но что же в театре происходит с действием? Может быть, существует какое-то другое понимание действия? А с действием происходит то, что оно переходит в ведение кинематографа. Во всяком случае на ранних этапах становления кино как вида искусства. И совсем не случайно, что, прежде чем покусаться на романы Л. Толстого и Ф. Достоевского, кинематограф начнет возрождать предпсихологическую эпоху в истории литературы, а именно эпоху авантюрного романа, для которого действие как раз и составляло главный нерв повествования. Исчезая с театральных подмостков, действие вспыхивает на экранах кинематографов.

По мере того, как действие возрождается на экране, на сцене оно воспринимается архаическим и старомодным. Отсюда и рождается идея «смерти» театра, которая предвосхищает знаменитое бартовское выражение «смерть автора». Правда, этому выражению предшествовало гегелевское выражение «смерть искусства». Но мы сейчас имеем в виду театр, над которым эта тень исчезновения нависла с самого начала прошлого столетия. Вот как ее формулирует во вводной статье к сборнику «Кризис театра», в котором дается оценка сборника, посвященного кризису театра, Ю. Стеклов.

«Большинство участников «Книги о новом театре» сходятся на том, что современный театр переживает глубокий кризис. Но в чем заключаются причины последнего – на этот счет каждый молодец отвечает на свой образец. В конце концов, у них не поймешь: то ли дело в содержании пьес, в выборе тем новой драматургии, то ли в характере декораций и вообще сценической обстановки, или в игре актеров, в их отношении к режиссеру, в отношении артистов к зрителям»¹. Мы попытаемся на этот вопрос ответить. Люди той эпохи, фиксирующие кризис театра, не могли осознать, что происходящее можно осмыслить лишь в пространстве больших исторических длительностей, а следовательно, в пространстве уже не театра, а культуры в целом. Происходящее в театре свидетельствовало об исчерпанности той культуры, которая существовала в большом историческом цикле. Этот цикл заканчивался где-то на рубеже XIX–XX веков. А когда такой цикл заканчивается, искусство возвращается к его исходной точке, к ранним формам искусства, к истокам цикла, который длился несколько столетий. Но театр на ранних этапах еще не успел обрести самостоятельности и был элементом обрядово-ритуальных и мифологических форм.

3. Опыт театра первых десятилетий XX века в соотнесенности с гегелевской логикой становления духа в истории

Да, конечно, вопрос о кризисе театра оказывается весьма запутанным. Запутанным, если его рассматривать в границах собственно театра. А если рассматривать его в границах культуры XX века? Тогда кризис театра прочитывается как кризис классических форм, для которых принцип мимесиса оказывался первостепенным. Возникает острейшая ситуация, характерная уже для романтической фазы в развитии искусства, а под ней следует подразумевать, как это и представлял Гегель, практически всю историю западной культуры, развивающейся на основе христианства. Классическая фаза истории духа была присуща лишь античности. Но это совсем другая культура. Романтическая фаза в истории духа у Гегеля свя-

зана исключительно с европейской культурой. Смысл этой сменяющей классическую романтической фазы заключается в том, что внешнее больше уже не только не позволяет выразить внутреннее, но этому выражению мешает. Внутреннее содержание уже тяготеет к выражению с помощью предметно-чувственного мира. Внутреннее содержание, стремясь соответствовать новому духу времени, пытается отыскать новые формы внешнего выражения.

Это обстоятельство, видимо, рождено необычайным динамизмом Запада, отличающим его от других культур. Отсюда и такая присущая Западу актуальность поисков языка. Но когда художники все же находят приемлемые формы выражения, то это еще не означает, что найденные приемы мгновенно включаются в процесс коммуникации и его не разрушают. Выясняется, что к этому обществу долгое время оказывается еще неготовым. Именно на романтической фазе рождаются те проблемы, которые остаются в западной культуре актуальными вплоть до настоящего времени. Динамизм Запада не только диктует ориентации на «грамматику», но и порождает проблемы коммуникации, а именно перманентное расхождение между искусством и публикой, что, как утверждает О. Шпенглер, было совершенно исключено в Древней Греции. Непонятное искусство для античной культуры – нонсенс, а для западной – закономерность. Не случайно Ю. Цивьян постоянно говорит применительно к раннему кино о расхождении между семантическими структурами фильмов и установками культуры, которые в иных случаях оказываются сильнее семантики фильмов и диктуют восприятие в соответствии с ними. Следовательно, в новой ситуации само искусство, как и культура в целом, берет курс на «грамматику». Однако масса, приобщаемая специальными институтами к искусству, способна это искусство воспринимать еще на уровне текстов. Так возникает проблема рецепции фильмов как значимого слагаемого исторической поэтики кино. Ощущаемый в начале прошлого века кризис театра демонстрирует актуальность его ориентации на «грамматику», которая и является следствием этого кризиса.

Но в этом процессе кинематограф сыграл далеко не пассивную роль. В еще большей степени он обострил складывающуюся в театре ситуацию. Иные все причины его кризиса выводили из способности театра соперничать с кино, во многом разрушающего

¹ Стеклов Ю. Театр или кукольная комедия? // Кризис театра. С. 4.

проблему расхождения искусства с публикой с помощью коммуникации на уровне текста. Причем, не просто текста, а тех его разновидностей, что складывались на ранних этапах истории, когда искусство еще не успело обрести самостоятельность и оказывалось слагаемым сакрального обряда. Не случайно Ю. Цивьян утверждает, что атмосфера кинозала в кино 1910-х годов не имела аналогий в зрелищных формах того времени. Она возвращала к ритуалу, к истокам культуры. Темнота кинозала способствовала отношению к нему как ко дну, подполью, катакомбе культуры. Например, М. Волошину кинозал казался кораблем столь распространенных тогда в России хлыстовских радений, показанных М. Горьким в романе «Жизнь Клима Самгина». В кинозале совершался очистительный обряд. «Сосредоточенность полуосвещенных лиц, следящих за немым зрелищем... отсылала к представлениям мистериального круга, в частности, к ритуалам тайных сект, интерес к которым был подогрет романом А. Белого «Серебряный голубь»¹.

Естественно, что задолго до дискуссий о кино как универсальном языке, соответствующем эпохе индустриальной революции и последующей глобализации, таким универсальным языком кино уже было, демонстрируя самые архаические уровни коммуникации. Но история кино развивается в соответствующих динамизму XX века новых ритмах. Уже на раннем этапе становится ясно – кино выявляет и подчеркивает архаичность языка театра. Этот комплекс неполноценности за театром сохраняется на протяжении всего столетия. То, что в 1908 году писал Ю. Стеклов, продолжает оставаться актуальным и в последующее время. На театр все еще смотрят как на безнадежно устаревшее искусство. Эта идея неполноценности театра, в частности, вычитывается из статьи мудрейшего кинорежиссера Михаила Ромма, который в 60-е годы писал: «Великая техническая революция XIX–XX веков, по существу, не коснулась театра. Я не вижу принципиальной технической разницы между театром сегодняшним и театром, который освещался керосиновыми лампами; разница только в силе света»².

Причиной того обстоятельства, что кино оставляло театр дале-

¹ Цивьян Ю. Указ. соч. С. 21.

² Ромм М. Поглядим на дорогу // Ромм М. Избранные произведения в 3-х т. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. М., 1980. С. 399.

ко позади, была, как тогда казалось, его способность отвечать духу индустриального века. Именно последний гипертрофировал то, что Гегель обозначал как внешнее, противостоящее его внутреннему. До определенного времени казалось, что, соответствуя требованию первостепенности действия в повествовании, именно кино разрешало вопрос, связанный с противоречием в истории духа, характерным для романтической фазы. Разрешало повышением удельного веса внешнего, что и делало его созвучным динамизму нового века. Но это продолжалось до определенного времени. Смысл начавшейся новой эпохи выражала динамика городской жизни, а еще точнее, становления индустриального общества. Кино воспринималось как выражение этого общества, его ритмов. Может быть, тот динамизм, который присущ кино в большей мере, чем всем другим видам искусства, выражал динамический дух индустриального общества. Это обстоятельство, конечно, констатировали и пытались осмыслить социологи, в частности, В. Фриче. Казалось, что именно действие в его кинематографическом варианте соответствовало духу новой эпохи, и, соответственно, этот дух сполна выражал себя во внешнем. Казалось, что именно кинематограф преодолел гегелевскую формулу романтической стадии в становлении духа, разрушение гармонии между внутренним и внешним. Действительно, например, футуристам именно так и казалось.

Тут важно иметь в виду один существенный нюанс. На первый план выходил человек массы, а значит, общество в его индустриальном варианте выходило на первый план, а человек, если он и интересовал на этой ранней стадии индустриального общества, то в меньшей степени, чем само общество. На ранних этапах становления индустриального общества острота этой проблемы еще не ощущалась. Но так казалось не всем. Так, С. Булгаков фиксирует доминанту внешнего, не позволяющего проявиться внутреннему. По сути, это был социологический диагноз того отсутствия гармонии, которую Гегель обозначил как проблему всего романтического искусства. Это следствие развития городского образа жизни и связанных с этим динамики, новых ритмов и скоростей, что первыми опробуют и будут приветствовать уже футуристы. Но этот динамизм не только привлекал и требовал своего выражения в искусстве, но и мешал, не позволяя художнику передать то внутреннее,

духовное начало, которое, собственно, и составляет смысл искусства.

Но в эпоху раннего кино так казалось не всем. Сдвиг в сторону внешнего выражения как доминанты фиксировал С. Булгаков в самой жизни. Этот сдвиг он обозначает как выход личности из себя вовне. Иначе говоря, человек меньше занимается внутренним, растворяя его во внешнем, которое мешает выразить внутренние смыслы. «В современном человечестве, – пишет С. Булгаков, – не только у нас, но и на Западе произошел какой-то выход из себя вовне, упразднение внутреннего человека, преобладание в жизни личности внешних впечатлений и внешних событий, главным образом политических и социальных. Отсюда такая потребность суеты, внешних впечатлений. Современный человек стремится жить, как бы не бывая дома наедине с собою: сознание заполнено, но достаточно приостановиться этому калейдоскопу внешних впечатлений, и можно видеть, как бедна или пуста его жизнь собственным содержанием»¹.

Вот это растворение внутреннего во внешнем как раз, казалось, и демонстрировал кинематограф, и это казалось разрешением универсального противоречия, характерного для романтической фазы. В этом, как тогда казалось, и было преодоление противоречия. Это обстоятельство способствовало тому, что кинематографу стали подражать все остальные виды искусства, в том числе и театр. В этом отношении весьма красноречивым фактом является спектакль «Братья Карамазовы», поставленный в 1910 году В. Немировичем-Данченко в Художественном театре. Дело в том, что В. Немирович-Данченко сознательно выстраивал композицию спектакля, ориентируясь на кинематограф, о чем он сам и признается². А вот как критик Э. Бескин, автор отрицательной рецензии, отзываясь о спектакле. «Величайшая страница не только русской, мировой литературы скомкана. Обесцвечена. Обескровлена. Обезглавлена. Превращена в кинематограф. В сеанс. Картина за картиной. Только вместо надписей на экране – чтец сбоку. – Алеша идет от монастыря... И Алеша выходит из правой кулисы. – Алеша

¹ Булгаков С. Религия человекобожия у русской интеллигенции // Булгаков С. Два града. Исследования о природе общественных идеалов. СПб., 1997. С. 259.

² Немирович-Данченко В. Избранные письма в 2-х т., т. 2. 1879–1943. М., 1979. С. 43.

рассказал все, что случилось с ним... И Алеша молчит, а рассказывает чтец... Ряд пятиминутных кинематографических картин»¹. Вот, кстати, и снова комментатор, как в фильме Ф. Феллини, без которого не мог обойтись уже не только кинематограф, но и театр. Но, конечно, в данном случае речь не идет о рассказчике как трикстере из плавтовской комедии.

Но если кинематограф берет удар на себя и все внешнее, что не только способствует развитию театра, но и это развитие тормозит, то что это освобождение от груза привычных и уже не вызывающих эстетические реакции установок может дать собственно театру? Видимо, то, что связано со способностью выражения того внутреннего, индивидуального начала, которое стало столь репрезентативным для античной культуры, не достигшей, правда, в этом, несмотря на усилия И. Винкельмана доказать обратное, еще предела. Но что делать театру, когда пассионарное напряжение общества, предшествующее революционной вспышке, уходило в кино и получало в нем выражение. Оставались только эксперименты, в том числе, и в направлении «грамматики». Казалось, что театр, наконец-то, понизив статус действия, сможет в познании человека достичь тех глубин, что оказывались для предшествующих культур недоступными. Возможно, театр уже и тогда мог бы многое предложить, если бы в обществе была потребность именно такого рода. Но ее не было.

Тем не менее, были любопытные и обращенные в будущее эксперименты в импрессионистском и символистском театре, к которым, чтобы сделать их общезначимыми, искусство вернется намного позже. Посмотрим, как это происходило на том этапе в истории искусства, когда импрессионизм постепенно трансформировался в символизм. То, что ранее в театре не подавалось выражению и что сдерживалось натурализмом, пробивалось в сознание и в экспериментах символистов облекалось в художественную форму. Для этого этапа в истории театра, освобождающегося от всего неподлинного и внешнего, характерен, например, такой факт, как мода в театре на драматургию бельгийского драматурга Мориса Метерлинка, с именем которого и связан импрессионизм в театре. Эту моду любопытно объясняет Н. Бердяев.

¹ Бескин Э. «Карамазовы» на сцене // Раннее утро. 1910. 15 окт.

Утверждая, что до определенного времени в современной культуре имело место торжество внешнего человека над внутренним, с появлением Метерлинка происходит трансформация драмы, когда для изображения трагизма человеческой жизни не требуется чисто внешнего сцепления событий, не нужны фабулы, не нужны катастрофы, шума, треска и крови. Вообще, не нужны действия. Согласно М. Метерлинку, «вечная внутренняя трагедия совершается до этого, совершается в тишине, она может свалиться на голову человека ежесекундно, когда он менее всего ждет, так как в самой сущности жизни скрываются безысходные трагические противоречия»¹.

Так, драматургия М. Метерлинка, которая определила в истории русского театра целую эпоху, стала альтернативой кинематографу. Но стать альтернативой в эпоху созвучности кинематографа духу времени – безнадежное дело. В случае с М. Метерлинком речь должна идти не только о частных явлениях. Особенности драматургии М. Метерлинка обязывают говорить уже о целом художественном направлении, которое тоже оставило след в дискуссиях первых десятилетий века, посвященных кризису театра, а именно об импрессионизме как предшественнике символизма. Печать импрессионизма в то время можно обнаружить даже у таких авторов, как А. Чехов.

Замещающий натуралистический театр театр импрессионистический как раз и двигался в сторону отрицания действия. Его смысловым ядром явилось требование создать в спектакле настроение. Настроение, но не действие. «Настроение, – пишет В. Фриче, – провозглашалось теперь главной сущностью искусства, подобно тому, как оно было главной сущностью и нервной психики буржуазной интеллигенции конца XIX века... Наибольшего совершенства импрессионистическая драма достигла под пером Метерлинка, ранние пьесы которого лишены всякого движения: в них нет резких конфликтов, нет борьбы, нет ни развития характеров, ни активных героев, – их назначение в том, чтобы путем, главным образом, известного подбора слов, особой манеры говорить и выразиться, вызвать сначала смутное, потом все более про-

¹ Бердяев Н. К философии трагедии. Морис Метерлинк // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 192.

ясняющееся и разрастающееся чувство ужаса перед жизнью, чувство беспомощности человека перед лицом таинственного рока»¹.

Соответственно, настроение убивает действие как основное ядро традиционного театра. Лишаясь действия, драма превращается в разновидность лирики, а вот это уже не по Аристотелю. Ведь у него лирический жанр обсуждается только потому, чтобы сопоставить его с драмой, которая представляет по отношению к лирике нечто самостоятельное, а именно то, что можно выразить только с помощью действия. Но какое в лирике действие? «Импрессионистическая формула, – пишет В. Фриче, – должна была совершенно видоизменить не только внешний облик драмы, но и ее внутреннюю сущность. Если целью театрального представления является уже не изображение действия, а возбуждение настроения, то очевидно, драма ничем не отличается от лирики, смешивается с ней, другими словами, как самостоятельный вид поэзии упраздняется»². Лучше того, что здесь формулирует самый авторитетный социолог 20-х годов, не скажешь.

В этом сдвиге театра в сторону импрессионизма проявилось и нечто большее, а именно то, что характерно уже для психологии эпохи, которая, несомненно, в это время получила выражение в произведениях символизма. Для этой психологии характерна, как об этом писал опять же Н. Бердяев, утрата реальности, той самой реальности, которая, как казалось, получила в натурализме максимальное выражение. Но выясняется, что сменяющее натурализм направление, а именно символизм на какой-то момент передает те признаки реальности, которые натурализм передать бессилён. Но для того, чтобы эти неуловимые признаки передать, следовало пожертвовать классическим канонам построения произведения, а точнее, разрушить его. Художник уже не претендует на целостность и завершенность. Однако распад такого канона означает одновременно и распад бытия. Н. Бердяев говорит, что символизм, ощущая распад бытия, «хватается за куски, отрывки, в переживании мига ищет полноты»³.

¹ Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра. Сборник статей. М. 1908. С. 170.

² Фриче В. Указ. соч. С. 170.

³ Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм // Бердяев Н. Духовный кри-

Тут еще важно, что если классический канон построения сдерживает погружение в бессознательное, то новая форма как раз открывает эту сферу. Она, по выражению философа, снимает «с жизни оковы рациональности». Это суждение весьма показательно именно для символизма. В этом «переживании мига», которое художник делает предметом изображения, проявляется поэтика символизма. Такие «переживания мига» характерны, например, для К. Бальмонта. «Для него (Бальмонта – *Н.Х.*), – пишет В. Брюсов, – жить – значит быть во мгновениях, отдаваться им. Пусть они властно берут душу и увлекают ее в свою стремительность, как водоворот малый камешек. Именно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас»¹.

Однако такое обращение со временем, характерное не только для К. Бальмонта, но и для символизма вообще, выдает преемственность этого направления по отношению к более раннему направлению, а именно к импрессионизму. Ведь это именно в импрессионизме художник озабочен фиксацией момента, поскольку в следующем мгновении все будет выглядеть уже совершенно по-другому. Действительно, многие пишущие о символизме подмечают зависимость его поэтики от импрессионизма. Так, исследователь футуризма В. Марков считал, что «импрессионизм не только предшествовал русскому символизму, но и сопутствовал ему, стал одной из его граней, фактически составной частью»².

Но вот что интересно. Вместе с импрессионизмом и символизмом в искусстве рождались новые формы организации повествования. В этом смысле театр является весьма показательным. Пожалуй, новые формы организации повествования стали объектом внимания именно в театре, а уже потом перекочевывали в кино. Однако следовало бы обратить внимание также и на то, что такие сдвиги были характерны не только для театра, пытающегося уйти от отработанного на позднем этапе истории языка, в основе которого был мимесис и который логически привел к крайнему выражению этого принципа – натурализму. В такой же степени они оказались,

зис интеллигенции. М., 1998. С. 24.

¹ Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 6. М., 1975. С. 250.

² Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000. С. 11.

как это ни покажется странным, важными и для кино. Но также еще и для фотографии, которая в XIX веке оказалась современнойцей импрессионизма и также, как и живопись, характерная для этого направления, стремилась передавать мгновения. Пожалуй, в суждении В. Фриче самое интересное – это то, что те элементы поэтики, которые культивировались натуралистическим и импрессионистическим театром, оказывается, с успехом ассимилировались кино, предстывая признаками его языка.

Таким образом, едва успев выставить барьер против кинематографа в виде того, что тогда называли «натурализмом» и «импрессионизмом», театр этого барьера лишился. Театр снова для выражения внутреннего содержания должен был искать что-то новое. «Для того, кто приходил после импрессионистического театра в кинематограф, контраст между этими двумя разновидностями зрелищ не был уж очень резок, – пишет В. Фриче. – То, что стремились дать публике театр натуралистический (точное изображение жизни) и импрессионистический (ряд впечатлений), лучше и легче осуществлял театр механический. Между тем как режиссер-натуралист в своем искании правды на сцене то и дело наткнулся на неодолимые технические преграды, или на слишком большую дороговизну, между тем как уже самая тщательная и детальная декорация всегда как-никак сохраняла характер условности, кинематограф мог воссоздать на экране какие угодно картины: крушение поезда, наводнение, сражение, улицы с их движением и сутолокой»¹.

Можно ли эту точку зрения разделять и можно ли утверждать, что за все это время, а оно растянулось на целое столетие, театр, ощущая кризис, ничего не предпринимал, чтобы идти в ногу со временем? Были ли попытки преобразовать его природу, его язык, присущую ему коммуникацию со зрителем, вписать его в раздвигающуюся под воздействием технологической революции динамичную культуру XX века? Когда стало ясно, что столь характерная на протяжении всего XX века эпоха «грамматики» склоняется к закату, театр вопреки всем алармическим прогнозам и выводам, подобным сформулированным М. Роммом выводам о том, что кино, опробовав все свои преимущества, снятие тех запретов и

¹ Фриче В. Указ. соч. С. 173.

ограничений, что имели место в истории театра, демонстрирует, что его креативный потенциал не исчерпан. Что же касается кино, то оно начинает проявлять интерес к приемам театра, которые в эпоху триумфального взлета кинематографа казались старомодными, архаическими и ушедшими в глубокую историю. В данном случае в качестве иллюстрации можно опять же сослаться на фильмы Ф. Феллини и Л. фон Триера.

4. Кризис театра как кризис мимесиса в аристотелевском смысле

Чем же театр после того, как кино отнимает у него привычные средства выражения, заполняет образовавшуюся пустоту? Как вообще деятели театра с момента возникающего кризиса осмыслили создавшееся положение? Конечно, осмысление происходит в направлении сравнения возможностей театра и кино. Тут-то как раз и фиксируется то обстоятельство, что, претендуя на воспроизведение действия, театр в его выражении оказывается ограниченным. Но эти ограничения в воссоздании действия снимаются в кино. Вот и М. Ромм констатирует: «театр уже не может соревноваться с кинематографом в жизненной достоверности»¹. То, что становление кино, казалось бы, оставляет театр в плане мимесиса далеко позади, что действие в его кинематографическом выражении с действием в театральных формах просто несравнимо, было ясно уже в самом начале XX века. Об этом точно пишет представляющий в России экспрессионизм Л. Андреев – писатель, пьесы которого тогда постоянно ставились в театре.

Именно в суждениях Л. Андреева звучит приговор театральному действию как центральному элементу мимесиса. «Что же касается действия, – пишет он, – то в этом отношении преимущества Кинемо, владеющего всем пространством мира, способного к мгновенным перевоплощениям, властелина, могущего в любой момент привлечь к своему действию тысячи людей, автомобили, аэропланы, горы и моря, – бесспорны и очевидны. Где бы действие ни происходило, в какие необычные и всякие формы оно бы ни

¹ Ромм М. Указ. соч. С. 393.

облеклось, везде достигнет его Кинемо и захватит на свой волшебный экран. Больше того: как ни стремился театр к действию – ограниченный, он мог давать его только в самых ограниченных видах, как ни стремился к движению – мог давать его только в пределах тех десяти саженей, что отводится под сцену. А так как, кроме театра, другого учителя действия у нас нет и не было, то мы и не знаем целой области действий, – связанных, например, с личным участием в какой-нибудь отчаянной экспедиции. Описанием таких действий полны некоторые романы (хотя бы Д. Лондона), но мы их не видели, и мы их не знаем. И кинематографу суждено будет открыть эту новую область, расширить наше представление о действии до новых непредвиденных пределов... Нет пределов для авторской воли, творящей действие, обогатилось воображение – и вот нарождаются какие-то новые Кинемо-драматурги, еще неведомые таланты и гении. Кинемо-Шекспир, отбросив стеснительное слово, так углубляет и расширяет действие, находит для него столь новые и неожиданные комбинации, что оно становится выразительно, как речь, а в то же время убедительно той несравненной убедительностью, какая присуща только видимому и осязаемому»¹.

В любом случае получается, что появление кино имело для театра серьезные последствия. Таким образом, параллельно возникновению и становлению кино театр пускается в поиски своей новой природы, которая позволила бы отстоять свою самостоятельность и продолжить развиваться дальше. Принимая это к сведению, поставим следующий вопрос. Объясняются ли эти постоянные поиски театра с конца XIX века лишь рождением кинематографа, спровоцированы ли им или же это внутренний для театра процесс, который все равно бы развертывался, даже если бы кино не существовало. По всей видимости, рождение кинематографа способствовало экспериментам в театре, который освобождался от особенностей своего языка, которые кинематограф превращал в собственные (и потому их обесценивал) и пускался в поиски или еще не открытых особенностей своего языка или же особенностей, когда-то существовавших, но забытых. Наконец, даже если допу-

¹ Андреев Л. Письма о театре // История отечественного кино. Хрестоматия. М., 2011. С. 39.

стить, что именно кинематограф толкал театр к подобного рода экспериментам, то был ли это бессознательный процесс или же он каким-то образом все же получал осмысление, что, по всей видимости, можно обнаружить в высказываниях режиссеров, актеров, вообще, театральных деятелей.

Так, А. Базен, суммируя поиски нового театрального языка во французских театрах в эпоху раннего кино, например, таким театральным режиссером как Антуан, утверждает, что подобные поиски и эксперименты в театре получили выражение в общей тенденции возрождения театра, что проявилось в повышении условности его языка. При этом А. Базен высказывает предположение, что это возрождение обязано именно кинематографу. Без соперничества с кино такого обновления языка театра могло бы не произойти¹. Однако какое-то время осмысление взаимоотношений между театром и кино было затруднено в результате алармического отношения к проблеме, а именно констатации поражения театра, якобы деградирующего под воздействием триумфального прогресса кинематографа, заполучившего самую большую в истории публику. Это обстоятельство не позволило увидеть в кино не только могильщика театра, но и, как это ни покажется странным, средства, возвращающего то, что ему было присуще с начала своего возникновения, т.е. театральности. «Сценический вклад кинематографа можно в данном случае, – пишет А. Базен, – определить лишь как усиление театральности»².

Когда Аристотель писал о трагедии, то он утверждал, что ее фабулой всегда был миф, содержание которого зрителям было известно заранее, поскольку мифы, функционирующие в устной форме, знали все, что, кстати, и способствовало той гармонии между творцами и воспринимающими, которая была в античности и оказалась недостижимой в европейском мире. Но ведь очень часто подтекстом и современных произведений искусства является тот же миф, правда, уже не в целостных его структурах, как это было в античности, а в виде фрагментов и осколков мифа разного происхождения. Но нас, представляющих уже современную культуру, волнует то, какие последствия имели место после кризиса

¹ Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. 160.

² Там же. С. 165.

мимесиса, т.е. понижения в искусстве и прежде всего в театре статуса действия.

Здесь важно этот процесс соотносить с тем, что в киноведении известно как «авторское кино» и «авторский кинематограф». Очень часто под этими понятиями подразумевают просто режиссера, который одновременно в фильме является и сценаристом, т.е. лицом, предстающим в разных ипостасях. Однако для характеристики авторства можно было бы прибегнуть к лингвистической или, еще точнее, семиотической терминологии. С точки зрения семиотики там, где акцент ставится на авторское содержание, на авторскую интерпретацию, возникает проблема не «языка», а «речи», той самой речи, которую впервые в кино, как мы убедились, обнаружил Л. Андреев, а аргументировал Б. Эйхенбаум. Будем в данном случае под языком понимать язык текстов, т.е. привычных элементов повествования, используемых массовой коммуникацией. Речь же – это всегда следствие авторской, т.е. субъективной интерпретации известного, новой организации повествования, в котором могут быть и даже должны быть элементы языка, но они не исчерпывают смысла повествования, а потому его рецепция для зрителя может представить трудности.

Ориентация на речь, т.е. на авторское начало, на то, что Гегель называл внутренним содержанием, и будет сверхзадачей искусства эпохи ориентации на «грамматику». Ориентация на грамматику – это когда соотношение языка и речи складывается в пользу речи. Речь не исключает языка, но в ней привычные языковые элементы наделяются субъективным семантическим смыслом, отсутствующим и необязательным в период ориентации на «текст». Правда, теория, ставящая своей целью выявление речи в кино, на самом деле дает знание о кино как языке. Языке, к которому смысл киноповествования вовсе не сводится. Не сводится особенно в те эпохи, когда искусство, вынужденное перечеркивать поэтику текстов, берет курс на «грамматику», даже если это обстоятельство может разрушить привычные нормы коммуникации с публикой.

Однако такая ситуация всех вариантов взаимоотношений между эпохами «текста» и «грамматики» не исчерпывает. Рано или поздно наступает время, когда некогда отработанные и отброшенные приемы и формы в виде жанров, сюжетов и даже образов – архетипов извлекаются из коллективной памяти и включаются снова в про-

цессы коммуникации. Вот почему мода на структурализм быстро проходит, и М. Ямпольский уже начинает критиковать семиотические методы в их приложении к кино¹. Но неприятие экспериментов, связанных с поисками нового языка, можно фиксировать гораздо раньше. Так, в 20-е годы в создании нового языка огромную роль начал играть монтаж. Казалось, что с его помощью можно создавать такие структуры, которые от эмпирики бытия сильно отрываются, превращаясь в нечто подобное симуляграм. Можно было создавать картины мира, далекие от реальной исторической основы. И тогда в революционных фильмах брали Зимний дворец в 1917 году так, как его в реальности не брали. Виртуальное начало изображения гипертрофировалось.

С критикой крайних случаев с экспериментами в области языка выступал А. Базен. Позднее монтажная эстетика С. Эйзенштейна стала поводом для критики А. Тарковского. Все свидетельствовало о том, что возникший в процессе экспериментов язык переставал осуществлять позитивные функции, став барьером для выражения внутреннего в форме внешнего. Видимо, приближалось время, когда становилось ясно, что и советское искусство не избежало судьбы романтической фазы в истории становления духа. Эпоха оттепели в кино – это эпоха освобождения от внешнего и углубления во внутреннее. Этот тезис можно продемонстрировать с помощью внедрения в киноязык приема «потока сознания» или «внутреннего монолога», что, наверное, следует считать результатом того периода в истории отечественного искусства, который мы называем периодом ориентации на «грамматику». Вот тогда-то и становится ясно, что тому, что было открыто в театре и в кино в первые десятилетия XX века, но не было реализовано на уровне языка, следовало еще стать общезначимым, включаемым в процессы массовой коммуникации.

Не этим ли объясняется тот факт, что в результате падения посещаемости кинотеатров уже в конце 60-х годов XX века, что, видимо, следует считать кризисом не только жанра фильмов, посвященных революции, но и вообще фильмов, соответствующих омертвевшей идеологии, проникшей в том числе и в кино-

¹ Ямпольский М. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 10.

язык, в отечественном кино разворачивалась реабилитация жанрового кино, а под ним следует понимать то, что мы обозначаем как ориентацию на «текст». Образчиком этого процесса стал фильм Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих», в котором события времен революции подавались в духе авантюрного жанра, даже вестерна. Иначе говоря, что до некоторого времени подавалось на уровне «грамматики», пришлось включить в коммуникацию на уровне «текста». Казалось бы, нет ли тут противоречия? С одной стороны, во второй половине XX века общество созрело для того, чтобы активно вводить структуры речи в процессы массовой коммуникации (и кинематограф эту задачу успешно решает в фильмах Феллини, Рене, Бунюэля и т.д.), а с другой – происходит регресс в поэтику «текста». Но этот регресс в данном случае объясняется лишь кризисом революционных фильмов, а вовсе не кризисом кино. При углублении в проблематику «грамматики» невозможно обойти вопрос, связанный с ослаблением сюжета в произведении и одновременно с открытием «внутренней речи», претендующей на организационный прием в произведении. По сути, во многом этот прием является признаком того, что обычно подразумевают под «авторским» кино.

Но продолжим комментировать высказывание Л. Андреева. Мы уже констатировали, что то, что раньше было прерогативой театра, т.е. действие, начинает перетекать в кинематограф. Казалось бы, все расставлено по своим местам. Освобождаясь от необходимости воспроизводить действие, театр получает большую свободу для экспериментов. Собственно, такое освобождение Л. Андреев приветствует. По его мнению, кино освободило театр от «великого груза ненужностей, привходящего и чуждого, под тяжестью которого сгибается и гибнет современная сцена, хиреют драматурги, вырождается и слабеет мощное слово»¹. С этим выводом Л. Андреева невозможно не согласиться. Тем более, что он соответствует тем оценкам, которые в этот период даются философами культуре в целом. Так, развивая гегелевскую идею опредмечивания духа, Г. Зиммель писал: «Нам противостоят бесчисленные объективации духа, произведения искусства и социальные нормы, институты и познания, подобно управляемым по собственным

¹ Андреев Л. Указ. соч. С. 38.

законам царствам, притязанию на то, чтобы стать содержанием и нормой нашего индивидуального существования, которое в сущности не знает, что с ними делать, и часто воспринимает их как бремя и противостоящие ему силы»¹.

Позднее Й. Хёйзинга почти повторит мысль Г. Зиммеля об этом, столь существенном для культуры XX века противоречии, которое касается и театра. «В овладении и исследовании природы культура ушла бесконечно далеко вперед и невообразимо тонко отшлифовала человеческий ум, – пишет Й. Хёйзинга. – Культура стала богаче и мощнее, чем когда-либо раньше. Но она не обрела подлинного, самобытного стиля, в ней отсутствует единодушная вера, в ней нет внутреннего доверия собственной прочности, нет критерия истинности, нет гармонии и достоинства, нет божественного покоя. Она обременена таким грузом всяческого вздора и нелепых идей, какого никогда прежде не несла миру. Что делать человеку с этой культурой? Разве фантом, возникающий перед нашим взором при слове «культура», имеет право носить это имя?»²

Очевидно, что в XX веке в связи со становлением индустриального общества гипертрофией внешнего стал болеть не только кинематограф, но и культура в целом. Что же из этих суждений философов можно вывести? А то, что язык, который на определенных этапах оказывался следствием ориентации на «грамматику» и, следовательно, некоторое время представлял прогрессивным явлением, способен оказаться и барьером в коммуникации. Иначе говоря, язык соотносим с тем внешним, что Гегель противопоставляет внутреннему. Наступает момент, когда для того, чтобы внутреннее включить в коммуникацию, эту коммуникацию следует очистить от языка как утратившего информационную и эстетическую функцию. А главное, эстетическую ценность. Парадокс заключается в том, что, очищая коммуникацию от языка, мы в то же время очищаем ее и от гипертрофированного внешнего, чем перегружена современная культура в целом.

Аргументировать, почему такой слом происходит именно на рубеже XIX–XX веков, не так просто. Объяснений здесь может

¹ Зиммель Г. Кризис культуры // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры. М., 1996. С. 490.

² Хёйзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир. СПб., 2010. С. 174.

быть много. Но мы остановимся на том объяснении, что связано с возникающими в культуре этого времени новыми технологиями. Прежде всего, конечно, теми, что предстают в форме фотографии и кинематографа. То, что нас интересует, мы сформулируем следующим образом. Является ли сменяющая ориентацию на «текст» ориентация на «грамматику» следствием технологической революции, представшей в возникновении и фотографии, и кино? Очевидно, что уже появление фотографии оказало воздействие на изобразительные искусства. Отныне они освобождаются от необходимости мумификации реальности, т.е. того правдоподобия, которое и является в знаменитом философском понятии мимесиса определяющим. Во всяком случае в аристотелевском его понимании. Но мы не ставим целью рассмотреть в свете разворачивающейся технологической революции все виды искусства. Мы ограничиваемся лишь театром, хотя понятно, что эта революция касается всей системы видов искусства. В соответствии с этим сужением темы наш вопрос будет звучать так: повлияла ли технологическая революция, разворачивающаяся в формах технических, в данном случае визуальных искусств и прежде всего кинематографа, на ту потребность в обновлении театра, которую можно восстановить, опираясь на дискуссии о театре, происходящие в ведущих театральных журналах, в прессе, в журналистике, в массовой коммуникации, а главное, на те эксперименты в собственно театральной практике, которых в первых десятилетиях истекшего столетия было много.

Иначе говоря, можно ли считать, что поворот театра в сторону «грамматики» является следствием нового средства коммуникации и нового вида искусства, каким является кинематограф? Ведь именно кинематограф освобождает театр от необходимости мумификации, поскольку он является не просто средством мумификации, но, может быть, наиболее мощным средством, у которого до сих пор в этом смысле не было конкурентов. Более того, ведь как бы ни пытался театр мумифицировать жизнь даже и в самых крайних формах, как, например, в натурализме, его возможности в этом смысле все равно были ограничены. В своем развитии театр, осуществляющий миметические функции, к XX веку исчерпал свои возможности, хотя в принципе за пределами театра эти функции могли осуществляться другими видами. Причем, их осуществ-

вление могло происходить в более совершенных и развитых формах, что, собственно, и демонстрирует кино. Это обстоятельство стало предметом осмысления уже на самых ранних этапах истории кино. Кино подхватывает тенденцию в становлении театра, получившего в натурализме свою завершённую форму. Эту тенденцию кино продолжает, демонстрируя такие возможности, которые в театре оказывались невозможными.

В самом деле, принцип мимесиса в его аристотелевском понимании именно в кинематографе получает свое наиболее полное выражение. Получается, что ориентация в театре на «текст» блокируется кинематографом, стимулирующим развертывание в театре тенденции, связанной с ориентацией на «грамматику». Спрашивается, что же может быть основанием для ориентации театра на «грамматику»? Логично было бы предположить, что, оказавшись в условиях кризиса и прежде всего кризиса языка, театр должен был бы вызвать к жизни принципиально новые, немислимые прежде формы. Но как на самом деле развертывался этот процесс? В реальности он происходил как поиск в прошлом театральном опыте таких тенденций, которые в этой сфере уже имели место и раньше, но в силу определенных установившихся эстетических установок на поздних этапах истории не были востребованы.

Так мы входим в тот период театральной культуры, когда в ее истории находятся забытые формы. Они извлекаются из культурной памяти, становясь основой для новейших театральных экспериментов. Причем такие приемы, забытые в собственно театре, тем не менее, в измененном виде могли использоваться в других сферах или видах искусства, не имеющих отношения к театру в том его виде, который для эстетики Нового времени репрезентативен. Более того, это такие театральные формы, которые успели исчезнуть не только из позднего театра, но и из какого-то типа культуры, но они могли сохраняться в других типах культуры. В этом случае их извлечение и использование в новых формах облегчается. В этом смысле показателен интерес в исследуемый период европейского и русского театра к театральной культуре Востока, в которой сохранились такие формы, которые на Западе уже отсутствуют. Но, собственно, и в тех культурах, о которых идет речь, безотносительно к другим культурам, еще функциони-

руют какие-то элементы как остатки или «пережитки» древнейших форм. Скажем, это относится к народным играм и представлениям фольклорного типа как по отношению к профессиональному театру особой и самостоятельной сфере.

Все, что до сих пор нами сформулировано, – это, так сказать, теория. Но как же положение складывалось в театре первых десятилетий XX века и прежде всего в русском театре, опыт которого нам более всего известен? Первое, что бросается в глаза, когда восстанавливаешь атмосферу дискуссий и практических поисков, имеющих место в это время, – это ретроспективные устремления театра. Конечно, в различных дискуссиях этого времени можно обнаружить немало суждений о том, что на смену натуралистическому театру приходит театр импрессионистический, символистский, футуристический или экспрессионистский. Все это так и есть. Ведь история театра соотносится с историей искусства, а следовательно, и с теми течениями и направлениями, которые в этой истории возникают, а в первых десятилетиях XX века их было достаточно. Однако эта соотнесенность театральных экспериментов с различными художественными течениями и направлениями еще ни о чем не говорит. Театральная эволюция имеет и собственную логику становления, которую и следует исследовать.

Елена Семенова



Уличный театр против театра военных действий...

(Об исторических особенностях формирования современного уличного театра в России)

В статье автор предпринимает попытку разобраться в причинах несколько запоздалого, по сравнению с такими странами, как Индия, Франция, Испания и др., развития и осмысления в России феномена уличного театра, который стал актуализироваться только в последние три десятилетия. По мнению автора, это имеет свои особенности, обусловленные несколькими историческими обстоятельствами: ментальностью русского смеха, заимствованием форм и сюжетов уличного театра из европейского фольклора и искусства постмодернизма, переосмыслением народно-смеховой культуры в уличном театре в России под воздействием идей М.М. Бахтина и творчества В.И. Полунина, влиянием протестных зарубежных молодежных движений, стремительным развитием информационно-коммуникативных технологий.

Ключевые слова: смеховая культура, уличный театр, Бахтин.

The article discusses the features of the somewhat belated, in comparison with countries such as India, France, Spain, etc., the formation and understanding of the phenomenon of street theater in Russia, which became relevant only in the last three decades. According to the author, this has its own characteristics due to several historical circumstances: the mentality of Russian laughter, borrowing the forms and subjects of street theater from European folklore and postmodern art, rethinking the people's laughter culture in the street theater in Russia under the influence of the ideas of M. M. Bakhtin and creativity of V. I. Polunin, the influence of protest foreign youth movements, the rapid development of information and communication technologies.

Keywords: laughter culture, street theatre, Bakhtin.

Уличный театр — это не обыденный театр, а театр Мечты, ведущий тебя по жизни.

В. Полунин

В своих наиболее характерных проявлениях это искусство анархическое, подрывное и неукротимое, которое скорее можно изучать по полицейским протоколам, чем по театральным летописям.

П. Шуман

Чем интеллектуальнее становится время, тем больше ему не хватает простых, естественных вещей. В эти исторические моменты художники нередко обращаются к детской игре, клоунаде, уличному театру¹, интерес к которому в России наблюдается последние три десятилетия. Показателем роста интереса в российском обществе к уличному театру можно считать то, что в рамках Всероссийского театрального марафона СТД РФ под эгидой Года театра в Сочи состоялась презентация Российского союза уличных театров и артистов (РСУТиА), созданного в ноябре 2018 г. Союз уличных театров и артистов позиционирует себя как «неформальную организацию», целью которой является «создание и развитие культуры уличного театра в России, формирование статуса уличного театра, как в профессиональной, так и в общественной среде; формирование запроса на российский уличный театр² в России и мире;

¹ Уличный театр относится к одному «из самых древних видов театральной деятельности. Начиная с обрядово-ритуальных действ, связанных с циклической темой умирания и обновления природы еще в XVIII веке до н.э. в Древнем Египте, он постоянно видоизменяется и мимикрирует: от религиозного (Египетские мистерии и ранняя ателлана у осков) до оппозиционного (греческие флиаки и славянские скоморохи), от развлекательного (средневековые гистрионы и фигляры) до созерцательного (современный анималистический и релаксационный), от политического (агитационный и «театр улиц» Мейерхольда) до коммерческого (fire-show и «ходулисты») на свадьбах и корпоративных праздниках)» [Павлов 2015:364].

² Среди российских уличных театров можно отметить «Театр-ЭКС», «СоЛу», «Высокие Братья», «Pampush», «Картония», «Огненные люди», «Эскизы в про-

общий подъем профессионального качества уличных выступлений в России»¹. Характерно, что на уличном манифестном шествии Союза в Сочи присутствовали лозунги «Карнавализация», «Год уличного театра», «Бахтин жив», что свидетельствует о стремлении членов союза своевременно обратить внимание на историю и самобытность развития российского уличного театра, имеющего отношение к карнавальной культуре; на назревшую потребность в его теоретическом осмыслении.

Только в 2016 г. в России состоялось более 16 международных фестивалей уличных театров, поддержанных государственным финансированием: VI Фестиваль уличных театров «Елагин парк», г. Санкт-Петербург; IV Фестиваль уличных театров УР ФУТУР, г. Ижевск; VI Международный фестиваль уличных театров «PermInterFest», г. Пермь; V Фестиваль Уличных Театров в Ярославле «Нашествие Необычного»; V Фестиваль уличных театров «Театральная площадь», г. Кемерово; II Фестиваль уличных театров, г. Череповец; XXII Международный фестиваль уличных театров в Архангельске; VIII Фестиваль уличных театров «Театральный дворик», г. Тула; XI Международный Фестиваль Уличных Театров «Сны Улиц», г. Тюмень и мн. др.

В 2019 г. с 18 по 19 мая в Москве прошел арт-фестиваль «Николин день», в котором приняли участие такие известные коллективы, как Театр «Oposito» (Франция), «Кана» (Польша), «Les filles du renard rôle» (Франция), Инженерный театр «АХЕ» и др. 15 июня в открытии Международной театральной олимпиады 2019 г. в Санкт-Петербурге приняли участие российские уличные театры («Огненные люди»; «Эскизы в пространстве», «Странствующие куклы господина Пэжо») и известные зарубежные коллективы (польский театр «КТО»; Театр Titanick (Германия); Театр Close-Act (Нидерланды); Театр «Gajes» (Голландия); Transe Express (Франция).

В целом движение в сторону финансовой поддержки уличных театров со стороны государства связано с вступлением России в 1992 г. в FECC (Foundation of European Carnival Cities) – Фонд европейских карнавальных городов, основанный в 1980 г., позже

странстве», «Антикварный цирк», Инженерный театр «АХЕ», «Странствующие куклы господина Пэжо» и др.

¹Текст взят со страницы официального сайта Союза уличных театров и артистов. [Электронный ресурс]: <http://streetrussia.com/>

в 1985 г. переименованный в Ассоциацию европейских карнавальных городов. Главной задачей ассоциации на сегодняшний день является объединение различных городов для консолидации усилий по сохранению карнавальных традиций во всем мире, развитие международного карнавального туризма. FECC сотрудничает с городами Европы, Северной и Южной Америки, Африки.

Нужно отметить как позитивные, так и негативные моменты вхождения России в FECC. Если в Европе карнавальная индустрия развивается поэтапно, по пути органичного наращивания образовательного и научного карнавального потенциала¹, то в России данная отрасль развивается довольно стихийно. Интеграция России в FECC приводит к преждевременной коммерциализации еще не окрепших театральных коллективов, не сформировавшейся самостоятельной уличной театральной культуры. Возникает проблема и ограниченных возможностей развлекательно-познавательного (в данном случае фестивально-туристического) подхода в образовательной сфере искусства, связанного с отсутствием возможности молодежи глубоко погрузиться в карнавальную культуру. Ориентир на развитие и традиции европейского театра² приводит к стиранию исторической памяти о развитии уличного театра в России, утрате собственной самобытности.

¹Показательно, что один из крупных симпозиумов «Жизнь за пределами туризма», который прошел в 2016 г. в курортном городе Виареджо (Италия), был рассчитан на привлечение к участию академических учреждений, университетов мира. Основными темами международного симпозиума стали: карнавал и межкультурный диалог; карнавал и городской театр; карнавал и традиции; карнавал, искусство, технологии и экономика; карнавалы и их роль в идентичности. Симпозиум был посвящен анализу вопросов и проблем, связанных с городскими фестивалями и карнавалами. Миссия симпозиума состояла в содействии созданию пространства для межкультурного диалога между научным сообществом, местными жителями и молодым поколением. Координаторами научной деятельности данного симпозиума выступили такие образовательные учреждения, как Международный институт «Жизнь за пределами туризма» (Флоренция, Италия); Университет Нариньо Пасто (Колумбия); Университет Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Колумбия).

² В «Истории русского театра» В.В. Каллаш и Н.Е. Эфрос отмечают, что уже в XIV веке западный музыкант и потешник составил серьезную конкуренцию русскому скомороху. «С XVI века у нас уже фигурируют заморские «стременты», музыканты и актеры». Петр Первый также привлекал для создания театра в России иностранных актеров. Каллаш и Эфрос подробно пишут о заимствовании русскими актерами иностранных стилей, приводя в пример итальянскую комедию дель-арте, в которой важное значение имела импровизация.

Нельзя не учитывать и то, что процессы карнавализации в России, хоть и имеют сходство с европейской карнавалной традицией, в которой «“карнавализация” официозного кода означает отнюдь не его отрицание, а, напротив, его утверждение от противоположного», когда «карнавальное “осмеяние” <...> творилось в пределах экстерриториального праздничного пространства теми же самыми людьми, которые в обыденной жизни были носителями этих поведенческих форм и добросовестными участниками ритуалов» [Михайлин 2005: 392–393], тем не менее отличаются своим подрывным, подпольным характером. Не случайно «“перекодировка” официальной культуры стала излюбленным (и едва ли не единственным) источником советской маргинальной карнавальности» [Михайлин 2005: 393]. Неофициальная культура в России исторически не имела регламентированной карнавалной зоны осмеяния официальной культуры. Напомним, что М.М. Бахтин считал, что в России карнавал не состоялся в силу того, что «различные формы народно-праздничного веселья как общего, так и местного характера <...> оставались необъединенными и не выделили какой-либо преимущественной формы, аналогичной западноевропейскому карнавалу» [Бахтин 1990].

Одна из причин несколько запоздалого интереса к уличному театру в России связана с ментальностью русской смеховой культуры. По мнению С.С. Аверинцева, «смеялись в России всегда много, но смеяться в ней всегда более или менее “нельзя” – не только в силу некоего внешнего запрета со стороны того или иного начальства или же общественного мнения, но прежде всего в силу того, что, положа руку на сердце, чувствует сам смеющийся. Любое разрешение, любое “можно”, касающееся смеха, остается для русского сознания не вполне убедительным. Смеяться, собственно, – нельзя; но не смеяться – сил никаких нет» [Аверинцев 1993: 341].

Подпольность, саркастичность, уничижительность русского смеха отличает его от европейского карнавального смеха. В формировании российской смеховой культуры огромную роль играет феномен антиповедения, связанный с религиозными взаимоотношениями русского человека и церковью, которая считает смех проявлением греховного начала. Согласно мнению Б.А. Успенского, принципиальное отличие «антиповедения» в древней Руси от

средневекового европейского карнавального поведения состоит не в свободе от рамок официальной культуры, а в нарушении нормы реального мира со знаком «–».

До XX века в отечественной науке наблюдается своеобразный мораторий на карнавалный смех. Карнавальная культура (низовая) не была предметом специального изучения. Советские ученые, стоявшие на позиции критического осмысления природы комических явлений, руководствовались идеями Аристотеля и А. Бергсона. Аристотель понимает под комическим «безобразие, или ошибку», не причиняющую боль. Основной идеей в теории смеха А. Бергсона является автоматизм смеха, проявление в смешном объекте признаков неживого, косности, автоматизма. Эти две теории применялись до недавнего времени и к определению смеха карнавалной культуры¹.

Однако, если взглянуть на карнавал с позиции М.Д. Бристолья², считающего, что театр в той или иной степени всегда представляет собой карнавал, бросающий вызов власти и проверяющий на прочность идеологию, а потому в каком-то смысле театр всегда связан с политикой³, то можно увидеть, что в России театр исторически пересекался с революционными событиями, протестным движением, активизмом и акционизмом.

В качестве примера союза революции и зрелища можно привести начало XX века, когда карнавализация в России сливается

¹ Даже такие авторитетные советские эстетики, как Н.М. Федь, А.З. Вулис, К.Г. Исупов до определенного момента рассматривали комическое через призму данных концепций, в которых категория комического выступала актуальной формой критики. Между тем, позже, вследствие влияния бахтинского определения карнавального смеха, исследователи признают, что подобное понимание смеха и комического некорректно, и делают одним из критериев смеха «категорию амбивалентности», выделенную М.М. Бахтиным. Позже, под воздействием влияния бахтинского определения карнавального смеха, эстетик К.Г. Исупов определил комическое как экзистенциал, как качество жизненной ситуации, как эстетическую категорию. В последнюю характеристику комического автор включил формы гротеска, карнавала, клоунады, скоморошества, смеховой культуры.

² Делая явные и неявные отсылки к текстам М.М.Бахтина о карнавале, М.Д.Бристоль на примере пародии рассматривает вытесненную за пределы текста драмы ее карнавальную семиотику, видя в театре критику в адрес привилегий власти и идеализации иерархической классовой системы, считая социальный диссонанс, стремление к большему материальному изобилию и свободе от экспроприации позитивной чертой общественной жизни.

³ Bristol M.D. Carnival and theater. Methuen, 1985.

с революцией, трагически отразившись на судьбах многих художников, в частности В.Э. Мейерхольда. Сопряжение искусства и революции, заигрывание искусства с политикой исторически имело катастрофические последствия не только для самих художников, но и для искусства в целом. Это ярко проявилось в 20-е и 30-е годы XX столетия и позже в 60–70-е, которые одновременно представляли годы бунта, протеста, политических акций и оправданно-смелого эпатажа и прорывов в театральном искусстве. Это и обращение к до-театру, пост-театру, пара-театру, архаическим формам игры и про-театра и пр.

Период начала XX века в России – это время, когда театральная жизнь, утрачивая свою традиционность, становится необыкновенно многообразной. Революция выражается в формах шествий, митингов, публичных театрализованных массовых действий, агит-театров, демонстраций, парадов. Процессы эстетизации политики, в рамках которой происходит слияние искусства и жизни, достигают своего апокалипсиса. Сбывается лозунг Р. Вагнера: «Трагедии будут празднествами человечества: в них человек, свободный, сильный, ...будет с достоинством и величием приносить в жертву любви свою смерть» [Вагнер, 2001]. Нечто подобное высказывает в эти годы А. Луначарский: «И подумайте, какой характер приобретут наши празднества, когда ...мы будем создавать ритмически движущиеся массы, <...> действительно охваченную одной идеей упорядоченную мирную армию» [Луначарский, 1982].

В карнавальном ключе развиваются в это время кабаре «Кривое зеркало», «Бродячая собака», «Привал комедиантов», в которых работали К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, Н.Н. Евреинов, разработавший не только философию «театрализации жизни», «театротерапию», но и политизацию искусства, считая, что «повешенный на кресте – вот первоначальный герой средневекового публичного театра», видя связь между театром и эшафотом. Необходимо упомянуть «театр аттракционов», который отразил ярчайший пример «естественно-научного» театра» [Рауниг, 2012: 147–148], переходящего в революцию.

Многие уличные театрализованные действия, посвященные революционным событиям, являлись реконструкцией того или иного момента истории. Так, например, 7 ноября 1920 г. на Дворцовой площади Петрограда была воспроизведена масштабная

реконструкция события «Взятие Зимнего дворца», в которой приняли участие восемь тысяч человек. Режиссерами-постановщиками этой глобальной реконструкции были Н.Н. Евреинов, Н.В. Петров, Ю.П. Анненков. Искусствовед И. Чубаров [Чубаров, 2014: 125–126] считает эту постановку прообразом современных политических пиартехнологий, предтечей художественных перформансов. Известна глобальная постановка С. Радлова и К. Марджанова «К мировой коммуне», осуществленная на ступенях здания Биржи в Петрограде в июле 1920 г. Создатели этого масштабного действия прибегали к плакатности, карикатуре, а также к монументальности позднеантичных празднеств. В том же году создается театрализованное зрелище «Блокада России» (реж. С.Э. Радлов), в котором задействуется язык политической эксцентриады.

Это время богато на авторские, художественные манифесты. В этот период «дада» уже произносит свои манифесты об «активной простоте», «дадаистском отвращении», о том, что «дада» ничего «не означает» [Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда 1992: 28–36]. К 20-м годам XX столетия была написана работа И. Голля о сверхдраме и маске. П. Клодель уже оставил в наследство свои размышления о понимании театрального пространства, которое живет по законам сновидения наяву, памяти и ожидания [Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда 1992: 41–51].

В начале 20-х годов XX столетия стремительно начинает развиваться мировой немой кинематограф. Жанр кинокомедии становится самым популярным массовым развлечением, в котором доминирует клоунада, комическое. Восходят такие имена комиков немого кино, как Чарли Чаплин, Бастер Китон, Гарольд Ллойд, Гарри Лэнгдон и др.

На примере студии «ФЭКС», основанной в 1921 г. Г.М. Козинцевым, Л.З. Траубергом и С.И. Юткевичем, можно проследить устойчивое проявление карнавала в творческом формировании и развитии экспериментальных кинотеатральных объединений. Студия «ФЭКС» является ярчайшим примером карнавализации в искусстве отечественного кинематографа и авангардного, эксцентрического театра.

Создатели содружества Фабрики эксцентрического актера с самого начала проявили интерес к зарубежному немому кинема-

тографу – к «комической фильме». В 1922 г. на основе «Женитьбы» Гоголя ФЭКСы поставили комическое представление под названием «Электрификация Гоголя». Представители содружества студии «ФЭКС» не только практически исповедовали эксцентризизм и карнавализацию, но и теоретически их осмысливали. Г. Козинцев очень ярко переносил на бумагу мысли о комической природе, об эксцентризизме. Фэксовцы емко охарактеризовали свою студию как «депо эксцентриков», «фабрику эксцентрического актера», которая была «истинно современным выражением» моторов, технического прогресса, всего, что «сжато, спружинено в краткое, полное энергии созвучие: ФЭКС» [От балагана до Шекспира. Хроника театральной деятельности 2002: 46].

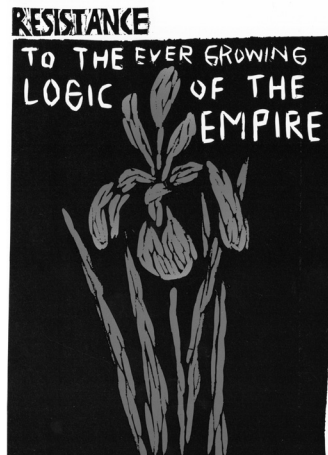
В 60–70-е годы проявляется негативное сопряжение искусства и революции, точно описанное Г. Раунигом, считающим трагичным такой союз, не порождающим «ни ассамбляжей единичностей, ни организационных соединений, стремящихся изменить условия производства. Вместо этого он стирает различия, территориализует, сегментирует и размечает пространство, добиваясь единообразия масс посредством искусства» [Рауниг, 2012: 14]. В качестве примера исследователь приводит событие, организованное венскими акционистами в 1968 г., которое спровоцировало «дискурсивные взрывы в Страсбурге и Нантере» [Рауниг, 2012: 178].

В это время активизируется австрийское студенческое движение SOS, представляющее «организационный центр для love-in'ов, сидячих забастовок, уличного театра и марксистских, фрейдистских, библистских и гегельянских рабочих кружков» [Рауниг, 2012: 181]. Активисты этого движения, вышедшие 1 мая 1968 г. на демонстрацию, были подвергнуты жестокому обращению с ними полицией [Рауниг, 2012: 183]. «В 1966 г. возникли “тотальные акции” как синтез “материальных акций” Мюля и нанесения себе увечий в духе Брюса» [Рауниг, 2012: 185]. Показателен Zock-фест, состоявшийся в Вене 21 апреля 1967 г. и доказавший опасность стирания границ между искусством и политикой, пропагандой. Во время этого феста вступили в противоречие несовместимые художественные принципы и акционистские установки, что привело к «столкновению между самими актерами и между актерами и публикой» [Рауниг, 2012: 186].

Так, в 60-е годы, с одной стороны, активизируется «агрессивный, провокативный театр, театр политической акции и театр хэппенинга, <...> театр улиц и площадей, разрушивший стены театральных зданий и создающий новое художественное пространство» [Швыдкой, 1992: 112], с другой стороны, одновременно возникает «творческая оппозиция», «своего рода “заговор профессионалов”, для которых важно было не растворение театра в жизни, не прямолинейное превращение жизни в театр, но создание театра, “равного бытию”. Они пытались сохранить “театр как таковой”, в его суверенности от действительности, от прозы дня, как “вторую реальность”, творимую не из видимостей, но из сущностей, сопрягающуюся с “первой реальностью” связями не очевидными и не поверхностными. Театральный “сверхпрофессионализм” парадоксально вывел их за рамки профессии и столкнул с проблемами человеческого бытия, вечными для мировой культуры» [Швыдкой, 1992: 112–113].

Именно в эти годы происходит глубокое переосмысление театра и его возможностей представителями «творческой оппозиции» П. Бруком, Е. Гротовским. Гротовский выражал свою позицию через то, что по-своему пытался «преодолеть один из самых существенных конфликтов мировой цивилизации, остро осознаваемых и переживаемых гуманитариями XX столетия, – конфликт между жизнью и культурой» [Швыдкой, 1992: 133]. Вторая половина 60-х годов для Гротовского, как и для многих театральных художников, становится временем творческого кризиса, «осознания исчерпанности избранных путей» [Швыдкой, 1992: 124], за которым следует прорыв в неизвестное. В 1968 г. он создал спектакль «Apocalypsis cum figuris». П. Брук поставил спектакль «Сон в летнюю ночь».

Определенную позицию занимает П. Брук, который «избегает вместе со своими актерами «культурных оазисов», создавая интернациональную, театральную коммуну, которая устремляется к древним цивилизациям, чтобы «заново ощутить природу играющего человека, через восприятие чуждой жизни пробиться к универсальности “играющего человека” и “играющего человечества”, то есть открыть в себе и своих зрителях нечто сущностно общее, не разъединяющее, но сплавляющее во всечеловеческую целостность» [Швыдкой, 1992: 132].



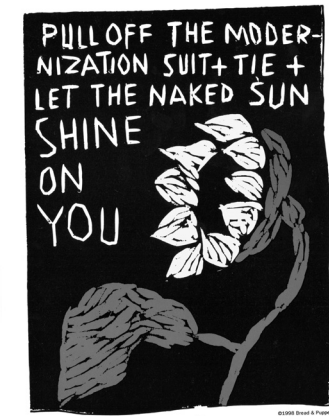
Илл. 1. Рисунок на открытке. Текст: «Спротивление вечно растущей логике империи»
Teamp «Bread and Puppet»©

Однако такие фигуры, как «Питер Шуман, Ричард Шехнер, Ронни Дэвис и десятки других пионеров авангардистского театра», были не согласны с тем, чтобы «сохранить “театр как таковой”, в его суверенности от действительности», напротив, они «решат переплавить в невиданный театральный текст выходящую из привычных, кажущихся устойчивыми политических берегов общественную жизнь» [Швыдкой, 1992: 121].

Уличный театр «Bread and Puppet» Питера Шумана выступает в этом отношении очень интересным органичным симбиозом уличного театрального искусства и политического протеста, который можно одновременно отнести и к представителю провокативного театра, и к творческой, миротворческой оппозиции. Однако сам Питер Шуман относил себя к «мятежникам папье-маше, картона и мусора», имеющим «слегка идиотский и несерьезный вид, обладающим терпимостью, свойственной только сумасшедшим», видя свою миссию в том, чтобы противостоять «трубе смерти», помогать «маленькой ржаной буханке» бороться с большим белым хлебом, который символизирует Америку и власть денег. Как представитель кукольного театра, он считает, что «это искусство, которое и по судьбе своей, и по духу не стремится вещать от лица правительств или цивилизаций, но предпочитает свое тайное и самоуничтожительное место в обществе, в какой-то мере олицетворяя его демонов, но уж никак не общественные институты» [Шуман, 1993: 32]. Шуман подчеркивает «несерьезность» и «асоциальный статус» этого искусства, который является его привилегией. Те же, кто стыдится его «смехотворного статуса», очевидно, как считает Шуман, либо не уважают это искусство, «либо отражают немощные попытки небескорыстно выдать его за так называемое “серьезное искусство”» [Шуман, 1993: 32].

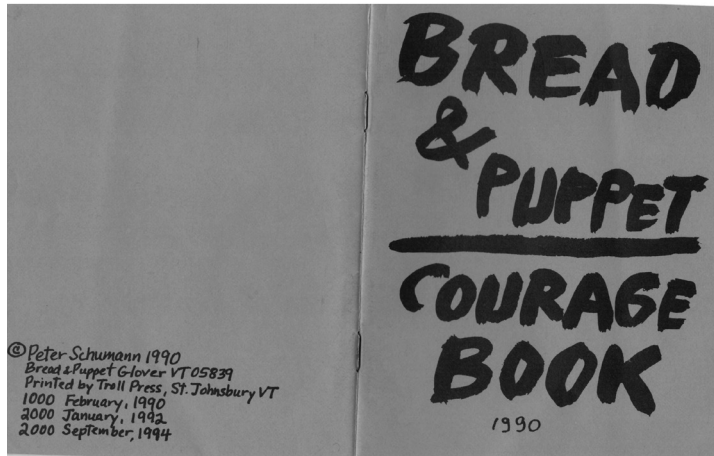
Шуман считает невозможным для искусства ситуацию, при которой оно «послушно ковыляет в обозе бизнеса развлечений», выполняя «волю сильных мира сего». У искусства своя идеология и политика. Философия поступка Шумана состоит в том, что «если мы построим дом, сварим суп, нарощаем детей; если вдруг Большая Нога решит все это растоптать, мы просто не дадим свершиться такому черному делу» [Шуман, 1993: 34]. Театр «Хлеб и Кукла» – это «театр борьбы против конца света». В качестве примера Шуман приводит модернизм, считая, что «его политическая и общественная неудача» состояла в том, что не был способен «использовать в исторической ситуации нечто большее, чем формальное открытие. Процесс постмодернистского освобождения был ограничен искусством и связанным с ним производством. Высокие идеалы модернизма не вышли за пределы социально привычного или из-под организационного гнета власти» [Шуман, 1993: 35].

В своих воспоминаниях Ирина Уварова характеризует Шумана как художника, принимающего «на себя ответственность за судьбы мира» [Уварова, 2014: 288], у которого цель «была стратегическая: устроив художественную акцию, он надеется мировое зло если не вовсе уничтожить, то, по крайней мере, усмирить» [Уварова, 2014: 290]. Ко многим спектаклям П. Шуман издавал открытки (илл. 1, 2, 7) и буклеты (в стиле рисованных комиксов) (илл. 3–6, 8)¹, в картинках и текстах которых (например, таких как: «это наша возможность, наша судьба, и наша ответственность продолжать жизнь, строительство, творчество. Мы должны жить, а не умирать. Мы не должны останавливаться. Мы должны идти дальше») (илл. 7)) отражался весь его антивоенный настрой.

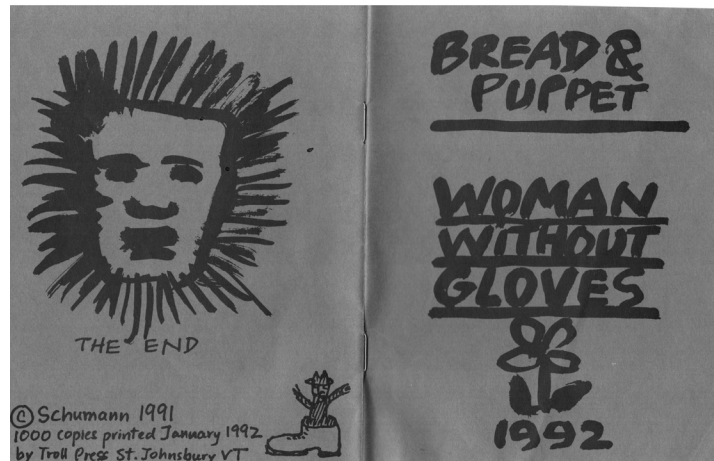


Илл. 2. Рисунок на открытке. Teamp «Bread and Puppet»©

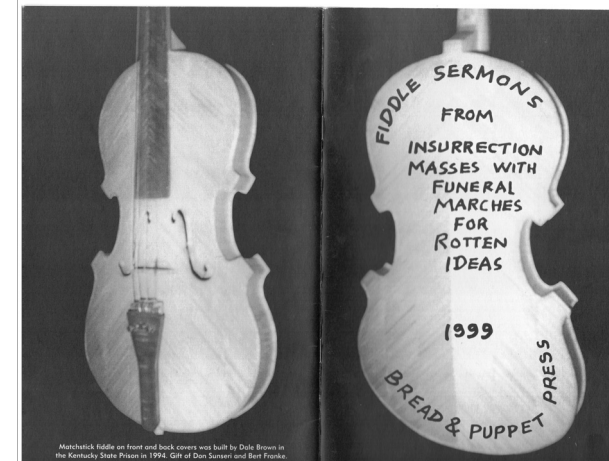
¹В статье приведены фото буклетов и открыток театра «Bread and Puppet» из личного архива И.П. Уваровой. Публикуются с разрешения автора.



Илл. 3. Обложка буклета под названием «Смелая книга» театра «Bread and Puppet». Питер Шуман©



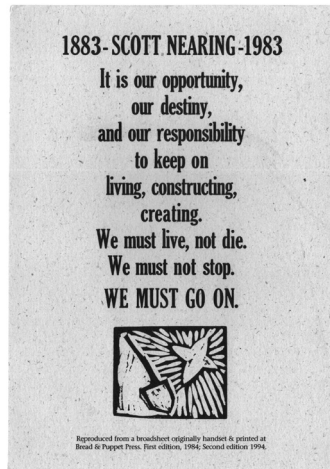
Илл. 4. Обложка буклета «Bread and Puppet» под названием «Женщина без перчаток» театра «Bread and Puppet». Питер Шуман©



Илл. 5. Фото обложки буклета «Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas» («Скрипичная проповедь с похоронными маршами для гнилых идей восставших масс»), 1999 г. На оборотной стороне обложки внизу надпись: «Спичечная скрипка на передней и задней крышках была построена Дейлом Брауном в тюрьме штата Кентукки в 1994 г. Подарок Дона Сансери и Берта Фрэнки». Издательство «Bread and Puppet»©



Илл. 6. Страницы из буклета «Bread and Puppet» под названием «Женщина без перчаток» театра «Bread and Puppet». Название разворота «Без будущего». Питер Шуман©



Илл. 7. Открытка. Первая публикация – 1984 г., вторая – 1994 г. Издательство «Bread and Puppet»©

from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 5, 27].

Одна из страниц этого буклета называется «Плач по Нью-Йорку», на которой разворачивается пронзительно-ироническая история Шумана о том, как бизнес убивает все живое: «нет больше ромашек, нет больше помидоров, нет больше никаких глупых дедушек и бабушек. ...Скажем, Божьи люди: “Давайте делать БИЗНЕС” ... Как бы Бог ни старался, Божьи люди выглядят больше как картошка и блины, чем представители рая. Поэтому Бог смешивает сено с пивом и глиной до тех пор, пока оно не перебродит. При этом, снова и снова пробует эту вонючую массу на вкус. И вот он преуспевает! Он увлекается своим успехом и добавляет несколько тонких штрихов: костюм и галстук. И вот, довольный Бог вдыхает жизнь в ноздри своего человека, встает и говорит: “Давай займемся БИЗНЕСОМ”. После этого сады сворачивают свой аромат и исчезают» [Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 6].

Все манифесты Шумана обращены на то, чтобы разбудить сознание людей, расшевелить их покорность политической системе. Один из своих манифестов Шуман посвящает всем кукловодам

В буклете 1999 г. под названием «Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas» (что в русском переводе означает «Скрипичная проповедь с похоронными маршами для гнилых идей восставших масс») (см. илл. 5) Питер Шуман рисует драматические картины катастроф Америки, над которой возвышаются «холмы вины». «Холмы вины» – этот мир, который состоит из неотвеченных телефонных звонков, неполученной почты, разбитых окон, нескошенного сена, сожженных деревень, мертвых коров. «Холмы вины» символизируют безнравственность [Fiddle Sermons

мира: «Коренные кукловоды мира! Объединяйтесь на борьбу с технологическим угнетением! Встаньте на защиту прав воробьев и всех коренных жителей! Местные кукловоды! Со всеми нашими тарелками и барабанами мы можем сделать так, чтобы наше сопротивление было услышано! Что это за сопротивление? Сопротивление включает три вещи.

Во-первых, это сопротивление вечно растущей империи, которая называется капитализмом или экономикой. Во-вторых, это сопротивление вечному росту покорного потребителя, которого заставляют верить в свободу выбора. В-третьих, это сопротивление бессмысленности механичности нашей жизни» [Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 15].

Бедствия, которые приносятся человеку не природой, а самим человеком, обществом, политикой, Шуман сравнивает с природной стихией, уподобляя вторичному урагану, который происходит не от божьего промысла [Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 21]. Также как Шуман видит два вида урагана (природный и социальный), он видит два вида пустоты.

Первая пустота – это великая пустота Дао, которая является «матерью мысли». Вторая пустота восклицает: «Традиционные ценности! дешевое искусство!» и пр. Такая пустота приказывает: «Купить, Купить, Купить, чтобы вы не умерли. <...> Магазин, магазин, магазин до тех пор, пока не упадешь <...> Такая пустота предлагает чертовски много НИЧЕГО ОСОБЕННОГО» [Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 15]. Типичная современная пустота для данного театра – это допинг и алкогольное опьянение.



Илл. 8 Страницы из буклета «Смелая книга» театра «Bread and Puppet». Заголовки на страницах «Решиться на изменения». Питер Шуман©

Миссию своего восстания Шуман видел в том, чтобы с помощью потенциала, который исходит из папье-маше, воодушевлять души подавленных граждан; новой песнью объединить все голоса, а она уже превратится в вопль, такой большой, как торнадо. Шуман считает, что необходимо учить детей разрешать конфликты не с помощью оружия, а с помощью слов.

Он достаточно прямо критикует власть. На одной из страниц книжки под заглавием «умственные способности» Шуман открыто пишет не только о манипулировании правителями государства сознанием своих граждан, но и о том, что это устраивает самих граждан: «Когда Никсон в своем Рождественском послании в 1969 г. объявил НАТО, что «Мы не бомбим Камбоджу», все поняли, что это был тонкий способ объявить о бомбардировке Камбоджи. Когда Буш бомбил Ирак и говорил о том, что дело не в нефти, все знали, что речь идет о нефти <...> Правительственный механизм выбора вариантов называется разведкой, и он является самым грозным и дорогостоящим в мире <...> Любой нормальный интеллект способен прогнозировать эффекты, которые произведут бомбы. Поэтому превосходство этой высшей интеллигенции вызывает вопрос [Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 26].

Мир Америки 1999 г. Шуман описывает, пользуясь термином «институт жадности». Он разделяет два типа жадности: естественную и жадность экономической системы, пожирающую жадность капитализма. Поэтому материалы его спектаклей подчеркнуты просты: глина, папье-маше, хлеб, который выпекался во время представления, мешковина, пакля, дерево – все живое, все, что близко к земле.

С одной стороны, Питер Шуман противостоит власти, системе, с другой стороны, он словно подчеркивает свои игрушечность, «кукольность» своих орудий борьбы (папье-маше, картон и мусор, тряпье), сближаясь в этом с послевоенным интернациональным объединением «Флюксуса», чей манифест гласил, что искусство является продолжением жизни, что всякая серьезность должна побиваться камнями, что нет никакого эстетизма и театральности. Философия Флюксуса заключалась в том, что «лучше бить молотком по чайнику, чем по чьей-то голове». У такого искусства иная политика, оперирующая иными категориями.

Шуман, подобно Кантору, постоянно сводит счеты со смертью, но его мятеж, бунт против смерти, прежде всего адресован самому себе.

К 80-м годам XX века в мире стремительно возрастает количество экспериментов в театре, клоунаде, уличном театре. Легендами анархической уличной клоунады становятся Джанго Эдвардс (устроивший «Фестиваль дураков» в Амстердаме); потомственный жонглер, свирепый провокатор, революционер, клоун-анархист Лео Басси и многие другие. В отличие от зарубежных уличных театров, обращающихся к поэтико-романтическим темам (доброту, красоте, любви и миру), российские художники отличаются ироническим мировоззрением.

К ярким представителям уличных театров-миротворцев можно причислить театр «Лицедеи» под руководством В.И. Полунина. Этот театр воплотил в своем творчестве центральный тезис бахтинской концепции народной смеховой культуры о праздничной, карнавальной избыточности, происходящей от переполненности радостью и любовью к жизни. Поэтому идея провести карнавал в России возникла у В.И. Полунина «не от того, что он здесь возможен, а от того, что он здесь нужен» [Смирнягина 2004: 163]. Благодаря В.И. Полунину Россия в 2001 г. на Театральной олимпиаде в Москве впервые увидела такие мировые уличные театры, как «Бодиториум», «Странные фрукты», «Пан Оптикум», «Силенц Театр», «Студия Фести», «Транс Экспресс», «Урбан Сакс», «DADADANG» и др.

Искания в области уличного театра В.И. Полунина можно, хоть и весьма условно, разделить на несколько направлений: площадной театр, клоунада, карнавал, театрализация жизни, которую можно считать основополагающими в творчестве В.И. Полунина по превращению жизни в искусство. «Провозглашая театральность, театрализацию жизни вслед за Н. Евреиновым, В.И. Полунин, по сути, объединил в своем творчестве и карнавализацию и театрализацию, достигнув этого союза в уличном театре как универсальном праздничном хронотопе XXI века» [Семенова, 2015: 398].

Важным направлением творчества В.И. Полунина можно считать карнавализацию жизни, в которой клоун, дурак является первостепенной фигурой, помогая ближе подойти к пониманию

смеховой культуры¹. Вся мифология предков клоуна сохраняет память о нем как об убиенном, но постоянно воскресающем герое. Таковы мифы о Трикстере, Дионисе, Петрушке, Арлекине. А. Хокарт считает, что «буффонада и шутовство так часто связаны в разных частях света со смертью, что, когда бы мы ни сталкивались с ритуализованным балагурством, надлежит выяснить, не находится ли где-то поблизости смерть (реальная или мистическая), и не вовлечены ли в происходящее души умерших» [Козинцев, 2002: 200].

Сильное влияние на научную и художественную интеллигенцию в понимании карнавалов процессов, в уличном театре в том числе, оказала работа лаборатории режиссеров и художников театров кукол, проводимая Кабинетом театров для детей и юношества и театром кукол СТД РФ с середины 90 г. XX века, которой более 30 лет руководила И.П. Уварова. Лаборатория объединила театральных художников, сценографов, режиссеров со всех городов России. На лаборатории обсуждались такие актуальные и одновременно новые, смелые темы, как авангард 20-х годов XX века: художник-демиург как творец новой вселенной. Ставился и вопрос о том, что есть Театр, и что есть Не-Театр; в чем заключается разница между театром и концептуализмом. Анализировалась природа перформанса и его отличие от спектакля [Ритуал. Театр. Перформанс, 1999]. Эта лаборатория во многом повлияла на процесс осмысления и популяризации концепции народно-смеховой культуры М.М. Бахтина, пик популярности которой пришелся на начало 90 г. XX века.

Можно отметить, что уличный театр развивается сегодня по нескольким направлениям: ряженье, глум, поиск и реконструкция карнавалов маски, ассимиляция европейской эстетики уличного театра, поэтико-романтическое осмысление мира, ностальгическая постмодернистская ирония.

¹Примечательно, что дурак на Руси – это прежде всего второе имя, имя-оберег. В XV веке на Руси имя «Дурак» давали ребенку, чтобы обмануть злого духа, уберечь его от сглаза. В этом случае родители руководствовались логикой: «Что с дурака взять». До XVII века слово «дурак» являлось распространенным вторым не церковным именем (на Руси разрешалось иметь несколько имен-оберегов), которым нарекали при рождении не только простолюдинов, но и зажиточных крестьян. Некрещенных детей, которые умерли во младенческом возрасте, не имея имени, нарекали посмертно Иваном или Марьей [Грунтовский 2013: 22].

В последние годы уличный театр все больше становится предметом междисциплинарных исследований, черпающих знания из области исторической антропологии, истории, культурологии, театроведения.

Обращает на себя внимание появление бахтинских научно-практических конференций, на которых идеи Бахтина рассматриваются применительно к антропологии уличного театра. На данных конференциях, состоявшихся в Москве и Орле в 2017¹, 2018² и в 2019³г., карнаваловые принципы уличного театра рассматривались в качестве методологии профессионально-личностного становления молодежи театральных вузов, мироощущение которой неразрывно связано с карнаваловым, гротескной образностью, свойственной традиционным формам культуры (скоморошьему глуму, постмодернистской иронии и карнаваловизации).

Тенденция в сторону «аполитичности», поэтико-романтического пафоса, миротворчества уличного театра прослеживается и в тематике международной бахтинской научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» (16–18 октября, 2019, Москва)⁴, посвященной осмыслению карнавалово-игрового потенциала науки, культуры, искусства, образования, а также современных политических процессов сквозь призму идей М.М. Бахтина. Соучредителями данной конференции выступили ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии РАО» и уличный театр «Театр-ЭКС» (илл. 10,11,13).

Первостепенными на конференции стали темы, связанные с осмыслением творческого потенциала личности, художественно-эстетического развития сквозь призму идей Бахтина. Также была озвучена одна из исторически повторяющихся тенденций: ускользание разгадки «карнавалово-утопии» Бахтина как высшей степени карнавалово-свободы личности (см. илл. 9). «На конференции «Уличный театр против театра военных действий» темы карнавал

¹[Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/events/19-20-aprelya-moskva-mm-bahin-mezhdunarodnyy-kruglyy-stol-problema-hronotopa-v-sovremennyh>

²[Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/events/mezhdunarodnyy-kruglyy-stol-nasledie-mm-bahina-kultura-nauka-obrazovanie>

³[Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/events/vserossiyskiy-kruglyy-stol-s-mezhdunarodnym-uchastiem-metodologiya-mm-bahina-v-teorii-i>

⁴[Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/news/mezhdunarodnaya-bahinskaya-nauchno-prakticheskaya-konferenciya-ulichnyy-teatr-protiv-teatra>



Илл. 9. Афиша конференции «Уличный театр против театра военных действий», 16-18 октября 2019, Москва. Автор идеи и художник афиши – Е.А. Семенова

и революция, карнавал и политика были всего лишь поводом подойти к миротворческой миссии уличного театра в современном информационном обществе» [Семенова, 2019: 27]. В работе конференции приняли участие ведущие психологи, филологи, социологи, искусствоведы, культурологи, бахтиноведы из городов России (Москва, Санкт-Петербург, Тольятти, Екатеринбург, Омск, Орел), ближнего и дальнего зарубежья (Костанай, Киев, Нью-Мексико, Бухарест, Лондон, Беэр-Шева, Минск, Вассенар, Звишаване), представители уличного и драматического театра, общественных организаций. В рамках конференции состоялись: пленарное заседание по проблемам развития современного театра, развлекательно-зрелищных форм и театрального образования (16 октября); Всероссийский (с международным участием) семинар «Карнавалльно-игровой потенциал личности в цифровую эпоху» (17 октября); Международный круглый стол «Актуальность идей М.М. Бахтина в современном информационном обществе» (17–18 октября). Предлагалось обратиться к проблемам современного театрализованного политического дискурса; осмыслить миссию уличного театра в цифровом мире; познакомиться с экспериментальными формами современных перформативных практик, уделить внимание важности идей М.М. Бахтина о философии поступка в теории и практике современного театра и театрального образования. Высказывались мнения, что обращение к методологии М.М. Бахтина при осмыслении процессов в современной уличной российской культуре и таким его концептам, как карнавализация,

полифония, венаходимость, событие-бытие, диалогизм, гротескное тело и др., поможет устранить многие терминологические неточности, разночтения и восполнить понятийные пробелы, возникшие, в том числе, вследствие необоснованно-расширительного толкования бахтинского понятия «карнавализация» и отождествления карнавала и зрелища, карнавала и уличного театра, карнавала и революции. Последняя тема «карнавал и революция» является широко обсуждаемой и дискуссионной в российском и зарубежном бахтиноведении. Данной темы касались К. Хиршкоп, К. Хампри, М. Гардинер, М.Д. Бристоль, Б. Гройс, П. Стеллибрас, А. Уайт и др. К. Эмерсон считает, что в Европе особенно популярны те «аспекты бахтинского творчества», в которых карнавал можно интерпретировать как «перманентную революцию и <...> как поле сражения» [Семенова, 2019: 20].

В ходе конференции удалось устранить многие терминологические неточности, возникающие вследствие вульгаризации и необоснованно-расширительного толкования и упрощения бахтинских понятий; прояснить этимологические моменты, архетипические, аутентичные, мимикрирующие элементы Российского уличного театра [Семенова, 2019: 27].

Представляются продуктивными попытки реанимировать карнавалный потенциал уличного театра с помощью обращения к феномену русского ряженья, фольклорного театра, балагана. По мнению А.В. Грунтовского, в фольклорном театре устойчивы следующие компоненты:

- 1) игры ряженных;
- 2) обрядово-драматического действия;
- 3) драматической притчи;
- 4) театра петрушки;
- 5) народного театра;
- 6) балаганного театра;
- 7) прибауток балаганных дедов, рауса [Грунтовский, 2013].

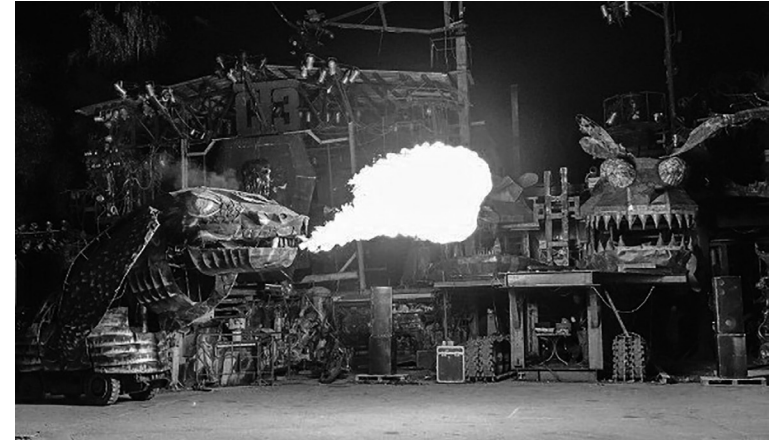
В народном русском театре «фарш» [Farta], то есть начинка, выступает ритуально-игровым глумом, характерным произнесением мата; издевками. Русское ряжение отличает, в частности, его причастность к inferнальному миру предков. Ряжение связано с семейными традициями. В нем много общего с европейским карнавалом, который, если придерживаться трактовки И.П. Уваровой,



Илл. 10. Уличное представление Театра-ЭКС «Погорелый театр» на Вселенском Карнавале огня (Москва, 2016 г., «Парк КиноПриключений “Мастер Панин”»)



Илл. 11. Уличный перформанс Театра-ЭКС «Алебастровый балет»



Илл. 12. Перформанс, показанный в первый день конференции «Уличный театр против театра военных действий», Москва, 16 октября 2019 г. (Байк-центр «Sexton» мотоклуба «Ночные Волки»)



Илл. 13. Представление Театра-ЭКС, показанное участникам конференции «Уличный театр против театра военных действий» в завершении пленарного заседания (16 октября 2019 г.), проходившего на площадке байк-центра «Sexton» мотоклуба «Ночные Волки»

есть не что иное, как «легальный» праздник мертвых, во время которого наши предки под маской могут вступить с нами в диалог [Уварова, 2018]. Л. Ивлева выделила в персонажах русского ряженья амбивалентные личины «карнавального типа», лишённые «персональности». Исследовательница считает неверным укладывать героев русского ряженья в одну лишь формулу «радостной метаморфозы» и карнавальной амбивалентности, считая, что тайна ряженья коренится в некой безликости самих ряженых, в том, что «по своей мифологической природе безобразно» [Ивлева, 1998: 87]. Главной особенностью русского ряженья Л. Ивлева считает специфическую атмосферу «веселого оживления, праздничной раскованности», в которой смех пребывает «в ненарушаемом единстве с ожиданием страха, подавленностью, с причастностью каждого какой-то жути, принудительностью целого ряда действий» [Ивлева, 1998: 88].

В частности, с 11 по 17 сентября 2019 г., в 400 км от Москвы по адресу: деревня Крест, Торопецкий район, Тверская область состоялся Всероссийский съезд «Смехотворец», посвященный изучению наследия М.М. Бахтина, который инициировала труппа уличного театра «Театр-ЭКС» под руководством Юрия Берладина. В историческом положении съезда организаторы «зашифровали» смыслы, фразы и цитаты из работ Т. Уильямса, Л. Ивлевой, П. Шумана, Т. Кантора, Е. Семеновой, И. Уваровой. В этом положении «мир смехотворцев» представлен как карнавальный мир «патентованных уродов» (И. Уварова), мир «райских задворок», «ряженный антимир» (Л. Ивлева), в котором живут отнюдь не лицедеи, а «сажемордые цыгане, Фофанцы, Умруны, Шулюхоны, Шастающие округа, Пугалашки, Страшки, Чавкающие, Шныряющие, Халявы, Харюши, Хухольники со сковородами, ухватами и кочергами, Велеречистые хохотунцы и беззубые сквернословцы, Повелители экстаза и самодурства, Фомы и Еремы, Бивисы и Батхеды – это мир шиворот-навыворот. Там борются с концом света. Паяц там лицо страдающее. Его кровь – клюква. Его меч – дерево. Его шлем – картон. Скандал здесь стихия. Эпатаж – спасение. Там обитель божьих смехотварей, которые творят реальность низшего ранга (Т. Кантор). Там сосредоточена дыра воображения (Т. Кантор). Это ее величество разжалованная реальность. Это мир, сотканный из Ангелов и Демонов, в котором

Ангелы гибнут, если уничтожить Демонов. Там тайное послание зашифровано за семью словесами, недосказанными речами, между междометиями и хвалебных проклятий. Послание картаво, а потому величаво. Там все идет туда, сами не зная куда, и приносят то, сами не зная, что». В этом положении зашифрована своя философия поступка, в которой проглядывает и Бахтин с его гротескным, карнавальным телом, и Кантор с его дырой воображения, миром сокровенного, миром живых и мертвых, и П. Шуман, с его «деревенской темой», тяготением к земле, всему натуральному и земному, очарованностью балаганом.

Уличный театр сегодня – это тот спасительный мостик, который может приподнять нас над пучиной виртуального, бестелесного мира, правила балаганного общения, в котором первостепенную роль играет архетипическое, почти примитивное сознание и балаганский стиль, отличающийся фамильярным, телесно-игровым контактом.

Остается предположить, что игнорирование законов уличного театра, балаганного мироустройства, связанных с игрой оригинала и копии, оригинала и подделки, игры и серьезности, мифа и мистификации, приведет к засилью виртуальных кинестетических образов и видов интерактивной коммуникации. Как пишет Ирина Уварова, «смещение всемирной оси», отвечающей за гармонию, обнажит явные отличия злого обмана от балаганного дурачества, характерного своей добродушной автопародийностью, озорством и веселым чудачеством.

Представление о том, какую функцию сегодня должен выполнять уличный театр, можно выразить словами М.К. Мамардашвили, высказанными в адрес русского выражения «свято место пусто не бывает». Под святым местом мыслитель понимает место, в котором выполняется позитивное действие. Поэтому даже если в святом месте «не совершается позитивное действие <...>, оно неминуемо заполнится злом, заблуждением и грехом» [Мамардашвили 1993: 2].

Уличный театр хочется видеть театром, который находится в оппозиции к агрессии и жестокости, театром, выступающим против театра военных действий.

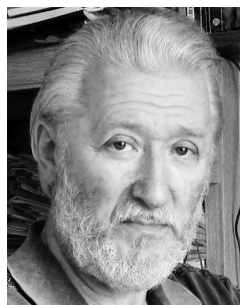
Автор бесконечно благодарен Ирине Павловне Уваровой за подаренные встречи и общение, за ценные советы по написанию статьи и за возможность опубликовать в статье данные материалы о театре «Хлеб и Кукла» Питера Шумана из ее личного архива.

Список литературы:

- Аверинцев С.С. 1993. *Бахтин и русское отношение к смеху. От мифа к литературе. Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского.* М. С. 341–345.
- Бахтин М.М. 1990. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* М.
- Вагнер Р. 2001. *Кольцо Нибелунга: Избранные работы.* М.; СПб.
- Грунтовский А.В. 2013. *Русский фольклорный театр.* СПб. 456 с.
- Ивлева Л.М. 1998. *Дотеатрально-игровой язык русского фольклора.* СПб. 193 с.
- Как всегда – об авангарде: *Антология французского театрального авангарда.* 1992. / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М. 288 с.
- Козинцев А.Г. 2002. *Фома и Ерема; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: трикстерские (шутовские, клоунские) пары в трех культурах// Смех: истоки и функции. Под ред. А.Г. Козинцева.* СПб. С. 186–210.
- Луначарский А. 1982. *Об искусстве, в 2-х т. М. Т. 2.*
- Мамардашвили М. 1993. *Картезианские размышления (январь 1981 года).* М.
- Михайлин В. 2005. *Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции / пред. К. Кобрина.* М. 540 с.
- От балагана до Шекспира. Хроника театральной деятельности Г.М. Козинцева.* 2002. СПб. 477 с.
- Павлов А.Ю. 2015. *Деятельность улично-площадных театров как способ развития межкультурной толерантности сибиряков. // Третьи Ядринцевские чтения, Омск, 26–28 ноября 2015 г. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 300-летию Омска.* Омск. С. 365-367.
- Рауниг Г. 2012. *Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке.* СПб. 266 с.

- Ритуал. Театр. Перформанс.* 1999. *Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И.П. Уваровой.* М. 95 с.
- Семенова Е.А. 2019. *Международная Бахтинская конференция «Уличный театр против театра военных действий» // Учитель музыки.* № 4. С. 20-27.
- Семенова Е.А. 2015. *Концепция карнавальской культуры М.М. Бахтина в уличном театре В.И. Ползунина// Казанский педагогический журнал.* 5-2 (112). С. 395-398.
- Смирнягина Т. 2004. *Театр мечты Вячеслава Ползунина // Сб. статей: Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х годов / Отв. ред. Е.В. Дуков.* СПб. С. 163-175.
- Уварова И.П. 2014. *Даниэль и все все все.* СПб. 352 с.
- Уварова И.П. 2018. *Повесть об одном домике.* М. 336 с.
- Чубаров И.М. 2014. *Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда.* М. 344 с. (Исследования культуры). С. 125–126.
- Швыдкой М. 1992. *Питер Брук и Ежи Гротовский. Опыт параллельного исследования.* С.112–140. *Театр Гротовского.* Сборник. М. 256 с.
- Шуман П. 1993. *Радикализм в театре кукол. // М., Журнал «Кукарт».*
- Bissell L. 2018. *There Is Such a Thing: Feminist Mimesis in Contemporary Performance in the UK // Contemporary Theatre Review,* 28 (4). P. 522–536.
- Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet,* 1999. 28 p.

Валерий Бегунов



О домашнем театре «НикинДом»

Профессиональный репертуарный Домашний театр «НикинДом» в Москве – первая ласточка возрождения старинной российской традиции домашних театров. Он создан актрисой, режиссером, педагогом Никой Косенковой, разработавшей уникальную систему «воспитания голоса» – «Метоника». Н.А. Косенкова и как режиссер, и как организатор мастер-классов по своей методике успешно работает в России и в других странах. Ее разработки и мастерство в свое время высоко оценили Питер Штайн и Элем Климов, пригласившие Нику Косенкову к сотрудничеству.

Ключевые слова: домашний театр, «НикинДом», «метоника», система воспитания голоса, моноспектакль, клуб-салон, дискуссионная площадка, технологии сцены, Питер Штайн, Элем Климов, «Орестея», «Слово о полку Игореве»

Repertory Home Theater «NikinDom» serves as the first robin, proving the reappearance of an old Russian tradition – the tradition of «home-salon» theaters. It is created by the actress, director and a mentor, – Nika Kosenkova, who developed a voice training system «Metonika». Nika Kosenkova both a director and a facilitator for popular master classes, conducted using her own methodology, is wellknown in her home country and abroad. Her developments and her bright talent were highly praised by such artists as Peter Stein and Elem Klimov, invited Nika Kosenkova to the cooperation.

Keywords: Home Theater, «NikinDom», «Metonika», Voice Training System, Solo Performance, Club-Salon, Discussion platform, Stage technologies, Peter Stein, Elem Klimov, «Oresteia», «The Tale of Igor's Campaign».

Есть в Москве место, куда публика – и обычные зрители, и люди сцены – стремятся с таким же напором и страстным нетерпением, как и в прославленные академические театры и городские театры столиц и региональных центров России. Называется это, столь привлекательное для зрителей место, – Домашний театр «НикинДом».

Именно он, усилиями его организатора и руководителя Ники Косенковой, положил начало возрождению давней традиции и несколько лет назад стал первым в нынешнее время домашним профессиональным театром.

Домашние театры... Старинная российская традиция в культуре! Сколько новых имен композиторов, музыкантов, певцов, актеров, художников, ставших впоследствии звездами отечественной культуры, впервые было открыто в домашних салонах во время музицирования, литературных собраний и споров или в разыгрывании домашних спектаклей! Сколько музыкальных опусов или литературных произведений впервые прозвучало там, сколько графических и живописных работ впервые было показано на домашних выставках! И домашние театры – начиная с помещичьих усадебных – имели в этом культурном поле немалое значение.

Традиция домашних культурных центров возрождается в новых условиях, в нынешние, непростые для российских сцен и для российской культуры времена. Снова возникают и становятся популярными поэтические и музыкальные квартирники. Уже не те, прежние – порождение андеграундной протестной культуры в советскую эпоху, но вполне в «тренде» современных новаций и направлений.

Возрождаются и камерные домашние театры. С единым пространством сцена-зал. С так или иначе собранным свето-звуковым оформлением. С лаконичными, но все-таки декорациями и четко, в рамках образного строя спектакля, подобранным реквизитом и аксессуарами. И с постоянно обновляемым репертуаром...

Эта традиции начала, вроде, возрождаться. Но и словно притормозилась. Сейчас в Москве уже два (или пока еще только два!..) устоявшихся домашних театра. И оба уже – вполне заметных явления, заслужившие заинтересованное внимание театрально-художественного сообщества.

И первый из них, самобытный, неожиданный – «НикинДом». Он создан неустанными, целенаправленными усилиями яркой



Режиссер
Ника Косенкова

творческой личности, режиссера, актрисы и педагога Ники Косенковой – в ее собственном жилище.

«НикинДом» (именно так, в одно слово, пишется название этого театра) существует уже шесть лет. Но сперва о самой Нике Александровне Косенковой.

Режиссер, актриса, педагог с огромным опытом и обширными познаниями не только в театральном деле, но и в глубинных общих основах культуры – вплоть до древних мистериальных технологий. Эти знания и опыт стали базой разработанной Никой Косенковой новаторской системы «воспитания голоса» – «Метоника». Так что, помимо постановки спектаклей и актерских работ, Косенкова с огромным успехом преподавала свою систему и в России, и за рубежом. И, между прочим, не только для профессионалов сцены и экрана. Но и в крупных школах и тренинг-центрах бизнес-менеджеров – для общего уровня развития и самосовершенствования.

А признанием высокого уровня предложенных Никой Косенковой технологий стало приглашение к сотрудничеству с Питером Штайном во время постановки им знаменитой трилогии «Орестея», а также сотрудничество с Элемом Климовым на фильме «Иди и смотри».

Самой же Нике Косенковой не впервой начинать и развивать экспериментальные и неожиданные проекты. В свое время она создала театр-студию «Тембр». Он с успехом выступал в нашей стране и за рубежом. И, среди прочего, надо отметить замечатель-

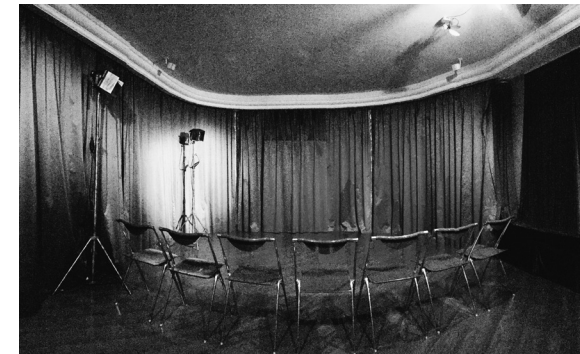
ный прием «Тембра» в Швеции... Кстати, одним из самых оригинальных работ этого театра была постановка Косенковой «Слова о полку Игореве» – на древнеславянском языке, в реконструированном его звучании. На показах этой своеобразной аутентичной мюзикл-мистерии присутствовали представители основных направлений в изучении древнеславянского языка. Они отмечали высокий уровень этой работы. Но их похвалы и оценки были, так сказать, академически-рассудочными. А вот «обычные» зрители и театральщики бурно выражали восторженные впечатления...

В своей квартире большую комнату Ника Косенкова превратила в театральное пространство со свето-звуковой аппаратурой. Все продумано до мельчайших деталей. «Засценическое» пространство и кулисы создано закрывающими стены и окна (от потолка до пола) широкими шторами-занавесями, красивой фактуры, темно-синего цвета и приятного глазу оттенка. Есть мини-гардероб. С набором домашних тапочек для всех пришедших зрителей.

Световая аппаратура вывешена по всему периметру помещения. Это очень удобно и правильно придумано – потому что пространство сцена-зал, соотношение и взаиморасположение зрителей и территории сценической игры можно изменять в зависимости от того, как задумали постановку режиссер и художник-сценограф.

Зрители сидят на стульях и по центру зала, и вдоль двух стен – на возвышениях.

А бывает иначе, наоборот: действие разворачивается на возвышении, как на особом подиуме, а не только на одном уровне со зрительскими местами.





Спектакль «Так и живу».
Актриса Надежда Исаева. 2016 г.

«НикинДом» можно определить не только как театр, но и как много-профильный театрално-культурный салон. Здесь не только показывают спектакли. Здесь Ника Косенкова проводила и демонстрационный показ своей книги «Метоника». Во время презентации Ника Косенкова показала несколько коротких, но очень эффектно демонстрирующих ее систему упражнений – с активным, заинтересованным участием всех пришедших (это были и актеры, и режиссеры, и педагоги по сценречи, и другие театральные специалисты, и представители иных творческих сфер).

Недавно в театре «НикинДом» начата еще одна программа – литературно-музыкальные вечера. С участием самой Ники Косенковой и композитора Светланы Голыбиной, давно и плодотворно сотрудничающей с Косенковой в создании самых разнообразных действ. Поэты и прозаики читали свои стихи и прозу. Читала свои переводы-переложения и Ника Косенкова. А Светлана Голыбина участвовала не только как аккомпаниатор, «тапер-импровизатор», но тоже читала стихи. В тот раз тема специально не задавалась. Но сейчас готовится новый литературно-музыкальный вечер, и там прозвучат стихи и короткая проза, посвященные театру.

То есть, и клубно-творческие программы, и спектакли показываются здесь не по одному разу. Можно смело говорить о том, что «НикинДом» – репертуарный театр, с постоянно сотрудничающими с Никой Косенковой участниками особого, «домашнего» театралного коллектива. И те, кто в постановочных командах вместе с Никой Косенковой создает спектакли в «НикинДоме», и актеры, выходящие в этих спектаклях к публике, и зрители, что называется, в один голос говорят – их привлекает и особенная атмосфера, аура этого места.

Регулярно показываемые здесь в постановке самой Ники Косенковой спектакли созданы в стилистике «лаконичного театра». Это и «Леди Шекспир», и «Так и живу» (по стихам одного из ярчайших сценографов Таты Сельвинской); обе постановки – в ее оформлении. Эти постановки, как и нынешняя премьера – «Найдите мне место», посвящены теме женской судьбы, женской души.

В «НикинДоме» идет и моноспектакль, поставленный Никой Косенковой на себя как актрису, – «Конец Казановы» по поэме Марины Цветаевой.

Увидели здесь зрители и международный проект: спектакль «Лекция о вреде табака» по рассказу А.П. Чехова – совместная работа театра «НикинДом» и Театральной ассоциации «Бумажный кораблик» (Гренобль, Франция). Тут и состав участников интернациональный. Режиссер – Ника Косенкова. Консультант по музыкальному оформлению – композитор Светлана Голыбина. Автор песни, звучащей в спектакле, – Маринэ Варганян. Роли исполняют Елена Шкурпело, актриса московского «Ведогонь-театра» из Зеленограда, и Сириль Грио, французский режиссер, педагог по актерскому мастерству и клоунаде, комедийный актер, руководитель шапито-труппы «La bateau de papier» (Гренобль). Премьера этой постановки состоялась 17 ноября 2016 г. в Гренобле. Она была показана и на 2-м Международном театральном фестивале «Поговорим о любви...» (на фестивалях не раз были и другие спектакли, рожденные в театре «НикинДом»).

Так что те, кто постоянно приходит в «НикинДом» (а такими зрителями становятся многие из пришедших сюда впервые), ждут с нетерпением премьер, уже анонсированных Никой Косенковой. Одна из последних – это моноспектакль «Найдите мне место». Режиссер-постановщик и автор сценической композиции – Ника Косенкова.

В основе – монолог Шарлотты из пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Но по этой канве «вышита» драматургическая композиция, цельная и очень продуманно выстроенная из точно подобранных фрагментов из разных чеховских произведений. Монолог звучит удивительно современно и актуально. По сути, это крик души – о месте общей и высокой культуры в современном мире, о месте настоящего профессионализма, о роли и месте умных, творческих, образованных специалистов, тех, кого на Западе называют интел-



Спектакль «Лекция о вреде табака». Актеры Сириль Грио и Елена Шкурпело. 2017 г.

лектуалами, а у нас – интеллигенцией. А также (как и ряд других постановок Косенковой, например – «Леди Шекспир») – о судьбе Женщины. А еще спектакль «Найдите мне место» – о сути художественного творчества и о природе и судьбе Художника.

В роли Шарлотты замечательный композитор Светлана Голыбина. Она исполняет на синтезаторе свои сочинения, а также музыку Моцарта и Баха (причем, как настоящий тапер-импровизатор – в своей оригинальной трактовке, в своей аранжировке). Синтезатор настроен на звучание клавесина. Удивительный звук! И манера игры Голыбиной здесь, постановка рук – именно «клавесинная», не совсем как на рояле или пианино.

Конечно, в таком спектакле, да в таком камерном пространстве, велика роль светового оформления, «партитуры света». С этим прекрасно справился ассистент режиссера и художник по свету Сергей Тупталов.

И вот что важно добавить: после каждого спектакля в театре «НикинДом» проходят своеобразные «культурологические чаепития». По центру пространства, где только что был зрительный зал, устанавливается длинный стол, вокруг него рассаживаются зрители спектакля вместе с теми, кто его делал и в нем играл, и ведут неспешные беседы. Это не столько хвалебные оды увиденному, сколько эмоциональные, но вдумчивые высказывания о театре, об

искусстве и о жизни. Неудивительно! Среди зрителей театра «НикинДом» – не только «обычные зрители», профессии которых не связаны с театром: педагоги школ и вузов, пенсионеры, студенческая и научная молодежь, компьютерщики, служащие, технари. Но немалая часть зрителей здесь – художники, продюсеры и директора театров, студенты театральных вызов, специалисты кино и театра, социокультурологи, актеры, музыканты, композиторы, литераторы. Журналисты. И потому нередко в этом застольном послезрелищном общении звучат очень серьезные, неожиданные и глубокие культурологические и историко-культурные мини-лекции-импровизации.

Короткое необходимое послесловие.

Какое-то время назад, едва наступало теплое время года, замечательный театральный художник (а также живописец-станковист) Татьяна Спасоломская устраивала во дворике-садике перед своим домом, прямо в центре столицы, разнообразные перформансы. В них участвовали театральные люди, художники, музыканты. «Традиционалисты» и «авангардисты». Народу собиралось – тьма!

Уже после возникновения домашнего театра «НикинДом» Ники Косенковой ее примеру последовал поэт и актер Юрий Юрченко. В своей квартире, на первом этаже, используя и полуподвальное пространство, он выстроил свой «Театр поэта».

И... и все! Вот такие начинания, инициативы и проекты в культуре должны бы получать всемерную поддержку спонсоров, меценатов и, особенно, властей. Но «органы культуры» пока не спешат внести свою лепту – грантами, целевыми субсидиями, организационными мероприятиями.

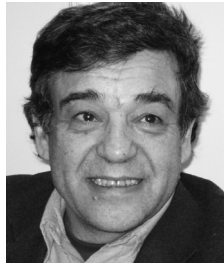
А на каждом обсуждении-посиделках в «НикинДоме» непременно кто-то из присутствующих (а то и несколько) выскажет пожелание – как было бы здорово, если бы спектакли «НикинДома» увидела бы и широкая публика, в масштабных залах. Площадка «НикинДома» оставалась бы базовой, основной, где создаются разнообразные действия и постановки. Но и гастрольного проката на других сценах эти работы, конечно, заслуживают.



— — — — —
ТЕТРАДЬ ЧЕТВЕРТАЯ
— — — — —



ТВОРЧЕСКИЕ
ПОРТРЕТЫ



Аркадий Раскин

Анатолий Васильев работает над Пиранделло

Публикация посвящена работе режиссера Анатолия Васильева над российско-итальянской постановкой по пьесе Луиджи Пиранделло «Каждый по-своему». В первой части исследователь театра Аркадий Раскин рассказывает об истории создания спектакля в московском театре «Школа драматического искусства» и способах преодоления Анатолием Васильевым считавшейся доселе непреодолимой антиномии между спектаклем как завершенной художественной формой и свободным течением жизни, в которую спектакль входит составной частью. Открытием Васильева стала форма театра как «не специально организованного представления».

Вторая часть представляет собой стенограмму встреч Анатолия Васильева с итальянскими актерами – участниками проекта, в которых мэтр проводит анализ пьесы и раскрывает структуру, заложенную в пьесу ее автором.

Ключевые слова: Анатолий Васильев, Аркадий Раскин, Луиджи Пиранделло.

The current publication is devoted to the work of Anatoly Vasiliev on the Russian-Italian production based on the play "Each in His Own Way" by Luigi Pirandello. In the first part of the publication the theater researcher Arkadij Raskin speaks about the history of the production at the Moscow Theater "School of Dramatic Art", as well as about the methods used by Anatoly Vasiliev in order to overcome an antinomy between a performance as a complete form of art and a free flow of life of which a performance is a component. This antinomy was considered to be insurmountable in the past. Vasiliev made a discovery of a theater form that presupposed "a performance not set up purposefully".

The second part is a record of Anatoly Vasiliev's sessions with Italian actors participating in the project during which the Maitre analyzes the play and reveals the structure developed in the play by its author.

Keywords: Anatoly Vasiliev, Arkadij Raskin, Luigi Pirandello.

Не специально организованное представление

*Вступительный текст и подготовка публикации
Аркадия Раскина*

В итальянской литературе Пиранделло занимает столь же существенное место, как Достоевский – в русской, Томас Манн – в немецкой, Мольер – во французской. Его театральные вершины – средоточие запутанных и необъяснимых сюжетов – покорить могут единицы или никто. Но для художника уровня Васильева это мнящийся путь – с твердой верой, что там, за всегда скрытыми облаками смысловыми массивами содержится нечто всеобъемлющее, чего жаждет вселенский дух. И потому Васильев бесстрашно устремляется на их покорение. Дважды ему удавалось одерживать сокрушительные победы. Но в названии «Шести персонажей в поисках автора» автором уже была указана тема. В «Сегодня мы импровизируем» – указан способ. А «Каждый по-своему» – делает что? Играет, живет, понимает жизнь? Пьеса-загадка. С незаконченным сюжетным развитием, которое само по себе является сюжетом.

То, что искал Пиранделло, можно было бы назвать «не специально организованной» формой театра. И это в принципе противоречит пониманию театра как именно «специально организованного» представления, замкнутого в движении «от замысла к воплощению». Кто и каким образом мог бы избежать этого противоречия, чтобы дать пьесе сценическую жизнь? Васильев подходил для этого идеально. Основатель «Школы драматического искусства» именно этим и отличается от многих и многих талантливейших деятелей театра, что не имеет «специально организованной» жизни для театра, поскольку только театр и составляет его жизнь. Такого же отношения к делу он требовал и от своих соратников.

Но Васильев все же человек от мира сего, художник театра, создавший «Взрослую дочь» и «Серсо», поэтому он отдавал себе отчет, что, начиная лабораторию по тому или иному автору, в какой-то момент он должен организовать зрелище для публики, спектакль, вещь, отыскав или спровоцировав форму представления. «Шесть персонажей», «Бесь», «Фьоренца», не говоря уже о «Маскараде», были законченными и оформленными спектаклями. И таковых впереди будет еще достаточно. Но в силу своего

образа жизни и представлений о театре, сведение содержания произведения к узаконенной форме Мастер полагал компромиссом, низкой необходимостью устройства театра. И мечтал о такой работе, которая никогда бы не была завершена: *«Взять бы две фразы Чехова и разыгрывать их вечно – это ли не счастье?»*

Но кто такое позволит? Чиновник – туп, собрат по театру – завистлив, а человек – смертен.

Пиранделло и Васильев с одинаковой трагичностью воспринимают двойственность театра – этого «сфинкса», который есть искусство и протекающая жизнь одновременно. Но куда должен стремиться художник? К созданию вневременной вещи или к живому растворению во времени? И вдруг ему выпадает «пьеска», работа над которой смогла бы разрешить эту «загадку Сфинкса».

Да, именно *выпадает*, вытекает из случайностей жизни. В конце 80-х, после триумфа «Шести персонажей», декан театрального факультета Римского университета «Ла Сапиенца» профессор Ферручио Маротти пригласил Васильева провести со студентами практический семинар по Пиранделло. Историк и теоретик мирового театра, учитель большинства театральных деятелей Италии, космополит по убеждениям, с благородной внешностью, делающей его почти двойником Эрнеста Хемингуэя, Маротти гордился своим любимым детищем – университетским театром «Атенео»,



куда в разные годы по его приглашению приезжали проводить практически семинары лучшие из лучших: Эдуардо де Филиппо, Питер Брук, Ежи Гротовский, Дарио Фо, Питер Штайн. Многолетними «усилиями» гастролирующих трупп и студентов, упражняющихся здесь в искусстве театра, «Атенео» принял вид, соответствующий «демократическим» представлениям об авангардном или просто прогрессивном театре: затянутая в черное и затоптанная сцена, зал с грязновато-серыми стенами – пресловутое пространство для «концентрации внимания». Этих «черных пространств» по миру тысячи. В этой полутьме и пришлось Васильеву рассказывать студентам и собравшемуся послушать maestro итальянскому театральному люду о своих «светлых» идеях. Как он вспоминал позже, через пару дней это угнетающее пространство привело его в бешенство, и тогда он решил, что когда-нибудь изменит его до неузнаваемости. И тут же, полушутя, предложил Маротти идею совместной учебной постановки в Атенео с его и своими учениками.

– А над чем ты хотел бы работать?

– Конечно, над Пиранделло! («Назло» покажу им, каким должен быть театр и как он должен выглядеть.)

О, надо знать Ферручио Маротти! Когда в нем просыпался Хемингуэй, он мог вытащить из бюрократического океана любую рыбку. Влюбившись в Васильева или в их «совместную» идею, он добился специального и очень значительного финансирования «проекта века» – итальянскую постановку Васильевым «чего-то из Пиранделло» с итальянскими же актерами! А поскольку за время, пока Маротти создавал из оброненного слова грандиозную реальность, «Школа» успела создать и потерять спектакль «Сегодня мы импровизируем», то к моменту готовности всех условий выбирать не приходилось: оставалась еще одна пьеса из любимого Васильевым цикла «Обнаженные маски» – «Каждый по-своему».

Для начала работы требовалось собрать или, вернее, отыскать итальянских актеров, близких духу «Школы». Сделать это оказалось непросто. В Италии весьма стойкая театральная традиция со своим колоритом. Здесь актеры обучаются комедийно-темпераментному стилю игры с особой пластикой и жестикულიцией, с особым речевым строем, прекрасно оживляющим пьесы Гольдони. Так что эмиссарам Васильева, посланным проводить конкурсные

отборы по всей Италии, было несладко. Приходилось брать с собой двух-трех актеров «Школы», и итальянцы должны были вместе с ними разыгрывать сцены и делать этюды по Чехову и Достоевскому – таков был «оселок». За два этапа конкурса удалось отобрать полтора десятка молодых актеров, еще не до конца «огольдоненных» и более ориентированных на европейский, чем на итальянский театр. В итоге их останется ровно десять, включая италогворящих бельгийку и немку.

Партнерами итальянцев должны были стать студенты «младшей» лаборатории, которые уже блеснули «Диалогами» Платона и показали очень симпатичные сценические наброски к «Каждый по-своему». Когда в Москву впервые приехала итальянская группа актеров, обнаружилась существенная разница в мастерстве и понимании театра: на фоне студентов «Школы» итальянцы выглядели просто театральными неандертальцами. Для обычного семинара еще куда ни шло, но для «проекта века»!.. И Васильев делает решительный, но и рискованный шаг – возвращает вместе русских и итальянцев на самую нижнюю ступень театрального обучения: к этюдам на «я в предлагаемых обстоятельствах» – аналогичных или близких к сюжетным коллизиям пьесы.

На протяжении ряда лет Васильев постепенно менял подходы к драматургическому материалу. Сначала он отказался от линейного построения действия, стремящегося к развязке, потом перенес основное событие в начало, снимая тем самым «идею» и оставляя только тему игры. Учил импровизировать тему на широкой «плоскости», а затем играть на «плоскости» сферической, удерживая тему в точке максимального удаления. Теперь же, в предложенном Пиранделло «не специально организованном» действии, в условиях «я в предлагаемых обстоятельствах» Васильев лишал актера последнего художественного средства для импровизации – тематизма. Актеру оставалось только его Я, только пространство его внутреннего мира, только познание самого себя. Персонажей пьесы больше не существует, что делает расстояние до текста будущего спектакля огромным, если вообще достижимым.

Итак, актер должен отыскать в своей эмоциональной памяти и воссоздать из собственной прожитой жизни ситуацию, аналогичные жизни персонажей, затем переработать их в собственный текст, приближая его тем самым к авторскому, а себя – к персонажу.

Но сложность в том, что в самой пьесе Пиранделло персонаж распадается на реального человека и его сценического двойника. Какой из них настоящий: тот, что в зале, или тот, что на сцене? Васильев отвечает уклончиво: «Играть Пиранделло – значит *ожидать* появления персонажа».

За период с 91-го по апрель 93-го годов итальянские актеры провели в Москве в общей сложности девять месяцев – целый сезон! В совместной работе находилось 30 этюдных предложений, но к *сборке* будущего спектакля Васильев все еще не приступал. Он работал внутри этюдов и повторял, что надо *ждать* появления персонажей, а персонажи принесут с собой *тему*.

В таком «этюдном» состоянии совместная группа прилетела в Рим, где в театре «Атенео» в течение месяца, с 6 мая по 6 июня, после короткого периода освоения сценического пространства, должны были состояться 12 открытых для публики репетиций, а затем еще 12 премьерных спектаклей.

За сложностями работы с актерами как-то забылась история рождения проекта из реакции Васильева на «демократическое» (черно-грязное) пространство театра «Атенео». Эту миссию – изменить театр до неузнаваемости – Васильев осуществлял вместе с Игорем Поповым. Когда Ферручио Маротти прилетел в Москву и увидел макет спектакля, то его пришлось отпаивать коньяком прямо в мастерской Попова. Прежде всего, зал и сцена должны были быть перекрашены в светлые тона. Если раньше сцена занимала треть длины зала, то теперь она должна быть накрыта светлым лакированным деревянным планшетом на две трети зала, а для зрителей оставалась одна треть и балкон. Часть зрительских мест переносилась на аррьерсцену в виде амфитеатра и в ложи, отгороженные от сцены балюстрадами. Таким образом,



зал и сцена оказывались перемешанными, как того и требовала пьеса, и было невозможно понять, где реальная публика, а где «зрители» из пьесы, и кто действует: реальные персонажи или их сценические двойники.

Когда итальянские и русские актеры впервые увидели сценическое пространство, то решили, что Васильев «сдался», и сейчас за несколько репетиций, как уже бывало не раз, он «соберет» спектакль. Мастер же, наоборот, надеялся, что эффект от изысканного стиля волеет в актеров новую энергию.

Репетиции 30 этюдов продолжались, и актеры, все еще пробуя разные вариации, вместе с Васильевым *ждали*, когда же пиранделловские персонажи *придут* и воплотятся в них.

Наступил день начала открытых репетиций. Васильев попросил актеров отнестись к ним как к продолжению обычных и на публику внимания не обращать, разве что искать в их присутствии новые возможности для вариаций. Изменения коснулись лишь внешней стороны: актеры надели свои элегантные или смешные сценические костюмы и все как один были очень красивы. Васильев сидел среди публики за отдельным столиком и, как ни в чем не бывало, руководил репетицией, иногда обмениваясь с кем-то из пришедших знакомых репликами. Поскольку на афише и в программках спектакля его «жанр» был обозначен как «Уроки Анатолия Васильева», то публика с любопытством следила за работой Мастера и восторженно принимала сцены, в которых играли русские. К «своим» же отнеслись прохладно, не понимая, почему в сценах, где играли итальянцы, звучит совершенно непохожий на Пиранделло текст. Васильев устроил все так, что зрители могли свободно входить и выходить из зала, антрактов как таковых не было, и в течение всех дней открытых репетиций была рабочая и, в общем-то, дружеская и веселая атмосфера.

В первых появившихся рецензиях писали про «две очень отличные друг от друга труппы, каждая на своем языке, которые соединяются в представлении остроумного и очень дерзкого текста», про «двухлетнюю лабораторию, основанную на свободной импровизации, творческой спонтанности и тщательной психофизической подготовке», о том, что «Васильев подобен магу, он способен вычерпать из работающих с ним актеров колоссальные ресурсы, стимулируя их восприимчивость и гибкость в работе».

Наступил день премьеры, а «специально организованного» представления – не было. У входа в театр ажиотаж и спрашивают «лишний билетик», а актеры даже не знают, какие из 30 этюдов будут сегодня исполняться и в каком порядке. Анатолий Александрович, напротив, сиял. Накануне он дал актерам выходной и долго работал с недавно прилетевшими из Москвы студийцами из «Класса экспрессивной пластики» Геннадия Абрамова и вокалистами класса Андрея Нащокина.

Единственное, что было установленным, это сложившийся стиль представления. «Каждый по-своему» был полон юморизма – взгляда и состояния, без которого человек и актер не смог бы выдерживать и передать трагическую необъясненность жизни.

Незнание порядка сцен и содержания «интермедий» до предела мобилизовало актеров. Васильев прятался в зале и через своих ассистентов давал указания – что за чем будет играть. Было лишь очевидно, что сюжетная канва отдана итальянцам и родному для зала языку, а русские актеры создают особый «воздух театра». Или, по другому, «слова» – у итальянцев, «жизнь» в ее непредсказуемости – у русских.

Публика то неистовствовала от восторга, то затихала. Бывали спектакли, когда Васильев вдруг вставал, извинялся и просил зрителей покинуть зал. Короче, все было так, как значилось в ремарке пьесы Пиранделло и на афише спектакля: *«Невозможно точно указать число действий комедии, вследствие неприятных инцидентов, которые, вероятно, произойдут во время представления...»*

Когда актеры поняли, что они уже давно играют «настоящее» Пиранделло? Что «Каждый по-своему» может существовать только в случайности сцен и импровизированности текста? Вероятно, в тот день, когда посреди показа в зале вскочил какой-то пожилой господин и разразился длинным и гневным монологом. Русские подумали, что это опять, как в Париже на «Маскараде», – про азиатский «мерд», но публика ответила господину дружными аплодисментами. Оказалось, что этот человек – в атмосфере пред-





ставления – вдруг решил высказать свое возмущение отсутствием в театре специального устройства для входа инвалидов, а зрители приняли его выступление за интермедийный трюк. На заключительных представлениях Мастер вдруг предложил актерам труппы вспомнить игравшийся лишь однажды в Вольтерре эпизод из представления «Я – Чайка», и сам вышел на сцену в роли Тригорина. А однажды вместо второго акта сыграли зальцбургский вариант «Версальского экспромта».

Публика на каждом из 12 спектаклей бывала разная. И подслушанные разговоры в антракте и после окончания спектакля были разные, но удивительно схожие с теми, какие написаны в пьесе Пиранделло о спектакле Пиранделло и которые тоже были вынесены провидцем Васильевым в афишу:

Благосклонные:

- Мне кажется, все идет прекрасно.
- Прекрасно. Прекрасно!
- Все это прямо живет! Живет!
- А последняя сцена с этой женщиной!
- А сама, сама она, эта женщина!
- Да и весь акт!

Неблагосклонные (одновременно с благосклонными):

- Обычные шарады! Попробуй объяснить, что все это значит!..
- Да, черт возьми, он просто смеется над публикой!
- На этот раз он перехватил через край! Я ничего не понял!
- Игра загадок.

– Да, я должен сказать, что театр превращается в настоящую пытку.

Реакцией на необычный спектакль стал шквал рецензий и описаний увиденного. Огорчило, что итальянские рецензенты, расхваливая мастерство русских актеров, к своим отнесли критически.

Были и очень точные оценки, говорящие о том, что замысел Васильева и его прием «ожидания персонажа» сделали свое дело:

«Из тайны причин самоубийства Джорджо Сальви делается философский экзистенциалистский детектив».

«Объект спектакля – эластичная сетка совести и драматургическая суетность жизни, вырывающаяся из нее. Все как у Пиранделло – конституциональная вероятность, вечная смесь импровизации и строгости».

«Сеансы гипноза публики «Великой Магией» Эдуардо де Филиппо»¹.

«Создалось впечатление неразберихи, путаницы, немного гениального, немного ненормального хэппенинга с воздушной и невыразимой развязкой новой драмы. А с другой стороны, если хорошенько подумать, невыразимость – не это ли и есть лучший признак хорошего театра?»

«Это уже не театр в театре, а жизнь театра. Театр равный жизни».

«Театр Атенео заканчивает свою деятельность красивым жестом – последним представлением спектакля-лаборатории Анатолия Васильева по пьесе Пиранделло».

Последняя реплика необычайно значима. Внутри «Школы» термином «спектакль-лаборатория» не пользовались. Но он наиболее точно передает суть режиссерско-педагогических «уроков» Мастера, которые сами по себе становятся актом искусства. Театр Васильева, концентрирующийся в стенах его маленькой «Школы», обладал поистине вселенским масштабом, но в условиях быстротекущего времени доводить каждую работу до «специально организованного» зрелища было бы расточительством – слишком коротка жизнь и слишком объемны задачи театрального исследователя. Поэтому и начинают появляться «спектакли-семинары», как «Vis-a-vis», представляющие собой эскизы, внешние наброски возможного спектакля, и «спектакли-лаборатории», где эстетической категорией становится внутренний процесс рождения спектакля.

¹ «Великая Магия» – пьеса Э. де Филиппо, посвященная жизни театра.

Работа Анатолия Васильева с итальянскими актерами над пьесой Луиджи Пиранделло «Каждый по-своему»



Москва. Театр «Школа драматического искусства» 1992 год

Стенограмма трех встреч

Встреча первая

ВАСИЛЬЕВ. ...Пьеса производит в русском языке блестящее впечатление. Вообще, я считаю, что Пиранделло на русский переведен замечательно, может быть, это связано с тем, что итальянский на русский хорошо переводится. Конечно, из-за того, что пьеса такой сложности, требуется мой разговор, мои предложения какие-то, чтобы вас сориентировать на эту пьесу. Чтобы вы не делали лишних, неправильных показов.

Русская группа начнет работать отдельно, а до этого у вас будут идти совместные репетиции.

Я никогда не делаю вначале распределения ролей. Это для вас, конечно, неожиданно и ново. То есть вы свободно, в зависимости от вашего интереса, выбираете эпизоды. И показываете. И в процессе этих показов постепенно выясняется, какая роль вам больше идет, что вообще получается. В репетиции можно играть любые роли. А потом постепенно... Ведь часто очень на какой-то одной роли выясняется другая роль и так далее, то есть постепенно собирается весь спектакль. Может оказаться так, что в конце концов будет у нас два варианта спектакля. И мы будем играть не в двух составах один и тот же вариант, а два варианта одной и той же пьесы.

А потом, когда русская группа приезжает, то, все-таки, ситуация немножечко другая. Как бы, смотрят, что привезла группа из России. А когда репетируют итальянцы и русские вместе, репетируют эксперимент и показывают его на публике, – то тут совсем по-другому оценивают. Я думаю, что в Риме будут такие самые ответственные работы. Моя задача заключается вот в чем: я заметил, что у вас есть, как это называется, рефлекс публики, рефлекс показа. То есть когда вы показываете без публики, вы играете иначе, чем когда приходит публика. Это одна из проблем, ваша проблема, которую я решаю в процессе постоянных занятий с русскими, чтобы, как сказать, правила игры не менялись в зависимости от того, есть публика – нет публики. Понимаете, это очень сложная проблема. У каждого из нас есть свои привычки, профессиональные привычки, профессиональные правила. Потом, есть, в конце концов, экология культуры.

Вообще, что такое культура? Это проблема одинаковая для Италии и для России. То есть актер является частью, маленькой частью этой всей большой культуры. И он выражает, один выражает всю эту культуру. Если пытаешься сделать что-то иначе, то тогда нужно чуть-чуть перестроиться, начать чуть по-другому существовать. На сцене, в жизни. То есть исповедовать другую эстетику, другие правила игры. Когда это без публики, то этого можно добиться. Как только появляется публика, – привычки все восстанавливаются. И у русских артистов я постоянно занимаюсь этим, я все время пытаюсь с этим бороться.

Вот вы, например, после нашей первой встречи, уехали, мы продолжали репетиции Пиранделло. И была публика. И я дважды прекращал показы вообще. И выгонял публику. Чего я не смогу сделать в Риме. /Смех./ Это я здесь могу сделать: «Спасибо, у нас не получается». А в Риме не смогу. А это, конечно, проблема. И ваша тоже. Как сделать так, чтобы то, что было на репетиции, это же самое оставалось, когда появится зритель. Первое. И второе то, что мы весь спектакль, в конце концов, делаем в Риме. Собираем, делаем. Это очень сложно – сделать спектакль в присутствии зрителя.

Конечно, есть еще одна проблема в отношении этого автора – Пиранделло. Я должен вам предложить какой-то свой взгляд. И думаю, он будет отличаться от того, что вы знаете. И это

всегда сложно понять. Уже есть мнение какое-то, есть знание по этому поводу. Например, у нас есть традиция играть Чехова. Вот я репетировал Чехова здесь, в студии. Я изменил традиции. И у меня перестало получаться. Актеры слышат, понимают – а сделать не могут. Тогда я, конечно, перевел все в тренинг, в упражнения, в этюды. То есть перевел на какой-то более понятный язык. У нас это называется... раньше это называлось «штамп». Клише такое.

И это сложно, потому что ведь я не знаю, как играют в Италии. И я не усовершенствую игру, как бы делая ее лучше или хуже, а делаю принципиально новое. Я думаю – это будет проблема. Поэтому я вначале, в ваш первый приезд, сделал так, что мы с вами занимались долго Платоном, чтобы потом, когда разговариваем, вы бы понимали, что я хочу сказать, поскольку у вас уже есть опыт понимания того, что я говорил по поводу Платона.

Пьеса должна быть один раз прочитана для всех. Потому что коллективное восприятие – это другое, чем индивидуальное. И на слух воспринимается иначе, чем глазами.

/После обеденного перерыва итальянские актеры долго собираются./

ВАСИЛЬЕВ. Вы знаете прекрасно, что это должно быть отработано совершенно строго. Перерыв заканчивается, ровно на минуту вы опаздываете, – все, вы стоите там, за дверью... Вы должны к этому приучить себя. Я не хочу жить в вашем режиме! Хочу, чтобы вы жили в моем режиме. Вовремя, пожалуйста. Если вам час тридцать не хватает, пожалуйста, давайте сделаем час сорок пять. Нет проблем с этим. Только надо, чтобы все начиналось вовремя. И заканчивалось. Пожалуйста, дежурный или староста строго следит и говорит: «Васильев, ваше время вышло». Потому что я же не слежу за временем. Естественно, я могу прийти так, могу прийти так. Это мое право. Но вы – нет. Вы сидите и ждете мастера. Мастер приходит, начинается работа. Но я буду заканчивать, только если мной будут руководить. Это в ваших интересах.

Скажите, вы прочли пьесу. Что вы можете сказать? /Смех./ А русский перевод пьесы соответствует итальянскому содержанию?

АКТЕР¹. Мне кажется, что у нас как-то по-другому. У нас представление в театре оторвано от действительности.

ВАСИЛЬЕВ. В каком смысле?

АКТЕР. У нас в прологе действие начинается вне здания театра. Перед театром. Там присутствуют три продавца, которые продают газету. И в газете рассказывается это происшествие: про скульптора-самоубийцу – история, произошедшая в реальной жизни. В этой газете рассказывается также, что об этом будет показана пьеса. И зритель перед театром читает плакат. И в плакате указано, что этот спектакль будет иметь какое-то общее дело с тем, что случилось вне театра. И Морено в первый раз появляется именно в этой сцене, то есть перед театром, а не в театре. И она понимает уже тогда, что в театре ставится что-то, касающееся ее жизни. Также есть какие-то друзья, которые не хотят, чтобы она ходила в театр. И она сопротивляется и хочет обязательно остаться. И там барон Нути показывается на пару минут, которого тут же хотят увести оттуда. То есть в начале две сцены: Морено и ее друзья, и барон Нути и его друзья. Мне кажется, что этим указывается, что комедия, как бы, несколько сдвинута от реальности жизни, которая происходит до и после.

ВАСИЛЬЕВ. Не мог же русский переводчик сделать такую вольность и не перевести то, что было? Может быть, есть две разные редакции?

АКТЕР. Да, было три издания, редакции. И во Франции то же самое.

ВАСИЛЬЕВ. Мне такая редакция не нравится. Я вам сейчас скажу почему. Потому что... Не нравится, что история сначала открывается, и, как бы, все видно. А потом начинается по этому поводу рассказ. А если это выкинуть, то тогда вся история скрыта, она как бы изнутри раскрывается, раскрывается... И мне эта редакция больше нравится. То есть, на самом деле, я не должен знать, кто в зале. И что происходит...

Представим себе, что пьеса «Шесть персонажей...» начинается с того, что вначале мы видим семью. А потом начинается репетиция в театре. Это было бы нехорошо. Это было бы неправильно.

¹ Беседа с итальянскими актерами ведется через переводчика, поэтому определить говорящего невозможно за исключением тех, кто говорит и отвечает по-русски. Поэтому мы будем использовать безличностное определение АКТЕР.

Потому что секрет пьесы заключается в том, что персонажи появляются вдруг, как бы из той среды, где идет игра. Когда я в восемьдесят шестом году начал репетировать «Шесть персонажей...», нужно было сказать самые важные слова, чтобы определить секрет пьесы. И вот тогда я сказал, что должно быть так, что вот – я режиссер и это моя труппа, и я веду репетицию. И вдруг, внутри этой труппы кто-то говорит слова Отца. Тогда будет правильно. То есть между труппой и персонажами нет никакого различия. Но в пьесе Пиранделло написано различие. Потому что написано, что они выходят такой-то походкой, у них такие маски... Вообще, как-то Пиранделло отделяет персонажей от труппы актеров. И тогда мне нужно было делать коррекцию. И я сказал, что да, это написано Пиранделло, но, все-таки, это написано в те годы, когда сам стиль театра требовал подчеркнуть отличие персонажей от актеров. Но это внешние приметы пьесы. Это не ее структура. На структурном уровне, когда начинаешь, то видно, что правильно будет только тогда, когда персонажи ничем не отличаются от актеров. И это решило судьбу этого спектакля. Но это еще не все. Не только между персонажами и актерами, но и между актерами и зрителями нет никакой разницы. Это одна среда. И вот на этом постулате я стал делать спектакль. Если бы я этого не сделал, я бы не смог открыть этого автора.

Значит, так же и здесь. Эта интермедия, которую вы мне рассказали, поставленная перед пьесой, – она уничтожит, она изменит структуру, структурные особенности между зрителями в театре, которые смотрят представление, между зрителями на спектакле, которые смотрят на зрителей в театре, которые смотрят представление. Между героями истории, находящимися между зрителями в театре, и между актерами, разыгрывающими спектакль на сцене, нет никакой разницы. И только тогда будет правильно. Если мы сделаем интермедию вначале – никогда не получится. Две вот эти интермедии, они будут иллюстративными, они будут иллюстрировать содержание. Я в этом убежден.

Эта добавка комедийная в начале могла появиться, чтобы публике объяснить, чтобы она не скучала на драме. Потому что в драме, в этой драме совершенно скрыт сюжет, он отсутствует. Если вы вначале даете интермедию, вы обращаете внимание публики на то, что здесь есть интрига. Вы облегчаете ее задачу: когда вы эту пьесу

начинаете рассказывать, тогда содержанием этой пьесы становится сама интрига. А интрига не является содержанием пьесы. Я не очень согласен с этим.

ПЕРЕВОДЧИК. Есть примечание, где Пиранделло пишет, что эти интермедии понадобятся, чтобы объяснить публике причину, почему комедия может быть и не закончена.

ВАСИЛЬЕВ. Значит, я прав! Я прав, что это для этого. А как вам кажется, где сенсационный момент в пьесе?

АКТЕРЫ.

— Когда настоящие люди, двойники персонажей, Амелия и барон Нути, прекращают представление.

— То, что нет конца интриги.

— То, что они, Делия и Микеле Рокко, постоянно говорят, что ненавидят, а потом оказывается, что они друг друга любят. Для меня в этом неожиданность.

— Что настоящие люди повторяют ту сцену, которую они видели на сцене.

— Что лица говорят, но никогда не понимаешь до конца, что они говорят, о чем они говорят. Резкие перемены всех лиц. Каждый из них показывает твердую линию, а потом оказывается все наоборот.

— Удивило, что Франческо и Доро совершают перемену. Как объяснить?

— Также то, что несколько лиц появляются и потом совершенно исчезают из пьесы. Как, например, вторая сцена, – юноша и девушка потом исчезают совершенно.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, это, скорее, какие-то пикантные моменты. Мой вопрос касается все-таки самого важного, – что считать самым невероятным, самым сенсационным, самым основным. Мне кажется, что, да, конечно, это когда идет дубль. Когда одна сцена в театре повторяется вновь в зрительном зале. Все-таки это самое неожиданное. И тогда заканчивается спектакль. Зачем ему продолжаться? О чем еще нужно рассказывать, когда уже все рассказано. То есть: вся коллизия пьесы – бытовая, интеллектуальная – стянута к этому финалу, к этому повтору. Почему это неожиданно? И почему это, в конце концов, сенсационно?

АКТЕР. Непознаваемость.

ВАСИЛЬЕВ. Да. Непознаваемость. Если употреблять слово

«правда». Потому что за ситуацией всегда стоит Господь, создавший весь мир, видимый и невидимый. Значит, если эта вертикальная связь отсутствует, тогда мы начинаем изучать на другом уровне все связи. Тогда мы говорим, что опять, «истиной» – понимай как «правду», – является само это событие, сама эта ситуация. Ее непознаваемость.

АКТЕР. Я, как актер, должен пережить это отсутствие, как нехватку, скажем...

ВАСИЛЬЕВ. Отсутствие чего?

АКТЕР. Отсутствие точного знания. Эту истину все ищут, а как бы никто ей не обладает? То есть ее нет?

ВАСИЛЬЕВ. Она есть. Ею обладает само событие. Его непознаваемость. Вот это обязательно добавляй. Господа, еще раз. Это просто. Вы только не напрягайтесь. Я еще раз вам объясню. Вот перед нами вещь. И все из нас, сидящие здесь, скажут про эту вещь разное. Так? И будет так же, как сделано в пьесе, – никто не скажет правды, никто не скажет точно. У каждого будет свое знание по поводу этого знания. Это понятно? Вот эта часть рассуждения понятна?

АКТЕР. Потому что все знают, что это одновременно может быть и «да», и «нет».

ВАСИЛЬЕВ. «Да» и «нет» – это ты что вводишь? Как игра? «Да» и «нет» как категория, имеющая отношение к игре, к технике игры? Нет, потому что мы сейчас разговариваем об идеологии, а не об игре.

АКТЕР. Когда персонаж говорит: «Я так думаю, я так считаю», – значит, это может быть и так, и иначе? Что это только мои впечатления.

ВАСИЛЬЕВ. Да. Правильно. Может быть и «да», и «нет», но он все-таки знает, что есть «да» и есть «нет». То есть по поводу этого события может быть положительное мнение, может отрицательное быть мнение, а персонаж выбирает промежуток. Ему так выгоднее, понимаешь? Как типу человека. Один находится посередине между «да» и «нет», другой находится там, где «да», а третий находится там, где «нет». Но все вместе, и первые, и вторые, и третьи – по отношению к этому событию ничего не знают полностью.

АКТЕР. Но они всегда сознательны в том, что это только мнение?
ВАСИЛЬЕВ. Сознают ли они?

– Да.

ВАСИЛЬЕВ. Это вопрос, имеющий философский характер, или конкретно к пьесе?

– К пьесе.

ВАСИЛЬЕВ. Решение для Пиранделло? В конце концов, для финальной сцены барона Нути и Амелии Морено – должен быть тот же самый эффект непознаваемости. Только если это такой эффект, тогда пьеса имеет силу. Только в этом случае, когда совсем уничтожена грань между театром и жизнью. И когда это вызывает шок от того, что это не должно быть, то есть, в конце концов, что это не нравится, это просто противно, возмутительно, не имеет отношения никакого к искусству, – тогда это то, что нужно. Я думаю. Итак, это самый сильный момент пьесы, и достигается он, получается он из-за того, что настоящая публика в зале, и публика в пьесе, и актеры театра, который в пьесе, – это все одно и то же.

АКТЕР. Не знаю, хорошо ли я понял, кажется, что невозможно создавать удивляющую ситуацию. То есть, безусловно, сюрприз может быть в выходе на сцену этого человека, барона Нути. Но как может возникать у всех зрителей, у актеров и так далее ощущение чуда. Вы сказали, что должно быть возмутительно, неожиданно. Как может возникать это ощущение не только у зрителей, но и у актеров, и у всех, которые присутствуют?

ВАСИЛЬЕВ. Не знаю. Так должно быть. Как получится... Это же концепт какой-то, какое-то условие, от которого зависит свет, высветляющий весь текст пьесы. Надо как-то его понять. Конечно, у пьесы есть своя логика, свое содержание, это ясно. Мы это сразу же выясним, как только возьмем самую первую сцену. Но у нее же есть какой-то стиль. Вот я рассказал, что это основа ее стиля, этой пьесы. В конце концов, что бы ни происходило в этой пьесе, все это не имеет смысла, если нет последней сцены – барона и Амелии. Представьте себе, что вы репетируете это все и не будете делать эти интермедии. Можете не начинать – не имеет смысла. Это четко надо понять, что все самое основное, что касается содержания пьесы, ее философии, ее смысла, чувства – все происходит в том, что называется интермедиями. Вот в чем дело. Ну, представьте себе, вы поставили спектакль, и вы посчитали, – зачем вам ставить

эти интермедии, что в них особенного? И вы их выкидываете.

АКТЕР. Тут же нет третьего действия.

ВАСИЛЬЕВ. Оно не нужно!

ПЕРЕВОДЧИК. То есть без интермедии надо было бы продолжать.

ВАСИЛЬЕВ. Да! Без интермедии надо было писать третий акт. Ну, конечно! Но тогда бы это была просто пьеса с интригой. Пьеса с интригой и какими-то отношениями между мужчиной и женщиной. Будет только это. Пьеса имеет свой смысл, если она освещена полностью тогда, когда из зала выходят герои пьесы. Очень такой прекрасный композиционный прием, когда в интермедии находится основное событие пьесы: ну, это невероятно. В теории это вообще невероятный факт. Основное событие должно лежать не в интермедии, а в сценах. А оно – в интермедии. *Пауза.* Ну, хорошо. Кто еще? Что показалось интересным? Это только мне кажется, что интересно это?

АКТЕР. От одной сцены к другой – это как мяч, когда я не могу захватить его. Катится всегда вперед, и не могу остановить. Такое ощущение от пьесы. Даже тот, который кажется единственным знающим персонажем пьесы, в конце концов, он тоже меняет мнение постоянно, тоже меняет свою позицию.

АКТЕР. По отношению к «Шести персонажам...»: у Отца, например, есть свои правила. Конфликт возникает именно в правде Отца. С начала текста никогда нет сомнений не то что в справедливости, а в том, что правда Отца, даже если это ложь, то она полная, целостная, оформленная. И то же у Директора – есть своя правда. И эти правды, как бы, соревнуются. А здесь, наоборот, в этой пьесе ни у какого персонажа нет правды. Нет своей правды.

АКТЕР. Когда я читал это, мне казалось, что Пиранделло мне лично сказал, что настоящая правда – это когда ты актер. Что в жизни правда существовать не может.

ВАСИЛЬЕВ. Вчера я слушал, как вы читаете свой итальянский текст, мне как-то грустно стало. Вы его скучно читали. Он что, не смешной? Нет? Он вам надоел уже?

ПЕРЕВОДЧИК. Не успел.

ВАСИЛЬЕВ. Нет, серьезно. Для нас этот текст совершенно чужой. А для вас он... Но, когда мы читали текст, у нас были другие реакции. Он у нас звучал очень эмоционально, все много очень

смеялись. А как-то вы читали, как будто самый что ни на есть скучный текст. Я это заметил.

ПЕРЕВОДЧИК. Может быть, вы попали просто в грустный момент?

ВАСИЛЬЕВ. Нет-нет. Это важно. Это не критика, это важно: как вы его воспринимаете. Вы должны быть искренни в этом вопросе. Потому что я ведь не знаю, как вы его воспринимаете. Вы должны очень естественно, искренне понять самих себя, без всех пиететов, без авторитетов. Понимаете? Как вы воспринимаете: нравится, не нравится, мне это скучно, здесь я не вижу ничего веселого. Вы не должны ни в коем случае поддаваться такому культурному мнению: «Это гениально». Важно поставить себя не только позитивно по отношению к тексту, но и негативно. Чтобы был диалог с текстом.

АКТЕР. Это сложный итальянский язык Пиранделло, очень сложный.

ВАСИЛЬЕВ. Не сложнее, чем русский.

ДЕЗИРЕ ШНАЙДЕР (*немецкая актриса в итальянской группе*). Да, я читаю по-русски, это как будто... не по-итальянски. Мне кажется, по-русски легче даже, чем по-итальянски.

ВАСИЛЬЕВ. Я должен знать, конечно, как вы его воспринимаете на итальянском. Иначе я не могу найти контакт с вами. Конечно, текст очень сложный. Но он сложный, скорее всего... как это сказать?.. Игрой интеллекта. Скажите, вот мы занимались Платоном. Вы чувствуете, что конструкции похожи или нет? Не обманывайте меня.

АКТЕРЫ. Да, чувствуем.

АКТЕР. Нет. Здесь, в тексте, есть как бы несколько волн, которые идут на подсознании. Как бы, пьеса была сделана какой-то другой моделью, не только идеями, но она имеет что-то, что иногда вспыхнет, как вулкан.

ВАСИЛЬЕВ. А чем похоже на Платона? Если вам кажется, что похоже.

АКТЕР. В этом поиске чистоты, в этом поиске перспективы, от которого получится абстракция. И тоже в некой иронии, отдалении от вещей. Потом еще очень часто говорится о прорицании. И что-то получилось за счет чего-то иного, непознаваемого, и, может быть, это непознаваемое, эта зона непознаваемого...

ПЕРЕВОДЧИК. Кажется, все ясно, когда мы прочитали. Но есть

какие-то подтекстные игры, которые ведутся параллельно. И которые до конца все-таки остаются открытыми. Конец как бы все-таки незакончен, финал получился за счет этих путей, которые там находятся под текстом.

АКТЕР. Когда занимался Платоном, мне было весело. И так же, когда начал читать Пиранделло, эту пьесу. Схоже то, что оба – философы, но когда они говорят, то кажется, что они не философы. То есть они говорят простыми примерами, простые вещи. Вот, например, Платон говорит о сапожниках, и Пиранделло всегда берет такие легкие персонажи, но под этими персонажами имеется огромное значение, огромный смысл.

ВАСИЛЬЕВ. А как вы воспринимаете эту пьесу, как длинную или как короткую?

АКТЕР. Когда читаешь, она кажется длинной. Но потом задумываешься, – там все так бурно и сжато, что можно было бы резюме сделать. Но это же ощущение было, читая «Сегодня мы импровизируем». То есть, когда читаешь, кажется все очень долго, все очень длинно, а потом...

ВАСИЛЬЕВ. Ну, мне кажется, «Сегодня мы импровизируем» воспринимается довольно долго, протяжно. Большая семейная история, какой-то большой роман.

АКТЕР. Казалось, что короткая пьеса, потому что, в общем-то, очень напряженная. Потому что в каждой сцене есть всегда персонаж, который с особенным напряжением вспыхивает, как пробка шампанского, и тянет за собой всю сцену. Там много страсти, всегда много.

АКТЕР. Мне тоже, когда я прочитал, показалось, что длинная пьеса. А потом, когда я вспоминал о ней, кажется – очень короткая. Такой короткой, что мне показалось, что я забыл какую-то сцену. Потом перечитал – нет, все сцены. И еще, мне кажется, что там две пьесы.

То есть, когда я о ней думаю, там, как бы, две пьесы: одна – из интермедий, другая – в другом стиле. Стилистическая, мне кажется, разница.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, в конце концов, основная история очень короткая. Она не развивается эпически. «Сегодня мы импровизируем» – все-таки история длинная, она, все-таки, долгая. Вспомните. Вначале мы видим семью: дочерей, мать, отца. Потом начинается следующее

действие: мы видим их прогулку по городу, какой-то сюжет связан с отцом. В конце концов, мы присутствуем при смерти отца. Потом опять проходит время, и мы уже видим Моммину в другом городе...

АКТЕР. А здесь какое-то узкое пространство. Кажется, что все происходит в маленьком городе, все такое маленькое, все всех знают. Все происшествя сразу переданы, есть ощущение узкого пространства, в тексте.

ВАСИЛЬЕВ. А кто кого любит в этой пьесе?

АКТЕР. Кажется, что это не так важно, да. Кажется, что все любят Делию Морелло, кажется, что каждый человек, когда ее видит – влюбляется: Франческо, Диего, в конце концов... На самом деле, может быть, никто ее не любит. Кажется, что всякий может в нее влюбиться, но это всегда несерьезная любовь, это чисто телесная любовь каждый раз. Нет никакого отношения между Делией и другими людьми. Единственная, которая живет очень проблематично, – это она сама.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, а что-то правдой является в этой пьесе?

АКТЕР. Нет, нет устойчивой правды. А может быть, есть правда, но она никогда не дойдет до поверхности, до сознания. То есть правду никогда не узнать.

АКТЕР. Правда – это существование барона Нути.

ВАСИЛЬЕВ. Я задам другой вопрос. А если бы, представьте себе, вы поставили пьесу Пиранделло «Каждый по-своему», и точно так же, на спектакле, который вы сделали, в зрительном зале начинают происходить события. В незнакомом вам зрительном зале начинают происходить события. То есть начинает происходить сюжет пьесы. Это было бы доказательствам какой-то истины, что вы делаете какую-то истину? Если представить, что это незнакомый вам зал, – это совершенно невероятный, фантастический случай, – что в зрительном зале, среди людей, среди публики – ваша история. История вашей пьесы. Это было бы для постороннего человека доказательством, не доказательством, а... что вы не врете, что это правда?

АКТЕР. Таким образом смываются границы между театром и жизнью.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, в общем, да. Но вопрос был: а что правда? Мне кажется, что если бы барон Нути и Морено были бы не персонажами пьесы Пиранделло, а зрителями вашего зрительного

зала, – это была бы правда. То есть: все – неправда.

Нельзя понять, кто кого любит и что правда: любит или не любит? Каждый смотрит по-своему на все обстоятельства жизни. Так ведь? И вдруг вы видите, как из зрительного зала выходят два человека. И это то, что вы только что играли. Между ними происходят события, которые вы только что играли. По сравнению с вашими событиями это более сильная правда? То, что вы показывали, в сравнении с вами, актерами, – это же ведь истина? Значит, только это является истиной? Значит, если бы барон Нути и Морено были зрителями, вы бы сказали: «Это истина, и нам плевать, какой у нее смысл, и какое наше по поводу этого мнение, мы видим, что это так».

Может быть, это неожиданно, но я не вижу никакого другого, более реального доказательства истины. Мы видим тот же сюжет в зрительном зале... Поймите правильно меня – это точно так же, то же самое, что в «Шести персонажах...», где мальчик застрелился. Вы должны верить, что это так. То есть: какая бы игра ни была между нами, как бы это ни развивалось парадоксально, в конце концов, это никогда не разрешится. И у каждого всегда есть свое мнение, пока мы не увидим этот феномен. Это... Сейчас я скажу...

Я часто вижу, что в своих конструкциях Пиранделло очень религиозен. Потому что это подобно... это подобно, это ведь как... Этот сюжет подобен явлению – Явлению, то есть Явлению Иисуса. Я сейчас не говорю, что... ну... Уже нет никаких мнений, когда Иисус... Явление. Ну, это я как аналог, для примера, чтобы понять, что если бы это произошло в зале, то это была бы истина. Понимаете?

И вот только этот единственный, невероятный сюжет – что это произошло в зале – этим своим явлением снимал бы всякую сложность. Это я говорю: «предположим, представим», – если мы будем верить в эту пьесу, в эту интермедию со зрителями как в реальную, как не написанную автором, а как произошедшую на самом деле. В то время, когда мы с вами играем сюжет...

Когда я спрашивал о Платоне, самое простое, что можно сказать, что здесь есть условная противоположность персонажей, аналогичная альтернативе Платона. Вы можете на это не обратить ваше внимание, поскольку вы можете прочитывать просто жизненную коллизию. То есть, читая текст, вы можете следить за тем, что

происходит в жизни людей. И это самое сложное вообще для Пиранделло, что мы видим людей и думаем, что это люди, а это не люди. В них человеческого гораздо меньше, чем философского. Это очень похоже на Платона. Структурно.

АКТЕР. В природе персонажей?

ВАСИЛЬЕВ. Ну, я думал, что вы понимаете. Вот бумага, а вот свитер. Это структура одна и та же или разная?

АКТЕРа. Разная.

ВАСИЛЬЕВ. Почему? Чем она разная?

АКТЕР. Ну, это шерсть, а это бумага.

ВАСИЛЬЕВ. Нет, это не структура! Свитер связан, а бумага накатана. Структура – это как сделана вещь. Связана, – значит, структура шерстяной вещи: свитера, ковра, гобелена – это связано. А это – не связано.

Так вот, структурно, как сделано, диалоги Платона и диалоги Пиранделло, часто бывает, сделаны одинаково. Но когда вы читаете, вы читаете историю людей. Вы взяли текст, смотрите и думаете: так, это такой человек, это такой человек, – и вы перестаете видеть. Вы начинаете видеть человека, и тогда вам кажется, что это сделано по-другому, чем Платон. Потому что у Платона нет человека, это все-таки философский трактат. А здесь все-таки история людей: кто кого любит, кто кого ненавидит, кто про что думает. Вам кажется – это не одно и то же, но я утверждаю, что на структурном уровне это очень похоже. Значит, надо понять, сколько здесь человека – много или мало. Какой здесь человек? Ведь вопрос о реализме становится очень важным.

Я думаю, я уверен, что это будет самой серьезной проблемой при работе над текстом. Наверное, нам надо много разговаривать, потом конкретно о пьесе начнем говорить, прежде чем я начну у вас что-то смотреть. Мне кажется, что вы должны друг с другом тоже разговаривать, потому что я не хочу, чтобы было в начале много ошибок. Знаете, как бы, у каждого плода есть свое зерно, ядро: у яблока, я не знаю, у груши, у маслины и так далее. Вопрос именно в этом ядре. Мы можем ошибиться в определении самого ядра. Потому что, если мы начнем и... Ну, предположим, если мы держим в руках яблоко, то у него есть ядро яблока. Теперь: когда мы работаем над пьесой, что мы делаем? Мы сажаем зерно, вырастает дерево, – получается яблоко. Значит, мы должны уви-

деть это зерно, зерно яблока, а не какое-то другое зерно. Понимаете? Если мы читаем пьесу, и нам кажется, мы говорим – это зерно яблока. Теперь: а кто-то читает эту пьесу и говорит: «Посмотрите на зерно, а не на поверхность, вы увидите, что здесь зерно другого фрукта, не яблока». И тогда, если вы определите это зерно, а вам кто-то покажет это зерно – не яблока, а маслины, – и вы это посадите, то у вас вырастет маслина.

В этом секрет работы над текстом. Вы должны точно определить – ЧТО. Мы же читаем поверхность, мы же не видим, внутри мы не видим, надо иметь опыт. Это важно. Поэтому я с вами долго занимался Платоном для того, чтобы вам научиться видеть текст в чистом виде, чистое содержание текста. Чтобы видеть не людей, а чистое содержание текста, как если бы этот текст был написан Платоном.

Итак, вы не знаете, кто такой Пиранделло, у вас нет никакого представления о том, что такое Италия, вы ничего об этом не знаете. Вы берете философский трактат, написанный Платоном, и пытаетесь его понять. Как бы, вы должны разрезать яблоко и взять чистую суть, зерно. В этом сложность. Я вам говорю, потому что, конечно, у меня есть опыт, мне не надо экспериментировать, это так. И это самое сложное, – увидеть чистое содержание текста, увидеть чистую альтернативу мнений. Когда вы занимались Платоном, вы всегда хотели эти его образы очеловечить. И я вам говорил, что это ошибка. А теперь вы человеческие образы Пиранделло должны будете обезличить. Это путь. Тогда перед вами откроются тайны пьесы.

Завтра начнем ее разбирать.

Встреча вторая

ВАСИЛЬЕВ. Возьмем первую сцену. Первая сцена – это ЮНОША и СТАРИК. Давайте разберем, давайте поговорим о первых репликах. Все придется читать. Без ремарок.

ЮНОША. Что вы об этом думаете?

СТАРИК. Что я думаю? Не знаю. А что говорят об этом другие?

ЮНОША. Судят по-разному.

СТАРИК. Само собой разумеется. У каждого свое мнение.

ЮНОША. Но никто, по правде сказать, ни в чем не уверен; каждый, как и вы, прежде чем высказаться, хочет узнать, что думают об этом другие.

СТАРИК. Я твердо держусь своего мнения, но, конечно, осторожность советует мне не говорить сразу, а сначала узнать, не знают ли другие чего-нибудь такого, чего я не знаю, и что могло бы отчасти изменить мое мнение.

ЮНОША. Но судя по тому, что вы знаете?..

СТАРИК. Милый друг, никогда нельзя знать всего.

ЮНОША. В таком случае, чего же стоит мнение?

СТАРИК. О, боже мой, я держусь своего мнения. – Ну да, до тех пор, пока не получу доказательства обратного!

ЮНОША. Простите меня, но считая, что никогда нельзя знать всего, вы уже предreshаете, что есть доказательства обратного.

СТАРИК. Из этого вы хотите заключить, что у меня нет никакого мнения?

ЮНОША. Однако, если принять то, что вы говорите, становится ясным, что никто никогда и не может иметь собственного своего мнения.

СТАРИК. А это утверждение вам не кажется уже мнением?

ЮНОША. Да, но отрицательным!

СТАРИК. Это лучше, чем ничего! Лучше, чем ничего, друг мой!

Мы будем разбирать сцену, как если бы не было пролога, который есть в вашем тексте. Забудьте о нем, вырвите... Теперь слушайте внимательно. Если есть пролог, то тот, кто спрашивает, – спрашивает о сюжете: что случилось, что вы думаете по поводу того, что случилось? А если пролога нет, а у нас его нет, мы можем про эту сцену сказать только, что Он (некто на сцене, Юноша) что-то знает, а что-то не знает. Он знает, – это было. И он не знает, – было ли это. Его вопросы становятся все более философскими, в них все больше авантюры, больше игры. Он спрашивает о том, о чем он плохо знает, или он спрашивает о том, о чем совсем не знает? Или он спрашивает о том, о чем он спрашивает? Или он спрашивает ни о чем? Это уже играть. То, что я сказал, это уже надо играть. Значит, для двух партнеров, находящихся на сцене, с точки зрения сюжета или интриги, мы можем сказать так: они что-то знают, а что-то не знают. Они знают все, или они не знают

ничего. Это одновременно мы можем сказать. И значит, как бы, их не интересует знание о чем-либо конкретном, а их интересует знание по поводу знания. То есть – мнение по поводу знания. Что означает эта формула? Сначала возьмем вторую часть – по поводу знания. Это значит – по поводу знания о сюжете. Был он или не был. Теперь. Первая часть «знания по поводу знания» – это: знаю я что-нибудь о том, что я знаю...

ПЕРЕВОДЧИК. Знаю ли что-нибудь о моем знании?

ВАСИЛЬЕВ. Абсолютно верно. Итак, еще раз. У пьесы есть интрига. То, что произошло в интриге, – они обсуждают. По поводу этого сюжета я говорю, что два партнера должны играть так, что они и знают, что произошло, и не знают. Дальше: я утверждаю, что они играют не это. Что они, в конце концов, обсуждают не что произошло, а они играют про знание по поводу знания. То есть: знаю я что-нибудь по поводу того, что я знаю, что произошло. Ну, и дальше – любая игра: не знаю ли я что-нибудь по поводу того, что я знаю, что случилось. И также любые комбинации: знаю ли я по поводу того, что я не знаю, что произошло, или не знаю я по поводу того, что произошло, но кто-то же что-то знает? Вот так строится диалог.

АКТЕР. Но кто-то же обязательно знает. Это можно считать решением этой сцены?

ВАСИЛЬЕВ. Нет. Решение этой сцены я скажу. Мы еще до этого доберемся. Итак, чтобы в конце концов разобраться в этой суете, вы должны сделать несколько этюдов на какую-то интеллектуальную игру. Еще раз повторяю тему: знаю ли я по поводу того, что я знаю, что произошло, или не знаю я по поводу того, что я не знаю, что произошло. И дальше – перемена: знаю я по поводу того, что я не знаю, что произошло, или не знаю я по поводу того, что знаю... Такая игра, которую нужно провести обязательно. Только благодаря этой игре вы можете реально прожить следующий вопрос: «Но кто-то же что-то знает?» Теперь попытаемся первые четыре реплики разобрать.

«*Что вы об этом думаете?*» – это вопрос, конечно, о мнении, о знании по поводу знания. «*Что я думаю? Не знаю*». И сразу вопрос от второго: «*А что говорят?*» – то есть, что говорят об этом другие. Вся игра посвящена только мнению. На основе сюжета, который партнеры и знают, и не знают одновременно. «*Что говорят об*

этом другие?» – «*Судят по-разному*». Теперь ответ: «*Само собой разумеется*». И вывод: «*У каждого свое мнение*». То есть: у вас мнение, у меня мнение. Идет такая охота друг на друга: сначала один активен, потом другой, и дальше резюме: «*У каждого свое мнение*».

Дальше: идет следующая часть диалога. Обсуждается, как бы, неуверенность. Здесь смысл такой: каждый, имея мнение, все-таки сомневается в самой категории мнения и спрашивает: а может быть, есть что-то другое? Есть нечто, что скажут об этом другие. То есть вторая часть отрицает первую. Сначала утверждается, что у каждого свое мнение, у каждого свой взгляд, а вся вторая часть отрицает первую. То есть, несмотря на то, что есть мнение, все равно, что у каждого свое, каждый все равно ни в чем не уверен. Значит, для того, чтобы начать вторую часть, нужно сильно утвердить первую. Сначала у каждого мнение абсолютно. Но при том, что у каждого свой абсолют, каждый же думает: у кого-то другой абсолют, а у кого-то еще один абсолют. И все время проверяет, проверяет... И прежде чем высказаться, хочет узнать, что думают другие. Так строится диалог во второй части композиции, которая отрицает первую.

Старик говорит: «*Я твердо держусь своего мнения*», и дальше: «*Осторожность советует мне...*» Юноша говорит: «*Но судя по тому, что вы знаете...*» – мол, я вижу, я чувствую, как вы говорите, я вижу ваш взгляд, я слышу вашу интонацию, «судя по тому...» – я вижу, что вы знаете. Я этой реплике придаю очень большое значение. Сейчас объясню почему. Эта реплика: «*Ну, судя по тому, что вы знаете?*» – и ответ: «*Милый друг, никогда нельзя знать всего!*» – эти две реплики говорят о том, что все-таки что-то есть определенное. То есть Юноша смотрит на Старика во время всей этой встречи и говорит: но, все-таки, вы знаете. Значит, если в начале весь диалог относительный, «да – нет», то реплика Юноши говорит о том, что все-таки что-то есть определенное. Она как бы идет поперек. А весь диалог, как и вся пьеса, она исследует, конечно, относительность наших сведений, любых сведений. Относительность понятий.

Теперь. Само построение сцены – всегда как бы игра, всегда игра. А эта реплика: «*Ну, судя по тому, что вы знаете...*» – говорит о том, что существует что-то, что не относительно, что, как бы,

абсолютно. На что Юноша и намекает: ну, я вижу, что вы знаете. То есть получается, что в игре, в которой все относительно, все-таки есть одна реплика, очень такая точная: но я понимаю, что вы знаете. На что Старик отвечает: «Милый друг, никогда ничего нельзя знать точно». После чего опять пауза и начинается следующий кусок.

ПЕРЕВОДЧИК. По-французски название пьесы не «Каждый по-своему», а «Никогда все не знаешь».

АКТЕР. Это именно эта реплика.

ВАСИЛЬЕВ. Почему я обращаю ваше внимание на эти две реплики? Я вам сказал, что содержание этого текста делится на интригу, на знание, и на мнение об интриге. Это очень важно. В этой пьесе что-то произошло, история. Я всегда это буду называть: сюжет, интрига или история, новелла. По поводу этой новеллы персонажи, эти два человека, и знают, и не знают. Дальше. Диалог, как таковой, посвящен мнению, то есть знанию об этом знании. Диалог не посвящен выяснению интриги, новеллы, а диалог посвящен мнению об интриге. Это очень важно, потому что, если я этого не предложу, тогда вы будете обсуждать саму интригу. Тогда это будет неправильно.

АКТЕР. Это рассуждение о том, что можно ли вообще знать о чем-то.

ВАСИЛЬЕВ. Это правильно. Да. Это рассуждение об относительности происходящего в жизни. И этот диалог, и следующий диалог, и все диалоги будут посвящены только этой проблеме. То есть всегда в пьесе будут идти параллельно две истории. Сама интрига, новелла и знание по поводу этой интриги. То есть рассуждение, философия на эту тему: что такое знание, что такое мнение, что такое абсолютное и что такое относительное. Если вы привыкнете к этому сразу же, то вам будет ясно. Нигде нельзя это мешать, делать вместе. Это не получится. Или интрига, или мнение. Или вы играете интригу, или вы играете мнение. Или вы играете знание – это и есть интрига, или вы играете знание по поводу знания – это и есть философия.

Возьмем первую сцену. Какова ее структура? Что она обсуждает? Она обсуждает мнение об интриге. Но я предлагаю, что есть две реплики, которые обсуждают саму интригу. «*Но судя по тому, что вы знаете*» – это реплика, которая обсуждает саму интригу, и ответ: «*Никогда нельзя знать всего*». И третья реплика – «*Чего же*

стоит мнение?» – она является как бы резюме второй части композиции. Ведь смотрите, «*В таком случае, чего же стоит мнение*» – противоположна реплике «*У каждого свое мнение*». «*У каждого свое мнение*» – конец первой части композиции. Вторая часть композиции заканчивается репликой «*В таком случае, чего же стоит мнение?*»

«*У каждого свое мнение*» – это такое утверждение. Но в таком случае, что же существует? Предположим, первая часть заканчивается: ну, везде что-то есть, всегда что-то видно. Вторая часть заканчивается: простите, но в таком случае что же видно, что же есть? Конечно, подобные структуры мы встречаем потом уже позже в драматургии, это у Беккета.

Остановимся на реплике, которая открывает смысл следующей, третьей части. Это реплика: «*Простите меня, но считая, что никогда нельзя знать всего, вы уже предпринимаете, что есть доказательство обратного*». Вам понятен смысл? Игра, интеллектуальная игра вам понятна? Что предлагает Юноша... Если никогда нельзя знать всего, то тем самым я уже предприняю ответ, что ничего нельзя знать вообще! Все непознаваемо. Вот теперь вернемся к началу третьей части. Начинает ее Старик. Он говорит: «*Я держусь своего мнения до тех пор, пока не получу доказательства обратного*» – начинается как бы с реакции Старика на то, что произошло в двух первых частях. Значит, если первые две части представляют из себя интеллектуальную игру, то третья часть начинается с реакции на результат этих игр. То есть: если была игра ума, интеллекта, то третья часть начинается с игры уже сердца, как бы я уже сердцем реагирую. Причина того, что Старик реагирует сердцем, кроется в предыдущих двух репликах, которые касаются интриги, а не мнения по поводу интриги.

АКТЕР. Как бы уже о знании самого сюжета?

ВАСИЛЬЕВ. Это очень понятно. Потому что такие же построения и у Платона: сначала всегда идет интеллектуальная игра, правильно, да? Только она длиннее, объемы у Платона большие. А потом, в какой-то момент персонаж реагирует сердцем. Потом опять продолжается интеллектуальная игра, потом опять он реагирует сердцем. Ну, это очень понятно – жизненные факты. Так. Теперь видно, что Юноша реагирует, отвечает не на эту реплику Старика, не на предыдущую реплику Старика, а на предпредыдущую.

Значит, как бы Юноша пропускает сердечную реакцию Старика, не обращает на нее внимания, и он как бы цепляет верхнюю реплику и продолжает ее. Старик отвечает в форме вопроса: *«Вы хотите сказать, что у меня нет никакого мнения?»*, и Юноша говорит: да, потому что, если вас послушать, то получается, что никогда никто не может иметь никакого собственного мнения.

Теперь вернемся наверх. Первая часть композиции – у каждого свое мнение. Вторая часть композиции – какова стоимость мнения? Третья часть композиции – никто никогда никакого мнения не имеет.

АКТЕР. В общем, Юноша сделал ловушку.

ВАСИЛЬЕВ. Да, Юноша сделал ловушку. Посмотрим дальше, что говорит Старик, и кто кого поймал? Старик. Старик поймал Юношу на парадоксе. Юноша сказал, что никогда никто не может иметь собственного мнения, на что Старик сказал – а это разве не мнение? Он говорит: да, мнение, но это отрицательное мнение. Сказано это положительно, это позитивно об отрицательном, – то есть они совсем перестали обсуждать знание по поводу знания. И диалог закончился обсуждением какого-то третьего знания по поводу второго знания по поводу первого знания об интриге. Значит, диалог в конце концов заканчивается выводом по поводу самого знания, самого мнения как категории. Старик ловит молодого, потому что, ты прав, молодой делает ловушку для Старика, он ловит его на том, что тот ничего не знает, то есть, что нет собственного мнения никогда. А Старик потом делает новую ловушку: *«Но это же мнение!»* – *«Да, но отрицательное»*. – *«Но это лучше, чем что-нибудь другое, лучше, чем ничто»*. Вот вся сцена.

Модель этой сцены, структура этой сцены – эпиграф для всей пьесы. То есть: всегда будет интрига, всегда будет мнение об интриге, всегда темой пьесы будет мнение об интриге, обсуждение мнения об интриге, всегда будет так, что в конце концов будет заканчиваться сцена обсуждением самого мнения как категории. То есть персонажи будут забывать и об интриге, и об обсуждении мнений об этой интриге, то есть, кто что думает, а будут заниматься только мнением как категорией, как философией вообще. Полный бред! То есть уже будут доходить до сумасшествия. И всегда будет это раздельно существовать. Не вместе, кучей, а раздельно.

АКТЕР. Реакция Старика – это эмоциональная реакция, сердечная

реакция: *«Боже мой, я держусь...»*, а у Юноши логическая реакция.

ВАСИЛЬЕВ. У Юноши ответ идет, конечно, логический, потому что он от предыдущей реплики, даже предпредыдущей. Потому что Юноша не лидирует, он ставит ловушки. И Старик как бы все время попадает в эти ловушки. И тогда он начинает реагировать сердечно, а потом, в конце концов, выигрывает. Ты это спросил?

АКТЕР. Да.

ВАСИЛЬЕВ. Теперь скажите, то, о чем я вам рассказал, вам видно в тексте?

АКТЕР. Я не могу связать эмоциональную реплику Старика с интригой. Мне кажется, он эмоционально реагирует на ловушку.

ВАСИЛЬЕВ. Конечно, он эмоционально, сердечно реагирует на ловушку. Но эта же ловушка у него связана с утверждением Юноши, он же как будто говорит: ну, я же вижу, что вы знали – вы участвовали в интриге, я видел, как вы стояли рядом, ну что ж вы врете, вы знаете, мой дорогой. Ответ: никогда нельзя знать всего – я вам говорю, как человек, проживший жизнь. Это прямой разговор, это очень прямой разговор. И это какая-то такая тонкость в конце второй части композиции.

АКТЕР. Об этом третьем знании нельзя говорить? Потому что с интеллектуальной точки зрения это нельзя проверить.

ВАСИЛЬЕВ. Сейчас я скажу. Вот у нас есть конкретное что-то – сюжет. То, что произошло. И есть мнение – знание по поводу этого сюжета. Но это абстрактное знание, категория абстрактная. И есть еще что-то – есть знание по поводу этого знания. Это второе знание, не будучи реальным, становится категорией, мнением, то есть оно становится очень конкретным. И теперь есть знание по поводу этого знания, по поводу категории самого мнения. Поэтому нельзя иметь никакого мнения по поводу сюжета. Ведь это же мнение, что нельзя иметь никакого мнения, – это же какое-то знание. Конечно, это знание по поводу, и это отрицательное знание. *«Но все-таки это лучше, чем вообще ничего!»* Это же очень смешно, это такое парадоксальное, великолепное утверждение: если совсем ничего, то пускай хотя бы это. Если бы вообще ничего не было, это была бы дистрофия, аннигиляция. Ничего!

АКТЕР. И это дает новую жизнь. Это как бы постоянно передвигает объект суждения и не дает ему уничтожиться. Это смысл жизни, потому что это очень динамично.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, можно и так сказать.

АКТЕР. А я себя спрашиваю, это знание о знании, – имеет ли оно что-то общее с божественным?

ВАСИЛЬЕВ. Это я еще не искал. Я не могу вам сказать. Это мы должны вернуться к нашему вчерашнему рассуждению. Помните, я вам сказал о том, что в конце концов является истиной в этой пьесе? Это ответ на твой вопрос. Истиной в этой пьесе является то, что два человека из зрительного зала оказываются этими же самыми героями этой пьесы. Что в этом чуде заключена единственная правда. Вы должны как-то попытаться это эмоционально запомнить, не рационально, а эмоционально. Что уже не будет никакого мнения после того, как в зрительном зале окажется эта история. Еще раз представьте себе, что идет спектакль, и что в зрительном зале происходят события, которые не написаны автором. И представьте себе, что из зрительного зала на сцену выходят... или в ложе, на галерке происходит эта сцена. То есть это даже нельзя назвать «сцена», – то, что начинает происходить между Морено и Нути. Теперь скажите, тогда у вас будет какое-то мнение по этому поводу? У вас будет несколько мнений или одно? Это очевидно: то, что происходит – это истина. Вы смотрите спектакль, сидите в зрительном зале, и спектакль все время обсуждает какие-то мнения: любит, не любит, ненавидит, ну и так далее. В конце концов, из зрительного зала, спровоцированные самим происходящим, выходят не актеры вообще, а жители города, зрители. И вы видите то же самое. У вас есть теперь по поводу этого мнение или нет? Одно-единственное, не двадцать? Это истина, да? В том, что она неразделима, в том, что она не поддается всему знанию, что ее нельзя узнать всю никогда, и что нужно ее признать за истину, как за истинное. Я ответил на твой вопрос? То есть, как бы мы ни удалялись, ответ, истина будет вот в этом поступке. Конечно, тогда пьеса должна быть прекращена. Ответ есть. Значит, пьеса посвящена этой интеллектуальной игре на той территории, которую мы называли «знание». А на той территории, которую мы называли «интрига жизни», она, очевидно, будет посвящена тому, что можно назвать «страсть». Будут еще вопросы?

АКТЕР. Первая реплика Юноши – она последовательна или противоположна?

ВАСИЛЬЕВ. Понимаете, чем мое построение отличается от традиционного, от другого? Тем, что у меня конфликтны не позиции,

а конфликтны части композиции. Ну, это мы в Платоне изучали. Они беседуют, они разговаривают, они делают друг для друга ловушки и, в конце концов, обсуждают: что есть мнение, что такое человек, что такое его жизнь, как можно судить об этой жизни, до конца или не до конца мы можем ее познать. Они в этом едины. Но как они это делают? Они конфликтны сами с собой. Они сначала говорят «да», потом говорят «нет», потом говорят «да», потом говорят «нет», потом говорят «пока» и расходятся. В результате они нас с вами, как зрителей, оставляют в полных дураках. Потому что они устраивают ловушки для нас, чтобы в эту ловушку, в конце концов, поместить что-то истинное.

У этого автора есть, как бы, секрет, при помощи которого он находит такой пункт, крест такой, где перекрещивается искусство и жизнь. И где это совершенно становится одно и то же. Как художник, как писатель он знает, как это делать. И в этом его гений, что он это практически делает, то есть показывает – это делается так. Это, на самом деле, почти что недостижимо... И, собственно, это и есть истина – для чего это все.

Встреча третья

ВАСИЛЬЕВ. Будем разбирать вторую сцену, да?

ПЕРВАЯ (со страдальческой страстностью). Верни мне жизнь! Верни жизнь! Скажи! Скажи мне!

ВТОРАЯ. Ведь это только мое впечатление!

ПЕРВАЯ. Но если оно у тебя создалось, значит, в нем есть что-то правильное! – Он был бледен? Улыбался грустно?

ВТОРАЯ. Мне так показалось.

ПЕРВАЯ. Я не должна была его отпускать. Ах, сердце мне это говорило. Я держала его за руку до самой двери. Он уже на шаг отошел от двери, а я все еще держала его руку. Мы поцеловались, попрощались, а наши руки не хотели отпустить друг друга. Вернувшись, я упала, точно подкошенная и разрыдалась. – Но скажи, скажи мне, – никакого намека?

ВТОРАЯ. Намека на что?

ПЕРВАЯ. Нет, я хочу сказать, не... Ну, словом, как это часто делают...

ВТОРАЯ. Нет, он не говорил: он слушал то, что говорили другие.

ПЕРВАЯ. А, потому что он знает. Знает, сколько зла мы причиняем себе проклятой потребностью говорить. До тех пор, пока внутри нас таится неуверенность, надо молчать. Мы говорим. Ведь мы и сами не знаем, что мы говорим. Но он был печален? Улыбался грустно? Не помнишь, что говорили другие?

ВТОРАЯ. Нет, не помню. Я бы не хотела, дорогая, чтобы ты что-нибудь себе вообразила. Знаешь, это бывает – мы ошибаемся. Быть может, он был равнодушен, а мне показалось, что он грустно улыбался. Подожди... да-да... когда кто-то сказал...

ПЕРВАЯ. Что сказал?

ВТОРАЯ. Одну фразу... Подожди, – «Женщины, как сны, никогда не бывают такими, какими ты их хочешь видеть».

ПЕРВАЯ. Это не он сказал эту фразу?

ВТОРАЯ. Нет, нет.

ПЕРВАЯ. Боже мой! – Теперь я не знаю, ошибаюсь я или не ошибаюсь! Я всегда гордилась тем, что во всех случаях делала по-своему! Я добра, но могу сделаться злой, и тогда – горе ему!

ВТОРАЯ. Я бы хотела, дорогая, чтобы ты оставалась такой, как сейчас.

ПЕРВАЯ. А какая я? Теперь я этого не знаю! Клянусь тебе, что не знаю! Все подвижно, проходяще, невесомо. Я верчусь туда, сюда, сменяю; и прячусь в угол, чтобы плакать. Какое страдание! Какое беспокойство! Какая тревога! И я непрерывно прячу от себя свое лицо, так я стыжусь своего непостоянства!

ВАСИЛЬЕВ. Эта сцена для анализа, для восприятия будет сложнее, поскольку вмещивается сюжет, очень сильно. И поэтому весь диалог может идти вокруг того, *он* знает или не знает, и что по этому поводу думают. И это будет неправильно. Если разбираешь подряд, то эта вторая сцена является повторением первой. И она, практически, идет по той же самой схеме, что и первая.

Что здесь есть? В жизни женщины что-то произошло. Там есть конкретный сюжет: женщина рассталась с мужчиной. Потом этого мужчину видела другая женщина, и она у нее спрашивает мнение по этому поводу.

Вообще, если говорить об этой сцене, мы будем говорить об одном из самых сложных моментов в драматургической литературе.

Выглядит это так: как играть не то, что написано? Или, если по-другому поставить вопрос: как сделать так, чтобы играть не то, что играет наша природа? Я говорю о нашем отклике: как природа откликается на текст. Очевидно, что при чтении текста ваша природа реагирует на него. И она реагирует независимо от вашего интеллекта. И совсем независимо от правил драматического построения, от правил драматургии. Вот это вы должны очень четко понять, что когда вы читаете текст, вы как-то на него реагируете своей природой, своими чувствами. И мы считаем все это за абсолютное, мы доверяем этому, говорим: да, мы так чувствуем. Конечно, мы забываем, что мы не есть сами по себе. Ну, грубо говоря, мы сами по себе и плюс еще кто-то. Этот «кто-то» – тот, который был воспитан тем обществом, в котором жил. Ну, я даже уточню, – тем культурным обществом, тем театральным обществом, в котором мы жили. То есть, на самом деле, мы не свободны в нашем чтении. Мы в конце концов читаем под действием сложившегося культурного мнения. А значит, мы не можем с полной уверенностью сказать, что то, что мы читаем, и есть наше мнение по поводу этого текста.

Но мы не только читаем драматический текст, но и должны его как-то воспроизвести на сцене. И показать содержание этого текста. Тогда, конечно, мы должны пользоваться методом анализа текста, который позволяет нам освободиться от штампов. Мы проверяем содержание при помощи интеллекта. При помощи метода. И теперь мы знаем, что это правильно. То есть если мы уверены, что это правильно, конечно. Итак, метод правильный, мы уверены, что мы правильно прочли текст. Теперь мы должны его воспроизвести, исполнить. И тут мы совершаем вторую ошибку: опять играем не мы сами, а играем мы плюс еще один человек, воспитанный в культуре, ну, обществом, да? Языком, как он вообще существует в тот день, когда мы живем. Значит, даже если мы знаем, что это правильно, наша природа сейчас может играть совсем другое. Мало того, – она будет играть совсем другое. Вот в этом вся наша трагедия. То есть нас все время ожидают, как бы сказать, подножки, да? Первый раз, когда прочли, мы думаем, что это так, оказывается – нет. Мы тогда проанализировали, сказали: вот как должно быть, мы знаем – вот так должно быть. Теперь мы это сыграем. Начинаем играть – природа играет так, как она хочет. Так, как она сложена за

это время, за все время нашей жизни. Она выдает неверный результат, нам опять нужен метод, чтоб ее как-то сдерживать.

В том случае, который мы вчера разбирали, диалог довольно прост, потому что он ближе к академическим текстам Платона, более абстрактен. В этом же тексте доля конкретного несравнимо больше, чем доля абстрактного. То есть он дальше от академических построений. Тогда этот текст становится исключительно сложным. Сложным потому, что конкретное действует на нас, когда исполняем. И нам очень сложно ограничить свою природу, чтобы играть это, а не это. Вот это проблема.

Итак. Нужно, чтобы в разборе эта сцена была продолжением предыдущей. На ту же самую тему. Но, как бы, не для мужских инструментов, а для женских инструментов. Вот, собственно, вся задача. Ну, какие мы можем назвать инструменты в оркестре мужскими, а какие женскими? Ну, мужские инструменты более жесткие, а женские инструменты более чувствительные, то есть в них очень много жизни, много чувствительности.

Итак. Речь идет о мнении, которое здесь называется впечатлением. Здесь так же разговор о мнении, но здесь это называется «впечатлением». Предположим, я вам сразу говорю: *«Верни мне жизнь! Верни мне жизнь!»* Ну, как бы, так и получается, что мы знаем, как играть. То есть мы просим подружку, чтобы она спасла нас от чувства. Мы очень переживаем, истерикуем и просим ее, чтобы она нас успокоила. Но это совсем играть нельзя. /Смех./ Вот в этом все дело. Значит, *«Верни мне жизнь, верни жизнь! Скажи мне!»* – это будет соответствовать – я специально говорю о соответствии, чтобы вам было легче, – будет соответствовать *«Что вы об этом думаете»*. То есть эта реплика перестает содержать сюжет. Теперь. Она перестает содержать сюжет в действии, но не в самой себе. Как слова, эта реплика имеет два содержания: первое содержание относится к фактическому содержанию сюжета. *«Верни мне жизнь!»* – что-то случилось, она действительно просит подругу, чтобы она ее успокоила. Это содержание по факту, реплика все равно содержит этот смысл. Но я не говорю о содержании этого текста, оно ясно. Я говорю о содержании действенности, о структурном построении. И утверждаю, что в структурном построении сцены эта реплика не имеет этого содержания, а имеет содержание *«Что ты об этом думаешь?»*.

Что делает автор? Он рифмует эпизод, он повторяет эпизод еще раз. Вводя более сильно конкретный сюжет. Он дает ту же самую тему женщине, но вместе с ней отдает им такой сентиментальный, чувствительный сюжет. Но тему первой он повторяет, и структуру первой сцены он повторяет. То есть это дубль. Конечно, начинается разработка. Как для музыкальных инструментов, тема сначала одними, а потом то же самое, но другими инструментами. Начинаются вариации. То есть: я утверждаю, что то, что заложено в первой сцене, много раз повторяется. Потому что основной сюжет еще впереди.

Значит, *«Верни мне жизнь! Скажи! Скажи мне!»* – это есть «что ты об этом думаешь? какое у тебя мнение?». То есть: было это или не было. Было это или не было, имеешь ты мнение или не имеешь? И я. Имею я мнение или не имею, понимаю я в этом что-нибудь или не понимаю? Или «он должен мне вернуть жизнь или он не должен мне вернуть жизнь – я ничего не понимаю». Конечно, это другая постановка вопроса. Поэтому через какое-то время она говорит: «Вот мы стояли вместе, и наши руки были вместе. Вот он вышел, – кажется, что наши руки вместе, опять вместе. Скажи мне, что ты об этом думаешь?» Это есть или нет? Я так думаю или не так думаю? Это мое впечатление или это так и есть? И так далее и так далее.

АКТЕР. «Мнение» и «впечатление» – это разные значения, потому что «мнение» – это уже что-то сформулированное... А в конце предыдущей сцены есть утверждение, отрицательное утверждение, что мнение не может сформулироваться полностью. Тогда они как бы продолжают ушедшую сцену, они притормозились на прошедшей стадии, то есть это уже впечатление, а не сформировавшееся мнение. Как если бы они слушали то, что было раньше, и остановились на уровень ниже. То есть на впечатлении, а не на мнении, поскольку мнение потерпит поражение...

ВАСИЛЬЕВ. Нет, я так не связываю. Я связываю так, что вот эта сцена закончена, дальше начинается следующая. Она идет в той же структуре, что и эта. Вот и все. Там было мнение, а здесь – впечатление. Конечно, Пиранделло пишет для этой сцены более тонко, действительно. Я же говорю о грубом структурном построении. Первая сцена закончилась и, как бы, существует сама по себе. Что здесь означает «впечатление»? Что может быть такое впечатление, а может быть другое.

Впечатление носит абсолютно относительный характер. Разница лишь в том, что мнение имеет отношение к интеллекту, а впечатление имеет отношение к чувству, но, в конце концов, это то же самое мнение, но в чувстве. Сказать: что ты думаешь об этом, или что ты чувствуешь? – фактически одно и то же. Здесь все дело в относительности: можно так чувствовать, а можно так, можно как угодно. Впечатление может и сумасшедший иметь. Можно сказать так: «Это ваши впечатления. Вы сумасшедший! Это ваши фантазии! Вы ненормальный!»

Итак, по поводу одного сюжета есть два мнения, два впечатления. Оба впечатления неустойчивы. То есть опять та же самая позиция – «нет» и «да», как и в случае с мужчинами. Значит, и у того, кто спрашивает, и у того, кто отвечает, идет игра – «нет» и «да». Женщина спрашивает, какое впечатление? Ну, предположим, можно играть от слова «да» – скажи мне, что это так. Но возможно и «нет», – это для первого партнера. То есть первый говорит: скажи мне, что это так, но знает, что может быть и нет. Второй отвечает: я не знаю, это только мои впечатления. Это значит «нет», но она знает, что может быть и «да». Но знает, что может быть и «нет». Поэтому второй отвечает: не знаю, это мои фантазии. То есть он говорит: скажу тебе, что это «нет», но знаю, что это «да». Только в этом случае получится игра. Если диалог начинается с этих двух правильно расставленных позиций, он дальше будет идти благополучно, хорошо будет получаться. Если вы ошибетесь в этих двух первых позициях – все! Получаться не будет.

АКТЕР. То есть она говорит «да», но знает, что может быть и «нет»?

ВАСИЛЬЕВ. Нет. Она говорит «нет», – это же должен быть диалог! Альтернатива. Один говорит «да» – второй говорит «нет». Один говорит «да», а знает, что «нет». А второй говорит «нет», – а знает, что «да».

АКТЕР. Когда я здесь знаю, что «нет», я намеренно говорю «да»?

ВАСИЛЬЕВ. Да. Объясню еще раз. Он ушел. Скажи мне, что это «нет»? Она отвечает, скажу тебе, что это «да». Это прямой ответ, что неправильно. Но если и «да» и «нет» вместе держать, тогда намечается позиция все время определенная: двойственность.

Всегда сохраняется альтернатива. На «да» – всегда «нет», на «нет» всегда «да».

АКТЕР. Альтернативу нужно связывать с темой о знании?

ВАСИЛЬЕВ. Ну, конечно. Что же произошло, он ушел или он не ушел? И уже по поводу этого есть мнение. Знание по поводу знания. Поэтому следующая реплика Первой: *«Но если оно у тебя создано, значит, в нем есть что-то правильное!»* В чем хитрость, в чем игра реплики? В том, что Вторая, предположим, говорит «нет», а Первая слышит «да». Или, предположим, наоборот. Вторая говорит «да», – тогда Первая слышит – «нет». То есть две вторые реплики противоположны двум первым. Ну, это легко делать, это только сложно объяснить. *«Мне так показалось»* – значит, если это отрицательное мнение, то есть если Первая слышит в ответе Второй отрицательное мнение, тогда ответ – это реакция: *«Я не должна была его отпускать»*. Поняли? Мнение – мнение – реакция. И поэтому эта реакция выделяется так подробно, останавливается на комическом эпизоде «две руки». Вот рука, две руки. Что произошло? Держала, потом, когда уже дверь открылась... *«Я держала его за руку до самой двери. Он уже на шаг отошел от двери, а я все еще держала его руку»*.

Итак, опорой этого монолога является мнение, то есть: ваше мнение какое? – а не сюжет. Заканчивается одна часть. *«Но скажи, скажи мне, – никакого намека?» – «Намека на что?»* – это, конечно, смешная фраза. Все-таки «намека» – это и сексуальные отношения, интимные... Какой это намек? Опять касается мнения, впечатления... *«Нет, я хочу сказать, не... Ну, словом, как это часто делают»*. /Смех./

ПЕРЕВОДЧИК. Мы так много смеялись над этим текстом...

ВАСИЛЬЕВ. Италия отхохотала уже давно, в двадцать четвертом году еще. Отхохотала этот текст. Ведь когда я вкладываю в одно и то же слово «да» и «нет», то тогда слово определенным образом начинает звучать. Проблема в том, что текст Пиранделло нельзя понимать аналитически. Это я их объясняю аналитически, потому что это, как бы, сложно, нужно снять всю эту грязь, которая на тексте существует, это штампы, поэтому приходится очищать. А сами по себе реплики очень эмоциональны, они очень двойственны, очень рефлексивны и поэтому очень смешны.

Вторая часть этого диалога опять посвящена мнению. Опять

спрашивают «да-нет» – так было или не было? Но само слово уточняется, становится более конкретным. Потому что вначале – впечатление. Было это впечатление или не было впечатления? А второе слово – «намек». Все-таки «намек» – это более конкретно, чем «впечатление». Опять четыре реплики и реакция после реплик.

Дальше начинается третий заход. *«Но он был печален? Улыбался грустно?»* Третий диалог о мнении, довольно короткий: «да» или «нет» опять. Теперь дальше: *«Не помнишь, что говорили другие?»* – не он уже, а вообще все. И ответ: *«Нет, не помню»*. Опять «да-нет».

И так далее. Теперь. Неожиданное окончание. В конце монолога она неожиданно говорит: *«Подожди... да-да... когда кто-то сказал...»* – теперь это мнение уже точнее, то есть одно было точное. Это меняет сцену. *«Что сказал?»* Это конкретный вопрос, теперь точно, что мнение есть. Раз есть мнение, значит, есть очень конкретный вопрос об этом мнении. *«Одну фразу... Подожди...»* Начинается новая история, потому что есть теперь одно конкретное мнение. Раз одно мнение, то один вопрос. Раз один вопрос, то один ответ. Теперь, какой ответ? *«Женщины, как сны, никогда не бывают такими, какими ты их хочешь видеть»*.

«ПЕРВАЯ. Это не он сказал эту фразу? – ВТОРАЯ. Нет, нет. ПЕРВАЯ. Боже мой! – Теперь я не знаю, ошибаюсь я или не ошибаюсь!» Начинается сердечный ряд. Сама сцена, ее содержание с интеллектуальной игры спускается вниз, начинаются сердечные реакции. *«ВТОРАЯ. Я бы хотела, дорогая, чтобы ты оставалась такой, как сейчас. – ПЕРВАЯ. А какая я? Теперь я этого не знаю!»* То есть: у меня было мнение, и у меня было знание по поводу этого мнения. Знание по поводу знания. А теперь у меня катастрофа. У меня теперь нет знания по поводу знания. По поводу незнания, по поводу знания... Я теперь ничего не знаю. Раньше у меня тоже было мнение – «да» и «нет». Но все-таки это было мнение. Хотя и отрицательное. Помните предыдущий текст? Она теперь ничего не имеет. Она не знает, какая она.

АКТЕР. У меня ощущение, похожее на то, когда я играл Платона. То есть два человека говорят, и есть всегда один, который обманывает другого. И, может быть, здесь игру ведет Вторая?

ВАСИЛЬЕВ. Кто здесь инициативу держит? Я не заметил, что

здесь кто-то лидирует. Мне кажется, здесь два, две... они меняются местами. Сейчас объясню почему. Чтобы правильно сыграть эту сцену, надо, чтобы Первая женщина очень сердечно пережила пуганицу в финале. Что она не понимает, какая она. Как построена сцена? Ведь сцена вся интеллектуальна. В конце концов, это игра по поводу мнений. А заканчивается все-таки сердечной реакцией. То есть она идет вся как абстрактная, а заканчивается как конкретная. То есть в результате рассуждений она начинает реагировать, Первая женщина. Поэтому она сама попадает в ловушку. Мне кажется, что здесь инициатива... я бы не сказал... то у одной, то у другой. А ты как чувствуешь?

АКТЕР. Мне кажется, что когда она говорит «...я хотела бы, чтобы ты осталась такой, как ты есть», что она должна быть злая. И не добрая.

ВАСИЛЬЕВ. Нет. Я не думаю. Я не прочитываю это как оценку, конкретную. «Оставайся такой, как ты есть», то есть – думай так, как ты думаешь сейчас. Мне кажется, да. Вот, что ты про себя думаешь, – вот это все и оставляй у себя. Все мнения о себе оставляй при себе самой. Конечно, здесь вопрос – какая? Кто я? Какая? Я не понимаю, кто я? Клянусь тебе, я не понимаю. Все так подвижно, все изменчиво, все переменчиво. Я верчусь, делаю это, делаю то. Кто я? Что я? Беспокойство. Я прячу свое лицо, я стыжусь своего непостоянства! Это же есть тема пьесы. Надо попасть в эту ситуацию, попасть в этот аспект.

Смотрим третью сцену. Итак, вторую мы только что закончили композицией, из которой вышла катастрофа. Значит, дальше входят люди и один говорит: «Совесь!» То есть вводится какой-то абсолют. То есть нечто более устойчивое, чем мнение, правильно? Устойчивое. И дальше по этому поводу начинают говорить. Весь следующий диалог посвящен этому устойчивому понятию.

Был первый диалог, второй диалог, теперь – сцена. Было мнение, мнение, то есть относительное, негативное, которое заканчивается катастрофическим сознанием: «Кто я?» И теперь – «совесь». Постоянная, более-менее постоянная. И, конечно, дальше нужно это отрицать. Возникает диалог: что такое совесь, как она появляется, каково ее происхождение, что она является не только актом субъективным, но и актом объективным. Но только она зависит от окружающих, и окружающие корректируют эту совесь... и так

далее, и так далее. В конце концов не важно, кто вводит понятие «совести», положим, некто, которого зовут, условно, – Первый. Это так же, как Первая женщина, Первый мужчина. И есть тот, кто, как бы, дает подножку этой совести. Это Диего. И заканчивается эта сцена репликой: *«Я очень хорошо знаю эту игру, игру совести».*

На место мнения, релятивного понятия, вводится что-то очень четкое, что-то очень ясное. То, чему, казалось бы, нельзя дать подножку. Но находится персонаж, Диего, который дает подножку совести и делает ее тоже понятием релятивным. Это очень красивый диалог, очень красивая сцена. Потому что это уже сцена для многих персонажей, они там ходят по какой-то комнате и говорят, что эта комната – исповедальня Донны Ливии. В большом доме Донны Ливии. И вот они болтают, болтают... Вдруг кто-то говорит: «Совесь!» То есть без всякой подготовки. И как бы эта реплика возникает потому, что были две предыдущие сцены. Это не важно, – слышали они, не слышали, – а важно, что эти идеи, они как в воздухе, как призраки. И призраки все время обсуждаются, и тогда появляется эта идея – «совесь». Без всякой подготовки. И дальше уже начинает обсуждаться это слово. Цицерон приводится, Кант. «Что такое совесь?», «У меня есть моя совесь, с меня достаточно»... Дальше появляется Диего и говорит: а твоя ли это совесь на самом деле? Дальше начинается монолог, сцена какая-то, диалог, – совести дается подножка. То есть совесь – она все оправдывает, все списывает, всему находит свое объяснение. Достаточно сказать «совесь», и ты уже находишься в мире. Я не буду разбирать подробно эту сцену, я пойду дальше, но я рассказал ее содержание в связи с предыдущими двумя сценами.

Перейдем теперь к другой сцене: Донна Ливия и Старый друг. Почему я именно эту сцену хочу разобрать сейчас? Потому что она похожа на первые две. Первая сцена имела какой-то сюжет, более-менее конкретный. Вторая сцена – где женщины – имела сюжет более конкретный, чем первая. Эта сцена, четвертая, похожа на первую и вторую, но она имеет очень конкретный сюжет. От нее начинается сюжет пьесы. Но структура остается той же самой. Из этой сцены вам должно стать понятно, как читать всю пьесу, как ее анализировать, как читать всю дальнейшую сцену с Донной Ливией, как ее анализировать, как потом ее играть. Она все так же

посвящена мнению: что происходит, что говорят, как вы думаете про это, какое мнение? А внутри находится монолог о кабриолете. Скажите, господа, как вы можете объяснить, почему появляется монолог о кабриолете: *«ДИЕГО. Синьора, а вы не думаете... Ну, например, о кабриолете на деревенской улице».* Почему это появляется? Почему это в композиции?

АКТЕРЫ.

– Это как бы введение монолога о смерти матери, и о...

– Это потому, чтобы она отвлекалась. Это шутка.

– Потому что надо сопоставить два волнения: настоящее волнение про смерть матери, и волнение Донны Ливии, у которой все же ничто не вызывает волнения. То есть кабриолет вообще не имеет смысла.

ВАСИЛЬЕВ. Ну, это ясно. Я весь монолог называю монологом о кабриолете, потому что с него начинается, а внутри монолога о кабриолете находится история о насекомом и смерти матери Диего. Значит, ты говоришь о сопоставлении?

АКТЕР. Здесь уравнивается уровень действительного и уровень придуманного, то есть воображения. То, что произошло в доме Аванцы, – такая же действительность, как насекомое при смерти матери.

АКТЕР. Этот рассказ о смерти матери служит примером катастрофы для Донны Ливии, чтобы она в эту катастрофу не попала, как попадает комар, который находится в стакане и не может...

ВАСИЛЬЕВ. Ну, это очень логично. Что-то у тебя в начале неплохо, а потом очень много логики.

АКТЕР. Ну, потому что это сравнение. Как бы, внимание, Донна Ливия, вы смотрите на насекомое, как я смотрел, и не замечаете, что может умереть мать. То есть: есть тайна, которая гораздо выше и больше.

ВАСИЛЬЕВ. Хорошо. Я воспользуюсь вашими подсказками. Во-первых, действительно, похоже, что это какое-то сопоставление. И если брать за аналог предыдущую сцену, то даже можно сказать, что это какая-то катастрофа. Теперь нужно посмотреть содержание самого монолога о матери. Значит, как он появляется: *«Синьора, а вы не думаете... Ну, например, о кабриолете на деревенской улице».* И после этого: *«Синьора, знаете, что случилось со мной однажды, когда я сидел ночью около моей умирающей матери?»* И

в окончании: *«Вам это кажется нелепым?»* Почему он говорит, что *«...я не могу смеяться, как вы, думая о насекомом, попавшемся мне на глаза, когда я сидел около моей умирающей матери»*. Почему он так говорит? Ну, этот рассказ является притчей или нет? Конечно, это притча. В ней какой-то есть смысл. Почему он говорит, что я не могу смеяться, когда думаю о насекомом и об умирающей матери?

АКТЕР. Метафора кабриолета: дать женщине выйти из кабриолета как из своей низкой среды, чтобы она выходила из этой ситуации. Это кабриолет, который вас увезет из этого волнения по поводу сына, который, в конце концов, защитит человека, проститутку, но в этом ничего особенного. Это все-таки гораздо менее серьезно, менее трагично того, что комар меня отвлек от момента смерти моей матери.

ВАСИЛЬЕВ. Понимаете, тут важный вопрос. Во-первых, я вижу по тому, как вы часто звоните домой, что вам очень важна тема семейных отношений. Да. Но здесь этого нет. Забудьте! Здесь ничего нет, понимаете, здесь нет этой трагической оценки. Это притча не о смерти матери и не о мальчике-негодяе, который пропустил смерть своей матери. Потому что он пришел, он сидел около матери, стал смотреть в этот стакан. Конечно, как подлец, негодяй. И, конечно, вместо того, чтобы свою мать отправить на тот свет: «Мама!» – он в это время смотрел на комара в стакане. Нет, это не это. Нельзя ни в коем случае это играть как смерть матери, и нельзя ни в коем случае играть как – «я – подлец». Это неправильно. Значит, очевидно, нужно соотнести эти два ответа. То есть, как эти два сюжета вместе сходятся, вот в чем дело.

И, в конце концов, именно в сопоставлении этих двух взаимоисключающих сюжетов: смерть матери и мужчина, наблюдающий за насекомым, – заключается истина. То есть единственный смысл. Можно ли дать точный ответ: почему он это делал? Можно дать точный ответ, почему это именно так соотносится? Почему именно в этот момент это взаимодействует? То есть этот вопрос можно задать так же, как вопрос: почему в конце концов из зрительного зала выходит барон Нути вместе с женщиной, и какая-то страсть возникает? Мы ведь недавно говорили, что это является, пожалуй, истиной. Это же является истиной, помните, мы говорили, когда уже не будет никаких мнений.

Я предлагаю остановиться на таком рассуждении. Какое бы мы мнение ни имели, какие бы мы ни придумывали интеллектуальные ситуации для объяснения событий, в конце концов, есть события, которые необъяснимы. Необъяснимо, почему в тот момент, когда умирает мать, я смотрю за насекомым. Это непознаваемо! У этого нет мнения. Ну, какое тут мнение! Где будет справедливость? Нельзя сказать, что этот мужчина не любил свою мать, но можно сказать, что он смотрел за насекомым. Нельзя сказать, что он не пришел к своей матери, чтобы, как это сказать, присутствовать при ее смерти. Он для этого сидит. Но он смотрит за насекомым. То есть, когда Диего говорит: «А не думаете ли вы о кабриолете?» – он спрашивает у Донны Ливии: когда вы думаете о вашем сыне, не думаете ли вы еще о чем-то другом? Она говорит: не понимаю, в чем дело?

То есть, конечно, Донну Ливию интересуют подробности и «было или не было». На это ответить невозможно. Мы же знаем содержание пьесы. Это и было, и не было, это так и не так. Правильно? О каждом из них, о каждом участнике этой интриги можно сказать и «да», и «нет». Но кто-то требует одного мнения, чтобы было только «нет». Донна Ливия это требует, ясно. Можно ли ответить? Что делает Диего? Он говорит, что есть события в жизни, на которые невозможно дать ответ. Которые случаются в нашей жизни, с нами, и которые непознаваемы. Сами по себе непознаваемы! Вот в этом смысле – это катастрофа. И посмотрите, как это заканчивается: *«ДИЕГО. Вам это кажется нелепым? ...я не могу смеяться, как вы, думая о насекомом, попавшемся мне на глаза, когда я сидел около моей умирающей матери»*. То есть, в конце концов, есть что-то, на что нельзя дать ответ, невозможно.

АКТЕР. Это он и есть...

ВАСИЛЬЕВ. Это уже мнение, но отрицательное. Что ты хочешь сказать – это уже есть ответ?

АКТЕР. Он – это, которое непознаваемое.

ВАСИЛЬЕВ. Он, Диего? То есть дьяволизм его характера от этого зависит, да? То есть это его квинтэссенция, да? как бы, его состав? Так я понял?

ПЕРЕВОДЧИК. Непознаваемое – это сама душа человека.

ВАСИЛЬЕВ. Нет, я о другом... То, о чем говорит Диего, – это он и есть? То есть его состав или нет? Это его мнение или это он

сам и есть?

Ему надо остановить диалог, остановить сцену. Надо сбить ее. Дать по шапке. Конечно. Но надо дать по шапке со смыслом. Поэтому *«вы не думаете о кабриолете»* – *«я не понимаю»* – *«ну, как бы, о кабриолете на деревенской улице.., как он едет, как все на него смотрят, красивый...»* Она говорит: *«При чем здесь кабриолет? – При чем, синьора?»* Это первая часть. «А знаете, что со мной случилось тогда? Хотите, расскажу? – Что случилось? – Ну, я вам расскажу. Это была история! Вот умирала моя мать. Вот я вспомнил. – Я не понимаю, почему вы рассказываете эти кошмары? – А то, что я не могу смеяться, как вы о кабриолете».

Я еще раз говорю, что эта сцена, ее структура также посвящена мнению. Участников очень много. Все говорят «да» или «нет», «да» или «нет», включая Диего. И только один персонаж требует очень конкретного ответа – или «да», или «нет». Это мать. Она из другого времени. И она четко знает: «да» или «нет». Когда композиция диалога, спора самого, доходит до максимы, до требования конкретности, – эта сцена, этот диалог прерывается. Ее прерывает монолог. Теперь. Чему это подобно? Там есть такой образ. Она подобна водопаду, который обрушивается. Значит, идет сцена, а потом идет монолог, как вода, как водопад. Но в каком месте? В месте требования максимальной конкретности. Это не есть реакция, это не так надо понимать, что Диего скрывает подробности – влюблен ее сын или не влюблен. А так, что при максимальном требовании подробностей вдруг предлагается неизвестное, то есть притча о непознаваемости мира.

Итак, мы имеем первую сцену о мнениях. Вторую сцену – о мнениях-впечатлениях. Это все релятивно. Потом третья сцена – о совете, которой, как какому-то абсолюту, дают подножку. Четвертая – о мнениях на конкретном сюжете для большого количества действующих лиц. И монолог о непознаваемости. Дальше надо выпускать основных действующих лиц. Как бы, в устройстве театра закончено. Теперь надо рассказывать.

АКТЕР. Но весь сюжет может быть о божественном?

ВАСИЛЬЕВ. Понимаешь, нельзя же знать больше, чем мы знаем. И нельзя знать больше, чем знает пьеса. А чтобы знать пьесу, надо всю ее прочесть. Надо ее всю поставить. Тогда можешь

что-то знать. Я предпочитаю отвечать только на те вопросы, которые касаются самого действия. Как только вопросы выходят за рамки этого действия, я предпочитаю останавливаться. Ну, предположим, какой абсолюту для Пиранделло? Ну, конечно, какой-то есть. Ну, я, предположим, предположу, что какой-то есть. Ну, опять дискуссия. А оно не вложено, может быть, в дело. Мне уже достаточно знать, что мать, Донна Ливия, хочет что-то определенное. Все. Мне достаточно. Это и есть абсолюту, то есть для нее. Она хочет знать очень конкретно, очень ясно. Есть какие-то простые вещи, и этого мне достаточно.

Я убежден, что мы все вообще познаем практикой, в театре, когда начинаем это делать. Понимаешь? И если мы захотим много вопросов до практики, мы тем самым практику блокируем. В этом и есть искусство разговора, отбора, что ли, про что говорить. Хотя сам, конечно, каждый из вас, может говорить о чем угодно, для себя.

Марк Розовский



Михаил Чехов и современный театр

Прочитана 3 апреля 2019 г. в Театре «У Никитских ворот». Посвящена творчеству Михаила Чехова, великого русского артиста (1891–1955), племянника Антона Павловича Чехова, ученика и сподвижника К.С. Станиславского, чью методику актерского мастерства он развил и углубил, а также применил на собственной практике (см. книги «О технике актера», «Путь актера», «Лекции в Голливуде» и др.).

Ключевые слова: Михаил Чехов, система Станиславского, метод Мейерхольда, школа Михаила Чехова, Театр «У Никитских ворот», антропософия и мистика, импровизация и пластика, проблемы актерского мастерства.

It was read on Apr 3rd 2019 at «At the Nikitsky Gate» theater. Dedicated to the works of Mikhail Chekhov, the great Russian artist (1891–1955), nephew of Anton Chekhov, student and associate of K.S. Stanislavsky, a methodical acting workshop, which he developed and deepened, which is also applicable to his own practice. (ref. «On the technique of acting», «Path of the actor», «Lectures in Hollywood» etc.)

Keywords: Mikhail Chekhov, The Stanislavsky system, Meyerhold's method, Mikhail Chekhov's school, The Nikitsky Gate Theater, Anthroposophy and mysticism, Improvisation and plastic, Problems of acting.

В самый канун Года театра в России, в конце прошедшей осени, я получил приглашение из Вены – провести мастер-класс на тему «Михаил Чехов и современный театр». Предлагалось прочесть лекции и дать несколько практических занятий. Приглашение исходило сразу от двух организаций – Michael Chekhov Theater Lab Vienna и Chekhov Studio Vienna – не удивляйтесь: имя Михаила Чехова известно всему миру – подобные театральные общества в больших количествах существуют в США и Канаде, Англии и Ирландии, Германии и, кажется, даже в Австралии. Эти лабораторные группы, можно сказать, в хорошем смысле помешаны на Михаиле Чехове, с упорством фанатиков-энтузиастов изучают творческое наследие великого русского актера, ведут преподавание по его системе. Объемы и результаты их трудов поразительны. В Вене я познакомился с руководительницей местной чеховской команды Ириной Продеус, получившей за свою работу о Михаиле Чехове звание магистра на факультете театроведения в Венском университете. Замечу к слову, что она преподает на трех языках.

Мой мастер-класс проходил на территории Русского Дома в Вене, который любезно предоставил нам аудитории и сцену и вообще проявил замечательное гостеприимство. Между прочим, в двадцати метрах от Русского Дома расположился Дом антропософии – той самой, которой так увлекался Михаил Александрович в своих духовных поисках. Случайно ли?

Я не слишком верю в приметы, но тут про себя, признаюсь, ахнул – надо же, какое совпадение!

Врожденная скромность не позволяет мне говорить об успехе моих лекций и занятий, но было бы неправдой назвать наше общение чем-то пустым и зряшным. Особый эффект произвела моя постановка рассказа Антона Павловича Чехова «Спать хочется». Михаил Чехов считал этот рассказ гениальным, ибо в нем ребенок убивает ребенка, а мы сочувствуем убийце – сюжет страшный, но сколько в рассказе человечности!..

Когда-то во МХАТе Олег Николаевич Ефремов поручил мне быть режиссером вечера, посвященного столетию Михаила Чехова, – на нем, помнится, блистательно выступали Сергей Юрский, Белла Ахмадулина, сам Ефремов, критик Александр Свободин, и последним номером на этом вечере был именно этот рассказ – «Спать хочется» – в исполнении артистов театра

«У Никитских ворот». Помнится, Ефремов, скупой на похвалу, по окончании вечера благосклонно произнес:

– Ты давай... Мишу не бросай!

Я и не бросил. Теперь, по прошествии лет, могу признаться в том, что никогда раньше не афишировал и не манифестировал: Михаил Александрович Чехов был всегда и остается моей путеводной звездой в искусстве театра, я в меру своих сил считаю себя его горячим приверженцем, начиная с первых шагов в «Нашем доме» и, конечно же, во всей режиссерской теории и практике на протяжении жизни. О да, Станиславский, Немирович, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров... А вслед за ними – Товстоногов, Райкин – святые имена моих учителей, но «Миша», как его амикошонски звали и в России, и в Америке, – оказывал и оказывает на все, что сделал и делаю, огромное влияние. Его книга «О технике актера» – моя настольная книга. Его школа – это и моя школа, которую я постоянно применяю в Театре «У Никитских ворот». Убежден, что роль Холстомера лучше и глубже всех сыграл бы Михаил Чехов, будь он жив в наше время!.. В работе с Лебедевым и Юматовым я не раз ссылался на открытия и опыт Михаила Чехова – роль человеколошади требовала именно этого!.. Конечно, мы, сегодняшние, не видели Михаила Чехова на сцене вживую. Однако в памяти о нем мы имеем не только легенду, а еще и МЕТОД, благодаря которому можно великолепно учить молодых актеров, делая из них мастеров. Это сокровище великой русской театральной культуры непозволительно нам растронжировать и забыть.

Судьба Михаила Чехова и трагична, и высока. При советской власти его считали чуть ли не изменником, потом – изгнанником, и только в новой России к нему вернулось полнейшее признание, хотя мировая слава его, нерасторжимо продолжающая и развивающаяся система Станиславского, во всем величии своем расположилась и на холмах Голливуда, и на нашей родной земле. «Кто находится внутри меня?» – вопрошал Мастер театральной игры. И призывал войти в «тайную лабораторию нашего подсознания», придумывая Актеру в помощь новую удивительную терминологию – «психологический жест», «воображаемый центр» и прочая; пробуйте, постигайте, пользуйтесь – с единственной целью: чтобы на сцене творилось Искусство, а не «эшкучштво», как он иронически любил выражаться.

Михаил Чехов, 1922 г.



Взаимное перетекание реальности в ирреальность было самым существенным, самым необходимым признаком настоящего театра в понимании Михаила Чехова, ставящего знак равенства между жизнью во снах и медитациях – и жизнью как таковой. Психофизика и артистизм актерской личности, по Чехову, должны иметь первоосновой философичность и душевность великого русского гуманизма. Если его нет, тогда и театра нет, лишь пустота, одна пустота вокруг.

М. Чехов писал: «...Наше подлинное «я» неизмеримо больше и богаче тех его проблесков, которые иногда озаряют наше творчество... надо постоянно выманывать это наше ВЫСШЕЕ Я... Мы как бы приоткрываем маленькую дверцу темницы, через которую может бежать на волю тот великий узник...»

Здорово сказано, не так ли?.. А потому – не будем «бросать Мишу».

Чехов прожил короткую жизнь – 64 года, но играть начал с 19 лет (школа и труппа Суворинского театра, будущий БДТ), а в 20 по просьбе Книппер (сейчас сказали бы «по благу») показался Станиславскому с монологом царя Федора Иоанновича и был принят в МХТ (филиал), где и началась по существу его творческая карьера. Бессловесные служебные роли, вводы, неудача в Епиходове, несыгранная главная роль Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» Достоевского (на этой точке предпочтение было отдано Москвину), далее не получившийся Треплев... Душевная травма, депрессия, около года Миша почти не выходит из дома. А на улице 1917–1918-й. Революция.

Год 1921-й. И вот К.С. и Миша создают Хлестакова в «Ревизоре». Первый большой триумф. Хлестаков – фигура фантазмагорическая. Юнец. Эталонная работа, гоголевская поэтика...

Здесь, с этой роли – начало признания актерского гения Михаила Чехова, начало актерских концептов Михаила Чехова, которые впоследствии найдут свое отражение в книгах «О технике актера», «О системе Станиславского», в письмах и лекциях для актеров Голливуда.

Давайте и мы взглянем на некоторые фотографии образов Михаила Чехова. Что бросается в глаза?

Уникальная работа с гримами. «Я бываю разным, смотря по обстоятельствам», – М. Чехов из письма М. Либакову – художнику «Петербурга» А. Белого. Михаил Чехов очень хорошо рисовал. Любил делать шаржи на самого себя, но что это если не подталкивания себя к образу, к гримам, к походкам и прочей пластике? Выразительность внешнего вида поразительна. Кобус, Фрибе, Калев, Фрзэр – сплошь характерные роли. И вот секрет: М. Чехов сознательно старит своих героев – Кобусу на вид лет 120, Мальволио из «Двенадцатой ночи» – тоже старикашка. Меняя возраст, М. Чехов получает новые возможности для выразительности своей яркой, гротескной игры, которая, впрочем, никогда не теряла своей естественности. Правда неукоснительно соблюдалась. Или юнцы, или старики, или – или!.. Этот принцип дает чисто клоунскую первооснову игры, в которой можно с успехом сочетать трагедию и буффонство, можно изобретательно импровизировать в образе – ведь старость и юность предполагают внешне изобразительные крайности. Овладевая подобными масками, М. Чехов простым спосо-



Михаил Чехов в роли Калеба Пламмера (1918 г.), Мальволио (1920 г.), Аبلеухова (1925 г.) (слева направо).

бом достигал филигранного блеска в исполнении. В роль немедленно проникал лиризм, а без него сопереживание мертво. Уровень актерского мастерства в образе Аبلеухова был самым высоким именно потому, что изобретательность Михаила Чехова нашла театральным аналогом «Петербургу» Белого – с точки зрения искусства невыполнимая задача была выполнена блистательно. Почему? Да потому что Михаил Чехов был русским Чарли Чаплином – гротескным и трагическим актером одновременно.

В безумном «Эрике XIV» произошло небывалое сотворчество Чехова и Вахтангова, которые брали у друг друга все, что можно было взять, – получались копии рисунка, похожесть игры актер-близнецов. Пьеса Стриндберга репетировалась в параллель с «Ревизором» (и это надо уметь – работать над противоположным материалом с двумя гениями-режиссерами). М. Чехова некоторые критиковали: излишне «истерит», мол, слишком экспрессивен, но никто не упрекал актера в наигрыше. Острая, предельно эксцентричная форма существования удивляла публику. Миша был стремителен и фееричен, его органика завораживала сменами темпоритмов и какой-то живой сверхчеловеческой правдой. Каждый выход на сцену Михаила Чехова становился не просто событием, а вызовом архаике театра, опережающим время моментом творчества. М. Чехова гнал вперед веселый ветер импровизации.

«...Искусство Чехова в притяжениях и отталкиваниях трагического и комического, в уничтожении граней между тем и другим, в том, что его трагизм – «буффонен», а его буффонада – трагична,

в том, что именно он и есть эксцентрик театра, что его игра – эксцентриада, жонглирующая страстями, жестами, словами, мимикой, духом и телом...» («Театр и музыка», 1923, № 5).

Надо понимать – это уже была школа, не только актерская индивидуальность, пусть и уникальная. Чехов нащупал метод, то есть язык и стиль игры, только ему свойственный, только ему присущий. Невозможно было точно определить, от чего шел актер – от внутреннего к внешнему, или от внешнего к внутреннему. Скорее всего это был многокрасочный синтез, свободное и легкое парение в роли. Позволю себе обширную цитату из книги В. Громова «Михаил Чехов» (Серия «Жизнь в искусстве». Изд. «Искусство». Стр 61–63): «...Как вихрь врывается на сцену студентик Гвоздик. Фуражка заломлена на затылок, тужурка нараспашку, и вся душа нараспашку! Он счастлив, безмерно счастлив: он выдержал экзамен, чего, по-видимому, сам не ожидал! Его руки машут во все стороны, ноги ходят ходуном!

Так стремительно начинал Михаил Александрович свою роль в инсценировке «Свидание хотя и состоялось, но...».

Не помня себя от счастья, студентик отчаянно вопит: «Гром победы раздавайся!...» – и так стучит каблуками, пускаясь в пляс в своей комнатухе, что пугает хозяйку дачи.

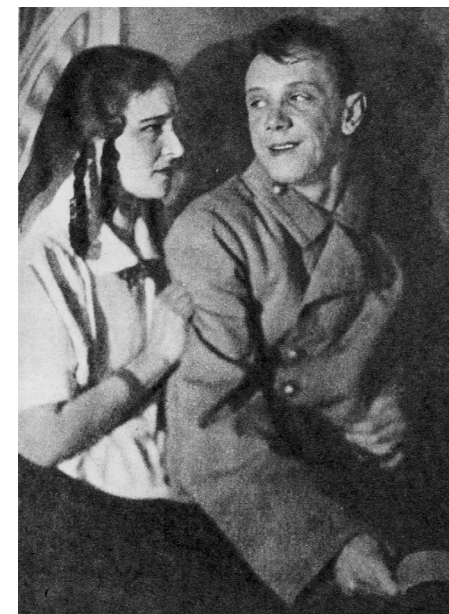
В упоении он врет хозяйке, что получил на экзамене пятерку, хотя сдал всего на троечку. Но почему не приврать, когда счастье затопляет его, когда жизнь так прекрасна, когда хозяйка, оказывается, уже заранее купила ему несколько бутылок пива, а на столике его ждет письмецо на розовой бумаге от Сонечки!

Деловито обнюхав конверт, Гвоздик точно устанавливает, что он надушен резедой, а в письме – о, восторг! – объяснение в любви и назначение свидания «ровно в восемь часов около канавы, в которую вчера упала с головы ваша шляпа».

Счастье не дает студенту перевести дух, оно стремительно несет его куда-то ввысь. Он покрывает письмо поцелуями, восклицая множество раз: «Любим! Любим! Любим!!!»

Его мысли, чувства и желания летят галопом. Его распирают блаженство и гордость. Да, гордость, потому что он немедленно решает, что Сонечка полюбила в нем «недюжинного человека».

В устах Михаила Александровича это звучало особенно комедийно, так как он играл простодушного, весьма недалекого парня.



Михаил Чехов (Гвоздик), Софья Гиацинтова (Сонечка) в спектакле Первой студии МХТ «Свидание хотя и состоялось, но...». 1922 г.

Этот контраст становился гомерически смешным, когда, изрядно хлебнув пива, студентик заявил:

– Полюбила она во мне... гения!

А пиво Гвоздик пил так усиленно, что зрители ахали и хохотали, поражаясь, как вообще можно выпить такое количество – батарея бутылок выростала около его ног.

Питье шло вперемишку с хвастовством, а хвастовство перемежалось попытками постигнуть сразу всю медицину и доказать человечеству, что он действительно гений.

Гвоздик-Чехов множество раз вспоминал о письме Сонечки и до такой степени зацеловывал его и заливал пивом, что бедная розовая бумажка превращалась в какую-то мокрую тряпочку, и пьяненький студент сморкался в нее, как в носовой платок.

Наконец, схватившись за глаз, он с превеликой серьезностью заявлял:

– У меня в глазах кто-то ...пищит! Надо выйти на воздух, а то я ослепну.

И, опрокинув по пути всю скромную меблировку своей комнаты, Егор Иванович Гвоздиков весьма нетвердыми шагами отправлялся невесть куда, забыв не только о назначенном свидании, но вообще обо всем на свете.

Свидание, однако, состоялось.

Открывалась как бы вторая картина инсценировки: скамейка где-то в отдаленном уголке парка.

Здесь нетерпеливо, а вернее сказать, терпеливо ждет своего любимого Сонечка. Уже десятый час, а свидание назначено в восемь!

И вот сюда совершенно случайно ноги принесли Гвоздикова, который в темноте ничего не видит да к тому же не соображает. Вместо одной Сонечки ему мерещатся двое мужчин, и он готов вступить с ними в рукопашный бой.

А наивная Сонечка в восторге:

– Как вы хорошо представлять умеете! Ну, пойдемте... Давайте болтать.

Ответ: «Кого болтать?» – звучал у Гвоздикова-Чехова особенно смешно, так как произносился на низких нотах, весьма грозным голосом без малейшего соображения, где он, с кем он и что с ним!

Ситуация давала Чехову повод для лавины трюков.

Вот Гвоздиков сквозь густой туман в мозгу вспоминает, что получил письмо от Сонечки. Наклонившись совсем близко к ее лицу, он на мгновение узнает ее, но вдруг сразу меняет тон:

– Ну и что же? Глупо... Слово «нестерпение» [именно так произносил это Чехов] в слове «не» пишется не чрез «ять», а чрез «е». Грамотей! Черт бы вас взял совсем!..

Тому, кто не видел Михаила Александровича в этих инсценировках, может показаться, что и текст Гвоздикова грубоват и трюки слишком резкие, рискованные. Но внутреннее и внешнее изящество Чехова, его обаяние в этой буффонной роли были особенно чарующими. Гвоздиков покорял юностью и весельем. Этот простофиля со смешным курносым носом был изящен – как это ни парадоксально – даже и в своей неуклюжести, даже в самом крайнем опьянении был изящен и легок в каждом смешном жесте – вплоть до того, как поспешно, одну за другой, он открывал бутылки пива, или, уже сильно опьянев, наливал себе пиво и не замечал, что держит кружку вверх дном, а пиво льется на пол.

Вся сцена с Соней в парке была насыщена каскадом неожиданностей: Гвоздиков то узнавал Соню, то совершенно забывал об ее присутствии и целиком отдавался ловле комаров и майских жуков; то говорил с ней смущенно и нежно, то надменно объяснял, что «может служить причиной вывиха нижней челюсти»; то возбужденно жестикулировал, то, как задремавший ребенок, склонялся к ней на плечо; то строго обучал Соню грамматике и сыпал латинскими медицинскими терминами, то, наконец, мирно засыпал, растянувшись на садовой скамейке с таким наслаждением, будто это мягкая-мягкая постель.

Негодующая Сонечка хватала фуражку и несколько раз ударяла ею Гвоздикова, сердясь и плача, плача и сердясь. А потом бросала фуражку далеко-далеко, в глубину парка.

После этого Соня и Гвоздиков выходили на авансцену и читали финал рассказов:

– На другой день Гвоздиков послал Соне письмо следующего содержания...

Гвоздиков-Чехов смущенно бормотал текст своего извинительного письма: «Не мог вчера явиться, потому что был ужасно болен. Назначьте другое время...» Письмо кончалось подписью: «Любящий Егор Гвоздиков».

А Сонечка с возмущением произносила текст своего письменного ответа: «Шляпа ваша валяется около беседки. Можете ее взять там. Пиво пить приятнее, чем любить, а потому пейте пиво. Не хочу вам мешать. Уже не ваша С...»

«P.S. Не отвечайте мне. Я вас ненавижу».

Михаил Александрович вносил в эту комедию такое тепло, что, посмеявшись вдоволь, публика всегда уходила с ощущением: Сонечка, конечно, простит нескладного, но милого Гвоздикова, потому что он ею действительно «любим, любим, любим», и следующее свидание будет безоблачно счастливым.

Тема человеческого счастья была основным подтекстом этих буффонад, поэтому даже самые озорные импровизации актера вызывали симпатию зрителей».

Роль Хлестакова – театральное чудо в исполнении Михаила Чехова, молодого, но уже многоопытного актера. Биограф Чехова Виктор Алексеевич Громов отмечает, что Чехов на русской сцене был всего 17 лет, но сколько сделал и как играл: «Действительно,



Михаил Чехов в роли Хлестакова.
1921 г.

актер заставлял зрителей слушать неотрывно, почти гипнотически, а ведь его Хлестаков одновременно поражал и обилием движений. Фонтанными брызгами летели от этой фигурки жесты и жестики, повороты и поворотики. Хлестаков-Чехов то хватался за попадающиеся на пути предметы, то комически бессмысленно тыкал рукой в пустоту. Даже спина его играла: по ней можно было догадаться о его настроении. В опьянении он доходит до детского восторга и кружится на заплетающихся ногах; играет руками, играет скатертью, под которую готов залезть, чтобы проверить получаемую взятку. Рассматривая орден Аммоса Федоровича, он по-ребячьи ложится на стол, а за деньгами, которые выронил перетрусивший судья, Хлестаков-Чехов быстро-быстро лезет под стол и оказывается на четвереньках.

Его легкое, изящное тело было пластичным и музыкальным. Оно как бы «выпевало» всю внутреннюю сущность образа в стремительном темпе и ритме скерцо.словно какая-то озорная пружинка была вставлена в этого человека. Он принимает всевозмож-

ные позы, облик его меняется почти ежеминутно. Ребячьа вспыльчивость, взбалмошные выходки скручивают и раскручивают эту пружинку с невероятной быстротой в самых неожиданных направлениях».

На сцене МХАТа Хлестаков-Чехов играл всего 52 раза, далее были отдельные выступления в Ленинграде, в Риге и, наконец, с группой актеров Голливуда в 1946-м г. В. Громов в уже упоминавшемся труде «Михаил Чехов» вспоминает: «В январе 1927 г. Чехов дважды играл Хлестакова с артистами Ленинградского академического театра драмы. На первом же спектакле в сцене вранья он с размаху бросился в кресло, и сиденье его внезапно вывалилось вниз, на пол. Большинство зрителей утверждало, что это был заранее подготовленный трюк. Такое – безусловно ошибочное – мнение можно оправдать: Чехов, провалившись внутрь кресла, не смутился, не стал неловко оттуда выбираться. Наоборот, он принял эту случайность как дар, как великую удачу, и стал дерзко, вдохновенно импровизировать. Прежде всего он еще глубже втиснулся в кресло, так что видны были только комично трепыхавшиеся худые руки и ноги. И зрителю стало ясно: петербургский «елистратишка», так же как в кресле, завяз в своем вранье и беспомощно барахтается в нем.

Овацией ответил зал на эту молниеносную выдумку актера. И аплодисменты возобновлялись еще много раз, когда Хлестаков-Чехов, выскочив из кресла, с невероятным темпераментом повел дальше сцену вранья, но теперь каждый раз, собираясь присесть на какой-нибудь стул, вдруг вздрагивал и быстро оглядывал или ощупывал сиденье. Убедительность актера была настолько сильна, что легко было ошибиться – принять эту вдохновенную игру за заранее подготовленную».

Но были и провалы. Роль скульптора – мэтра Пьера, который создавал статую Михаила Архангела, – Михаил Чехов играл не слишком выразительно (сказывались длинноты пьесы Н.Н. Бромлей, сюжет которой, впрочем, и сегодня актуален: фанатики-священники травят художника). И вот финал: огромная лестница с тремя маршами, у самых колосников, наверху, Пьер-Чехов, получив смертельный удар, по-циркового скатывался вниз – да так стремительно, что зрители вскрикивали, думая, что актер разбился, пролетев три марша. Но это был высший класс артистизма –

актер оставался цел и невредим (сравнить съезд Голубцова-Феофана в «Истории лошади», падение Чернявского и Сарайкина – в роли конюха Васьки в том же спектакле или полет вниз по лестнице Репетилова в исполнении Сарайкина и Заболотного). (Хотя «Архангел Михаил» в Первой Студии МХАТ так и не вышел: качество спектакля создателям показалось неудовлетворительным.)

Трюк артиста – счастье режиссера. Так называется глава в моей книге «Режиссер зрелища» – близость к М. Чехову здесь очевидна.

Дальнейшие опыты продолжали и развивали найденное, М. Чехов оставался актером доминирующей острой формы, что бы он ни играл в театре или кино на протяжении жизни – Гамлет, Муромский Сухово-Кобылина, наконец, Дон Кихот и Лир (последние две роли оказались так и не сыгранными) – везде смесь шутовства и горя, личностное существование на грани жизни и смерти, между землей и небом.

Частная странная судьба становилась всякий раз тем обобщением, без которого нет настоящего искусства театра. Лицедей превращался в Автора, в философа, в теоретика и практика цельной художественной системы. Этим объясняется особая значимость Михаила Чехова в русской и мировой театральной культуре XX века.

«Я предполагаю создать свой собственный театр, в котором пойдут исключительно классические вещи, переработанные при помощи новой актерской техники», – М. Чехов из письма в редакцию газеты «Известия», сентябрь 1928 г.

Сутью в нашем театральном деле является художественное бореие традиции и отказа от традиции. В музыке техника додекафонии обновила композиторский язык. Акценты, паузы, повторы, интонационные сдвиги, вариативные множества мотивов привели к часто необъяснимому, немотивированному, но визуально богатому, непредсказуемому массиву форм с целью сбить логику восприятия, поломать какую бы то ни было ритмическую упорядоченность. Стихия хаоса сделалась в XX веке ведущей силой искусства, которое сознательно оттаскивало человека от реальности, вводило в миры поэтических фантазий и абстракций. Театр дематериализовался в дисгармониях, отсюда возникло разрушительное желание ставить Чехова вне Чехова, Достоевского вне Достоевского и т.д. и

т.п. Это не мода, а веление сумасшедшего времени, в котором образы Сальвадора Дали стали более убеждать и волновать, чем образы, скажем, Репина.

И все же «Прекрасное должно быть величаво». Традиция ни на йоту не уступила новаторству. Наоборот, новаторство (даже в самых радикальных изъяснениях) обнаружило свою тайную мечту стать классикой своей эпохи. Тут интересно проследить, скажем, как эстетические пристрастия Михаила Чехова совпадают с позициями русского композиторского гения, жившего и творившего в то же время, в ту же историческую эпоху, что выпала на долю великого русского Актера. Я имею в виду творчество Игоря Федоровича Стравинского.

В его «Музыкальной поэтике» читаем: «Я столь же академичен, как и современен, – и не более современен, чем консервативен... Традиция – не завершение прошлого, а живая сила, одухотворяющая современность... Живая диалектика требует, чтобы обновление и традиция развивались совместно, во взаимопомощи... Традиция – понятие родовое; она не просто «передается» от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, быть может, возрождается... Истинная традиция живет в противоречии... Каждый художник ощущает свое наследство (которое оставлено нам не по завещанию) как хватку очень крепких щипцов».

Вдумаемся, эти слова произносит творец, которому было заслуженно присвоено звание главного новатора в мировой музыке. Это человек, поломавший все догмы и стереотипы, на которых воспитывались десятки предыдущих поколений. Но именно из его уст мы слышим следующие откровения: «Традиция решительно отличается от привычки, пусть даже прекрасной, потому что привычка приобретает бессознательно и является механическим фактором, тогда как традиция осуществляется в результате сознательного и обдуманного отбора... Традиция бесконечно далека от того, чтобы быть лишь повторением пройденного, – она подтверждает реальную живучесть того, что сохраняется... Брамс родился на 60 лет позже Бетховена. Дистанция между ними во всех отношениях очень большая, поэтому они не облекаются в одеяния одного образца. Однако, не заимствуя ничего из одеяний Бетховена, Брамс следует бетховенской традиции. Заимствование приемов не имеет

ничего общего с сохранением традиции. Приемы сменяются, а чтобы создать новое, продолжают традиции. Так традиция обеспечивает непрерывность творческой эволюции».

Золотые слова. Утверждение, что искусство может быть основано только на преднамеренном порядке. Любое сочинение движимо страстью к изобретению, но именно великий изобретатель Стравинский пишет далее: «Пойдем друг друга правильно: я первый признаю, что дерзание является движущим импульсом в нашей столь прекрасной и обширной деятельности; с тем большим основанием этот импульс не следует опрометчиво ставить НА СЛУЖБУ БЕСПОРЯДКА¹ и грубых вожделений, имеющих целью произвести сенсацию любой ценой. Я одобряю дерзание; ему нет границ, но нет границ и вреду от произвола».

Повторяю: это не кто-нибудь вещает, а самый яркий поборник новой музыки, нового искусства. К большому сожалению, наше сегодняшнее театральное мировоззрение во многом отходит от провозглашенного Стравинским живого академизма. О чем это говорит? Лишь о нашем бескультурье. Вот почему произвол форм невыносим. Он – свидетельство падения вкуса, распространения дилетантства и тотального непрофессионализма, этакой вседозволенности приемов и пижонского служения всякой дури, недостойной называться искусством. К сожалению, в сегодняшней театральной практике подобный псевдоавангард внаглую взобрался на вершины, пользуясь безграмотной поддержкой той части критиков, чья безответственность и невежество стали отвратным свойством нынешней театральной жизни. Поменялось многое в оценках и в результате стало трудно отличать хорошее от плохого, что низко, что высоко, что пусто, а что содержательно.

Я сразу скажу, что я не специалист по Чехову, но я принадлежу к той плеяде, так сказать, театральных людей, которые и сегодня с большим рвением и, я бы сказал, даже яростью следуют тем великим традициям живого академизма, если вы понимаете этот термин. Того самого живого академизма, который вбирает в себя и открытия Константина Сергеевича Станиславского, и открытия Всеволода Эмильевича Мейерхольда, и открытия Евгения Багратионовича Вахтангова – это я сейчас перечисляю тех самых

¹Выделение М. Розовского. – *Ред.*

великих режиссеров, которых очень чтит и возвышал в своих лекциях (и даже в Голливуде рассказывал о них) Михаил Александрович Чехов. Значит, это еще Вахтангов и, наконец, – Таиров. О каждом он говорил в отдельности, каждого он уважал за его открытия. Прежде всего, говоря о Станиславском, наверное, я буду где-то повторяться, что-то известное вам говорить, но я не знаю, что вы знаете, что не знаете. Я буду говорить о своих собственных представлениях о Михаиле Чехове. Потому что мы не видели этого актера, кроме как в кино. Но по общему абсолютному мнению, насколько мне известно, каким бы блистательным киноартистом Михаил Чехов ни являлся, а его даже выдвигали на Оскар в свое время как актера, как вы наверняка об этом знаете, тем не менее, он все-таки был звездой театра. Абсолютно единственный и неповторимый, это был великий мастер, который вобрал в себя все лучшее из всех открытий тех режиссеров, с которыми он работал и был современником, и с которыми лично был знаком, и просто с младых ногтей, с юношеского возраста, вот буквально с вашего возраста, он окунулся в бурю сначала петербургской, а затем московской театральной жизни. И этот «Мишка Чехов», принятый Станиславским «из жалости», совершенно потрясал буквально всех. Во-первых, своей живостью, во-вторых, своей фантазией, в-третьих, своей серьезностью, глубиной, озорством на сцене, он был совершенно непредсказуемым артистом, импровизатором. Он был великолепным мастером трагедии и буффонства, если так можно выразиться. Вроде бы это два полюса актерского мастерства, но заметим, что трагики обычно с комедийными ролями, как правило, не справляются, а вот комики, не все, но все-таки, комики, которых находили хотя бы иногда на какие-то трагические роли, по своему характеру, они часто блистали не меньше, чем трагики. И, собственно, сегодняшнее представление о лучших достижениях мирового театра возникает тогда, когда мы именно говорим о трагикомедии, но тогда, когда работал Михаил Александрович и его великие сподвижники, – а он был сподвижником этих великих людей, – тогда это не ощущалось, тогда все было в новинку.

Давайте задумаемся вот о чем: что произошло в России в начале двадцатого века? Произошел Серебряный век, знаменовавший новую эпоху ломки всех старых представлений. Серебряный век дал совершенно фантастические образцы великого искусства,

совершенно другого, новаторского, абсолютно свободного, абсолютно интимного, абсолютно эротического, абсолютно фантастического, я имею в виду, прежде всего, конечно, поэзию, но и не только поэзию. Если мы читаем, к примеру, «Огненный ангел» Брюсова, мы подивимся, так сказать, этой прозе, которую и сегодня никто подобным образом не пишет. Я уже не говорю о Набокове, который вырос на этой волне. Я говорю о писателях, которые были языкотворцами в русской культуре. Импрессионизм, футуризм, экспрессионизм, имажинизм, акмеизм... И все это за пять минут до пролетарской диктатуры и соцреализма.

Я немножко сумбурно буду говорить, потому что все, что я говорю, это, как вы видите, не мой манифест, а это всего лишь мое представление. Поэтому я буду тоже в какой-то мере импровизировать и возвращаться к тем темам, которые, так сказать, возникают по ходу нашего разговора, потому что мне самому так интереснее с вами разговаривать.

Так вот, это новое слово пришло и в театр! Вы понимаете, в конце XIX века кончилась практически эпоха того театра, который мы называем театром без режиссера. Пять тысяч лет существовал до этого театр, и пять тысяч лет, вы вдумайтесь только в это, режиссер как таковой не являлся главной фигурой, которая создает спектакль. Только с приездом в Россию мейнингенцев (помните, был такой театр из германского города Мейнингена, который был очень натуралистичен?)... Вот с этого приезда началось увлечение Станиславским натурализмом в театре, гиперреализмом в театре, правдой в театре, и он (по словам самого Михаила Чехова) был совершенно больной человек относительно того, что правда, а что неправда в театре, что естественно, а что не естественно. Для него было очень важно добиться абсолютного натурального соединения жизнеподобия с тем, что театр предлагал на сцене. Понимаете? И вот вслед этому режиссеру, вдруг в недрах театра Станиславского возникает фигура Всеволода Эмильевича Мейерхольда, который первым играл Треплева в чеховской «Чайке»: то есть уже там мечтательно новые формы изобрели. «Новые формы нужны!!!» – возглашал устами Треплева Мейерхольд. Правда потом, в конце, он говорил, что никаких новых форм не нужно, а нужно, чтобы было человеческое содержание, и это самое важное в прочтении пьесы Антона Павловича

Чехова и в понимании драмы образа Треплева. И мы этот конфликт, который я сейчас слегка обнаружил, мы его и по сей день не разрешили. По сей день в нашем театре, по крайней мере в российском театре, никак не можем соединить эти смыслы в одном, в том, что называем – живой театр.

Питер Брук сказал однажды, что вообще театр делится на два вида: живой и не живой. Очень легко назвать, но как сделать театр живым и как избавиться от мертвечины в театре? – это главный вопрос в сценическом искусстве. И вот приходит Мейерхольд, и тогда начинается тотальный режиссерский театр. То есть начинается то, что мы называем обязательным режиссерским решением. То есть они привносят в театральную жизнь, эти два, три художника, если конечно считать, что еще был Немирович-Данченко... Кстати, Михаил Чехов говорил, что Немирович не менее великий, чем Константин Сергеевич, хотя перед Константином Сергеевичем Миша, как говорится, на коленях стоял всю жизнь. Но при этом, он был и критически весьма настроен, в отношении догм системы, в отношении того, как используется эта система, как делают из этой системы догмы. Но это уже произошло скорее при советской власти, когда МХАТ сделался огосударственным театром, и системе Станиславского стали, как картошку на полях, насаждать во всех театрах. И начал торжествовать абсолютный такой идиотский натурализм в социалистическом реализме, с пафосом, «картошка с пафосом» была чем-то невероятным. Это был не живой театр. Бескрылый. Бытовщина, видимость правды, не сама правда. Фальшь. Вранье, одним словом. Но это позже – в 30-е... В 40-е и особенно в 50-е...

А до этого приходит Мейерхольд и говорит: «Нееееет, в театре не натуральность важна, а в театре нужен знак, театру нужна условность. Только через условность, через поэтику, через поэзию возникает настоящая образность. Что вы мне показываете унылое жизнеподобие? Это скучно, и это не поэтично!» И начались борения между этими двумя направлениями. И вот тут, в этих борениях, к мирам искусства подключается масса талантливейших русских людей, которых выплеснул Серебряный век. Это не только поэты такой мощи, как Белый, или Блок, или Брюсов, или Гумилев, или Ахматова, или Мандельштам – они творили еще до революции, изумительные стихи писали. Начинается подключение самого раз-

ного рода сил в борение вот этих направлений. И Михаил Александрович Чехов, будучи родственником великого Антона Павловича Чехова, вдруг возникает на перекрестке этих борений. Сначала он, конечно, не ощущает себя никаким лидером. Он сначала играет, играет, играет, играет... Боже! Одно перечисление ролей, которые сыграл Михаил Чехов в своей юности и молодости, поразительно и совершенно несравнимо с участием любого актера в нашем замечательном театре сегодня. Но это была юность. И вот тут, понимаете, вместе с революцией, конечно, что-то произошло чуть-чуть раньше революции, но все-таки основные моменты мы можем сказать, что после февральской революции и октябрьского переворота началось другое ощущение эпохи, другое ощущение жизни, другие требования начали предъявляться к художникам. Возникла цензура, возникла пропагандная ориентация. «Слюнявым психоложеством театр не поганьте! Театр, служи коммунистической пропаганде!» – это кто написал? Это великий поэт наш написал – Владимир Владимирович Маяковский, который вообще взорвал поэтику двадцатого века. Который своими ранними футуристическими поэмами потряс русский язык и сделал совершенно гениальные ритмические и чувственные открытия в поэзии. Вы представляете, какие бури, какие волны сталкивались, как таланты жгли и сжигались. И вдруг маленький, тщедушный актер, мальчик-игрун, щенок, и он – то, то, то, то... и это ему хочется... У него прекрасный отец – Александр Павлович, человек душевный и с юмором. Почитайте его письма, как он описывает молодого, юного Мишу, как он в пять лет, в семь лет растет, как он двигается, какой он «сопля», как он философствует. И он пишет все это Антону Павловичу, рассказывает про своего Мишку!.. Это так интересно читать, увлекательно, и это удивительно узнаваемо, потому что чеховская манера, манера вот такого интеллигентного письма, она сохраняется и у Михаила Чехова до конца жизни. Вообще, он был рафинированнейший русский интеллигент, рафинированнейший. Хотя Константин Сергеевич говорил: «Ну, ты Мишка, придешь ко мне сегодня ужинать, я тебе покажу, как надо себя вести аристократам, ты совершенно не умеешь себя вести. Ты актер, ты должен быть аристократом». Но он-то был сам аристократичен: «А ты без воротничка ходишь!» – понимаете? Ну а потом, он его довольно часто отчитывал: «Ты что, Михаил, ты чего

заялся философией? (Имелось в виду его увлечение философией. – М.Р.) Ты что, Мишка, с ума сошел? Думаешь, кафедрой будешь заведовать? Ты кафедрой не будешь заведовать! Ты актер! Твое дело играть, играть, а не заниматься философией!» – так он его, как говорится, отделявал по-отечески. Но Мишка все равно продолжал заниматься философией. Точнее, штейнеровской антропософией. Для нас в советское время она была лженаукой. Могли и посадить за такие увлечения.

Голову он называл не иначе как «черепком» и призывал актеров этим «черепком» работать. «У пессимиста, – писал М. Чехов, – нельзя вырывать смысла его бессмыслицы. Это жестоко, грубо и бесполезно. Ему надо показать другой смысл. И предоставить ему право самому отказаться от прежнего смысла и добровольно принять новый». Сходные мысли я нахожу у многих уважаемых мною настоящих авангардистов, например, Ионеско или Славкина. «Глубокие страдания пессимизма есть путь к изживанию его», – пишет М. Чехов в книге «Путь актера».

Я сейчас чуть-чуть поломаю наш разговор. Давайте мы зададимся вопросом: «А что такое театр?» Мы уже подошли немножечко к вопросу о том, что безрежиссерский театр был до конца XIX века во всем мире. Были антрепренеры. Они брали команду артистов, распределяли роли. Кто-то там старший был. Ведущий актер, исполнитель главной роли. Что он делал? Иногда мизансцены разводил, иногда не разводил, они сами «разводились», эти актеры, потому что они были достаточно опытными, им хорошо и быстренько платили, они ездили по всей России вдоль и поперек, из Вологды в Керчь, из Керчи в Вологду. Был вкус купцов, русских купцов. Он многое диктовал. И драматург Островский его удовлетворял, эти вкусы. Безусловно, потому что он писал очень острые вещи, на злободневные темы. Представляете, какие названия: «Бешеные деньги», «Доходное место», «Не все коту масленица» и т.д. Какое название ни возьми («На всякого мудреца довольно простоты», например) – оно выражает народный характер, которым автор задавал тон в провинциальном русском театре. А русский провинциальный театр, собственно, и возник благодаря купцам. Если вы сейчас приедете в Нижний Новгород, то увидите замечательный театр, который и сейчас работает. Потрясающий театр. Этот театр,

который построен и стоит сейчас уже сколько лет, сто лет или больше, и таких театров масса по всей стране. И в Белгороде, и где только нет. Это все купцы построили, купцы, которые кидали артистам деньги, кидали золото, кольца, бриллианты на сцену, за их прекрасную игру, натуралистичную и патетичную. Но игра-то была... «Качалов-Мочалов», так в шутку в театральной среде говорили. Мочалов был великий трагик. Каратыгин. Их спектакли посещал еще Белинский, который обожал театр, и написал потрясающие статьи о театре!.. Их надо знать всем, кто занимается театром, прочитать по несколько раз, прочувствовать, как Белинский воспевае театр, театральную игру. Это основа основ.

Вот на этой волне вдруг возникает конец театральной эпохи. Конец, когда хозяином оказался не антрепренер, который раньше собирал команды. И вдруг возникает некто, кто говорит: «Нет, это надо не так играть, это не так ставится. Здесь смысл совсем другой. Не в том, что вы играете. Вы играете не так. То есть водевильчик можно так сыграть, а вот Антона Павловича Чехова надо открыть». Вот тут гениально Чехову повезло! Потому что Чехову достался Московский художественный театр. Станиславский, Немирович стали распознавать Чехова. Что внутри, что за словом, какие действия, какие подводные течения, так они и назывались, что за «подводные течения»? Как искать те смыслы, которые спрятаны в глубинах текста автора-классика. Который был современником. Кстати, Чехову многое не нравилось именно потому, что они не обо всем догадывались. Но в Александринке вообще ни о чем не догадались, поэтому был полный провал первой «Чайки». Потому что они играли слова, и все рухнуло сразу. Как только началась поэтика, как только началась игра настроений, переливы настроений, вторые планы, подтексты, возникли актерские, совершенно удивительные изъяснения. И вдруг Чехов стал ведущим драматургом, и вот, вот, вот он стал мировым гением практически, написав всего-то пять пьес, пять полнометражек, главных пьес, так скажем, он становится в ранге Шекспира в мировом театре. И он держится и по сей день на этом месте. Почему? Потому что сколько ни копай, всегда что-то новое в его пьесах открывается. Научимся копать, копать, копать, копать и откроются такие бездны...

Я к чему это все веду? А к тому, что в начале XX века возникли новые люди, вместе с приходом новой режиссерской формации,

объективно необходимой для развития театра, для создания как бы нового театра, или нового в театре, с новыми вкусами, предпочтениями и, главное, ЗАКОНАМИ, и стало очень важно понять, что такое человек. Чехов первым начал нам это предлагать: «Что такое человек?» Человек – это тайна, человек имеет непостижимый внутренний мир. Конечно, и Гамлет имел внутренний мир, конечно, у Шекспира и Отелло имел свой внутренний мир. Но это был мир, как вам сказать, все-таки такого поэтического мышления в чистом виде. Гамлет говорит и стихами, и прозой. В общем, это некое «фэнтези», как бы сегодня это сказали, некая сказка. Спектакль «Гамлет» некая притча, а тут нормальные узнаваемые люди – чеховские герои. Вдруг они становятся абсолютно непредсказуемыми, объективно никак не понять, что же внутри человека. Вот что стало интересовать новый театр, вот что стало интересовать режиссера – и Константина Сергеевича, и Всеволода Эмильевича, который хотел в свою очередь знаково, условно строить образ, но все равно, он (позже, да!) говорил: «Я не ставлю «Ревизора» Н.В. Гоголя, я в «Ревизоре» ставлю всего Гоголя». Вы представляете, все мирознание Гоголя он хотел вместить в рамки одной постановки «Ревизора»! Возникает некое понимание того, что человек непостижим. Тайны человеческого внутреннего мира непостижимы. Вот вы здесь сидите передо мной, и я не хочу допытываться. Но вы знаете про себя в тысячу раз больше, чем я могу предположить в самом своем неожиданном сне. Не хочу сказать, в дурном сне. Но в каком-то смысле, понимаете, я никогда не доберусь до вашего «я». И представьте, вот тут некто Михаил Чехов выходит и говорит: «Нееееет, есть два «Я» в человеке». Какие два «Я»? Есть «Высшее Я», и есть, как он – помните? – выражался «Нижнее Я». В каких взаимоотношениях «Высшее Я» с «Нижшим»? Где они совпадают, а где расходятся? И когда мы понимаем, что у человека есть душа, то мы волей-неволей приходим к тому, что мы вообще не понимаем, что такое человек. Животное или призрак?.. Герой или чудовище? Внутри нас Вселенная или, по Достоевскому, лишь «банька с пауками»?

Каждый спектакль есть новая ирреальность. Сочинение ирреальности составляет цель и суть театрального дела. Чаще всего убедительная и заразительная ирреальность строится из бессознательного представления о значениях и смысле, открывающих

зрителю неведомое понятийное ядро. Это ядро формирует сначала Его Величество Автор, затем Его Высочество Режиссер, а доносит до нас Его Мастеровитость Актер. Спектакль должен плыть в пространстве и времени, как линкор по морю, иногда выскакивая на поверхность, чтобы снова резать волну и стрелять в разные стороны из всех своих пушек.

Эффект постановки достигается с помощью полифонии зрелища – мизансцен, света, звука, ритма и, собственно, главной составляющей – актерской игры, задача которых вместе выразить то, чего на самом деле нет. Театр тем и прекрасен, что на протяжении спектакля доказывает нам, что несуществующее оказывается сущим, всамделишным. Спектакль всегда сигнал из потустороннего мира, из тех бездн и «черных дыр», тайны которых непостижимы.

Театр приходит из ниоткуда и уходит в никуда. Не будем забывать, что на сцене всегда искусственная жизнь, выдумка, сфера магии и чуда. Но парадокс в том, что все это вместе взятое в нашем восприятии хочется считать правдой. Пределы этой правды не поставлены. Поистине, театральная правда безгранична.

«Наша главная задача – передать в театре непередаваемое» – сказано кем?.. Да человеком, который всю жизнь гнался за натуральностью и естественностью на сцене – Константином Сергеевичем Станиславским! Таким образом, любой хорошо проработанный реалистический театр неминуемо имеет склонность к театру поэтическому, где неправдоподобие планируется и является стимулом к вере в фантомную материальность.

Первым это понял Мейерхольд, чьи фантазии и гротески взбодрили театральный двадцатый век, обеспечили взаимопроникновение игры и музыки, установили примат условной, знаковой формы на сцене и вогнали в эту самую форму взвинченное революцией содержание. Театр как бы раздвоился: психологизм с его человечностью и узнаваемостью невольно стал противостоять образным обобщениям, гиперболам и метафорам.

Театр сделался серийным по двум этим направлениям. Лично мне не по душе серьезность такого разделения, ибо оно в результате ведет к заикливости приемов и шорам режиссерского мышления. Куда интереснее раскрепоститься и избавиться от заскорузлых штампов того и другого театра, хотя их шедевры невозможно отри-

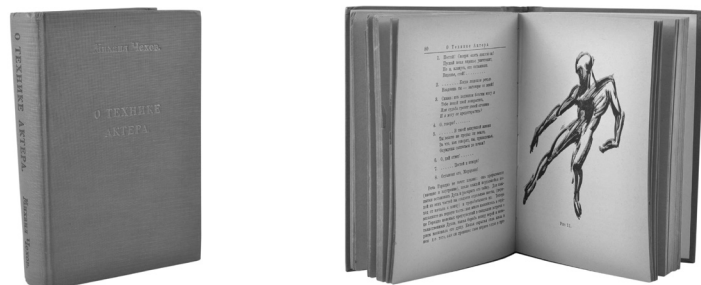
цать. Более того, эти самые шедевры во многом породили эти самые штампы. Так называемый реалистический театр в Серебряном веке, несомненно, проиграл эстетическую битву с театром условным, который сумел предложить удивительное многообразие форм вместо однообразного правдоподобия. Однако революция, требовавшая исключительно классового подхода, парадоксально сделала ставку на МХАТ, а новатора Мейерхольда расстреляла из сталинской винтовки.

Театральное развитие застопорилось на несколько десятилетий. Лишь в шестидесятые годы стопор куда-то улетучился. И тут как раз наступил обескураживающий период единения стилей и методов. Произошло слияние театра переживания с театром представления, на их перекрестке возник театр нового типа, впитавший опыт Булгакова и Брехта, антитеза превратилась в синтез.

Нескромно сошлюсь на собственный опыт. «История лошади» в БДТ явилась примером этого синтеза, в котором самый психологический на ту пору театр вдруг запел и стал утверждать образы не только в слове, но и в пластике. Зритель удивился этой театральной смеси и уходил со спектакля в потрясении. Конечно, этому способствовал прежде всего Лев Николаевич, и все же, смею думать, его текст, преобразенный и дополненный в театральной игре, изначально таил в себе метафору, – судьба «человеколошади» и герой представления по имени «табун» предполагали новую театральность и новую поэтику на сцене.

Сочинение спектакля стало походить на стройку, начинавшуюся с фундаментов для воздушного замка. При этом резко возросла значимость формы: чем изощреннее она была, тем сильнее воздействовала. «Современная музыка – это незнакомая музыка», – говорил Стравинский. То же самое можно было сказать о театре. *Sop tempo* – вместе со временем. То есть «современный театр – это незнакомый театр».

Но приглядимся... В сегодняшнем «незнакомом» театре царит произвол форм, отсутствие мотивировок сделалось программной установкой, в результате чего зритель привыкает к «художественному беспорядку» анархических действий, подменяющих собой само понятие искусства гармонии. За множественностью приемов не просматривается метод, благодаря чему в большом изобилии мы видим всякую «псевдятину» с претензией на мастерство.



Первое издание книги Михаила Чехова «О технике актера». Лос-Анджелес, 1946 г. Иллюстрации Н.В. Ремизова.

Михаил Чехов всем своим творчеством, всеми своими исканиями отстаивал динамику живого театра, в котором образный массив был всегда простроен и универсален. Любая непредсказуемость имела тайную логику и классическую завершенность. Каскад ролей требовал феерического разнообразия в актерских изъяснениях таланта быть узнаваемым даже в самом смелом гротеске. Ритм есть чисто музыкальная организация поведения персонажа в движении по сцене. Михаил Чехов, созидавший в каждом сценическом мгновении графический рисунок роли, был в буквальном смысле композитором своей органики, подчиняя себя акцентам и паузам, фиксациям жестов и застываниям, взрывчатым импульсам и темпераментным выбросам. Актерская психофизика, таким образом, как бы чередовала встык или с интервалами мелодику и додекафонию жизни персонажа. И это всегда поражало зрителя, видевшего Михаила Чехова в игре и не понимающего, КАК такая игра удается ему, КАК он такое может!..

Удивление вызывала именно актерская техника – та самая, о которой он написал целую книгу, снайперски точно названную – «О технике актера».

Сегодня технике актера в драматическом театре почти не учат. Считается даже зазорным по окончании театрального вуза заниматься упражнениями, этюдить, просто учиться осваивать ритм и форму игры. Редкий актер «хватает» эти задачи, предпочитая играть «нутром», то есть как Бог на душу положит!.. Попробуй заставить народного артиста учиться ритмической азбуке – получишь усмешку в ответ в лучшем случае, а в худшем – демонстра-

тивный отказ в подобной практике. Приходилось не раз убеждаться в абсолютной растренированности иных знаменитых артистов, которым впору объявить об их профнепригодности. Ибо выручают одни лишь давно наработанные штампы, штампы, одни лишь штампы... Критерий Михаила Чехова – свобода правдивого изъяснения, имеющая в основе своей постоянный тренаж и фонтанирующую фантазию. Где она? У кого она?

Еще одна черта Михаила Чехова – видеть роль в развитии. Что это значит? Это значит уметь делить роль на эстетически законченные микроэпизоды, в которых подогрывается окончательный конденсат смысла, и устанавливать мысленно взаимосвязь «я» персонажа с событиями, нарастающими по ходу спектакля. Многие навострились играть мастерски этикие отдельные дивертисменты, пусть даже супервыразительные, но редкими Мастерами всегда будут те, кто чувствует и выражает линию образа, выстраивает во всю длину сложение роли – «от чего-то к чему-то». Только такая целенаправленность вместе с актерской целеустремленностью даст рост художественной целостности взятого в игре произведения. Только в этом случае зритель гарантированно не будет скучать.

Пример Чехова-актера, принимавшего иногда участие в весьма скучных представлениях, говорит об одном – даже в них Миша никогда не был скучен. Почему? Да потому что никогда не был только исполнителем, но всегда, в любой работе, являл себя неслышанным творцом.

Как «воспламенить чувства». Упражнения М. Чехова наивны – «сделайте легкое движение рукой в гармонии с окружающей вас атмосферой» – и «ваша рука пронизана атмосферой и в движении своем выражает и отражает ее». Не это ли называется «священнодействием»? В сегодняшних театральных училищах умные, тонкие педагоги по актерскому мастерству дают упражнения Михаила Чехова, из которых самым популярным является «перебрасывание мячика» друг другу с импровизированными репликами – вопросами и ответами. Вроде бы школьная игра, но всегда веселая и очень полезная для воспитания актерской отзывчивости и ритмики нападения в адрес партнера.

«Попробуйте пережить атмосферу радости как процесс», – призывал Чехов. – «Внутренняя динамика атмосферы – слить вашу волю с ее волей».

Вера в потустороннее окрыляла Михаила Чехова. Она должна всякий раз, когда мы беремся за любую постановку в любом жанре, окрылять и нас. Театр есть фантазм. И даже самый бытовой, самый натуралистический мир на сцене есть итог представления, волшебная игра. Мы всегда должны исходить из ежесекундного выдумывания этого потустороннего мира, чье существование, строго говоря, не есть реальное существование, а только лишь сказка, искусственное достижение того, чего на самом деле нет. Отсюда необходимость таланта, которому единственно Богом дозволено создавать другую жизнь и действовать, куролесить в этой жизни, доказывая, что она абсолютно достоверна. Артисты – слуги мнимости. Они эту мнимость предлагают нам в форме исчезающего зрелища, чем более правдивого, тем лучше выдуманного. Михаил Чехов в таком случае призывал: «Видеть внутреннюю жизнь образа». А как? «Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него». Этим четверем действиям Чехов поручал ПРОЦЕСС внимания на сцене. Этим и, по-моему, определяется психофизика партнерства, когда чувственное «я» актера сопряжено с происходящими событиями в каждом конкретном сюжете пьесы. Ритм и темп – о них нельзя забывать никогда! – при этом давайте уметь снимать напряжение мышц и пробуждать активность множества душевных нюансов у исполнителя роли.

Когда Михаил Чехов работал над образом Дон Кихота, он говорил о космизме мироощущения Дон Кихота. Да! О космическом каком-то очувствовании жизни... Не смогу точно процитировать, но смысл такой: «Космизм, космизм... эээээ... космизм». Но когда мы задумываемся об этом космизме, то мы приходим к тому, что мы вообще ничего не понимаем и ничего не знаем. Космизм – это человек вне быта, улетевший в пространство духа и мистики.

«Борюсь с черным». Это короткое признание Михаила Чехова говорит о раздрызге его души, истерзанной временем и его страхами. «Весь материал я отправил в подсознание... и получил того Хлестакова, которого вы видели». Собственно, работа подсознания и давала Чехову этот самый так называемый «космизм».

Вот здесь сидит Аркадий Эйзлер, чью книгу я совсем недавно прочитал. Потрясающая книга, про эти как раз моменты, которые

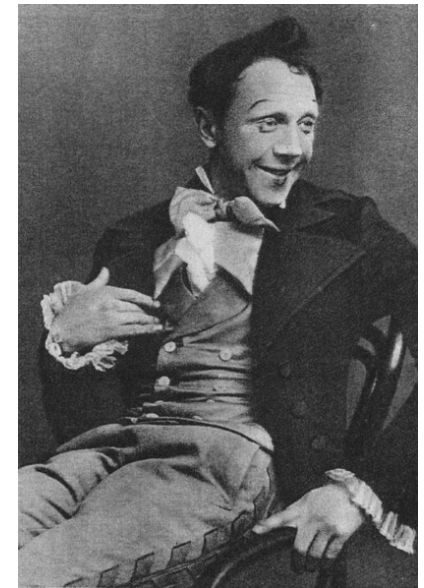
нам непостижимы. Есть потусторонняя жизнь или не есть потусторонняя жизнь? Все математики, все физики, все ученые, все подряд не веруют в Бога. Вернее, они веруют, но так, как они считают нужным, по-своему. Мы можем по-своему верить в Бога, а физик может верить или не верить. Может, он верит в какого-то другого бога? Потому что он знает что-то о кривизне пространства. Вы знаете что-нибудь о кривизне пространства? Или о кривизне времени? Я ничего не понимаю в этом. Но я не понимаю также этой странной теории физики о том, что жизнь родилась благодаря какому-то доисторическому взрыву вселенной. Мой личный опыт, смейтесь надо мной сколько хотите, физики могут даже хохотать, но я считаю, что все взрывы приводят не к жизни, а к смерти. Раз все взрывается, какая может быть жизнь? Жизнь может возникнуть из умиротворения, из вырастания, из чего-то недостаточно умершего, не до конца погибшего. Вдруг происходит оживление и развивается в невероятную тайну под названием «человек». Еще вселенную мы можем в телескоп наблюдать, черные дыры объяснять и как мы туда будем улетать. Но театр – это то, как сказал Станиславский – что здесь и сейчас. Мы сейчас здесь разговариваем, это тоже своеобразный театр. Я здесь, вы там. Вы слушаете, вы внимаете, я на вас влияю. Это тоже некая форма квазитеатра, но все это тоже театр как общение, как то, что происходит между нами. И тут возникает нечто, что мы называем: человек. Впрочем, мы абсолютно не понимаем, что такое человек. Я недавно пришел к врачу ушному и увидел: на стене висит срез уха. Вы когда-нибудь это видели? Там множество изгибов и каких-то знаков. Ученые и врачи в этом разбираются, но устройство уха человека – это совершеннейшая и удивительная тайна. Кто его, ухо, сконструировал? Взрыв? Тут что-то другое. Во всяком случае, я не верю в теорию «Большого взрыва», как бы я смешон сейчас ни был. Я верю в то, что возникает жизнь из ничего. А жизнь, возникающая из ничего, – это и есть театр! Ребята! Это и есть театр! Поэтому мы создатели мира на два часа, полтора часа, час, пятнадцать минут, мы можем создать мир, которого не было до нас. И который возникнет для того, кто купил билеты или для родственников, или для себя. Режиссер – создатель мира. Режиссер заменяет Бога. Потому что Бог создавал миры и наш мир. А что делает режиссер? Он занимается, простите, тем же самым. Удачно, не удачно... Он перемещает

пространство и нас во времени, бах!— и мы во временах античности. Бах! Вот время Чехова... Главное, что мы верим в существование этого другого мира. Но пусть этот мир краток, ограничен, зато он называется спектакль. Он начался, потом закончился. В жизнь пришло чудо. В нашу реальную жизнь пришло конкретное чудо. И вдруг, с закрытием занавеса, все улетучилось! Мимолетное ушло в вечность!..

И вот, я возвращаюсь к Михаилу Чехову, вот он впервые почувствовал, что непознаваемый человек есть часть этого космического переплетения. Он понял, что человеческое «я» строится на полете воображения, фантазии. И его игра, его лицедейство, желание создать какой-то абсолютно неожиданный, но абсолютно достоверный мир – суть жизни неявной и явной одновременно, и он достигает ее, живя в образах. Классические его фокусы в образе Хлестакова, когда он показывает квадратный арбуз. Арбуз квадратным не бывает, но он с такой верой показывает квадрат, что мы, реагируя на недостоверность, видим достоверного Хлестакова. Мы разгадываем в человеке то, что самим автором было предложено, но продолжено артистом. При товарище Сталине он был предателем, изменником... Да. Тогда было другое время, другая жизнь, другая политика, другой тоталитарный режим. И Михаил Чехов с его абсолютной свободой, мироощущением, верой в потусторонние миры, он вытащил из антропософии эту самую веру в то, что вселенная – это не вера внутри нас, а это каждый из нас. Каждый из нас и есть вселенная. Когда ты ощущаешь внутри себя вселенную, это и есть антропософская вера, вера в некое высшее предназначение, чисто в профессиональном смысле тоже. Ведь тогда его профессия легко катится. Ведь если он как стержень это возымел, тогда он на любой репетиции имеет другую свободу мышц, другую свободу движения, пластики. Он уже другой, у него другая свобода интонации. Другая степень мгновенных трансформаций.

Михаил Чехов всегда играл с полной самоотдачей, сосредоточенностью и выплеском. Выплеск, который имеет обязательный посыл и требует высвобождения мышц, высвобождения твоего «я», прислушивание к себе, как твое высшее «я» борется с низшим. Высшее «я» – это смысл, а низшее «я» – это то, что мешает высшему. И вот в этих противоречиях, метаниях внутренних возникает

*Михаил Чехов в роли Хлестакова.
1921 г.*



образ. Он искрится. Игра актера становится искрометной! И это восхищает зрителей и поражает! А рядом стоит артист, который честно выучил и рассказал текст. Но артист не он, артист – Миша. Общение – незыблемый закон партнерства. Главное – уметь управлять своей психофизикой. А как? Как?!

После высвобождения нужно накопление, затем оценка внутреннего накопления и атака. Это моя личная терминология, которой нет у Михаила Александровича, но простите, я ей пользуюсь в своей практике и считаю, что это абсолютное совпадение с конкретикой и практикой его школы. Реакция. Реакция начинается с ожидания ответа. На этом и строится партнерство.

Константин Сергеевич дал нам очень простую задачу. Она абсолютно гениально сформулирована, только ей не следуют сегодня почти никто. Я говорю об этом с болью и горечью. Я имею в виду, что мое действие не является действием само по себе моим, а мое действие возникает только в связи с вашим. Я должен разгадать вашу позицию и ответить на вашу позицию. Поэтому я ничего не должен сам играть, я должен реагировать. А вот когда я реагирую, я играю. Я в полной зависимости от партнера. И когда я в кругу



Михаил Чехов (Юзик) и Дани Сервас в спектакле «Юзик». Берлин. 1929 г.

блестящих актеров, можно куролесить, баловаться, фонтанировать. Так и делал, мне кажется, Михаил Александрович. Поэтому моя реакция начинается с ожидания ответа. Я никогда ничего не должен раньше, чем мой партнер мне что-то не послал. Я атакую, ибо знаю (чувствую) причину своей атаки. Партнер зависим от меня, я – от партнера. Это пинг-понг реплик и действий.

Если в моем сознании не отразились его действия, его загадка, я должен попытаться ее разгадать: а что «она» имеет в виду, а что «он» имеет в виду, говоря то-то и делая то-то? Я могу десятки примеров такого общения привести, у нас сейчас не чисто практическое занятие, я только называю свою терминологию вослед методу Михаила Александровича.

И вот возникает момент, когда вдруг я среагировал. А дальше что? Ждать следующего мига, что ли? Нет, это будет моя пассивная форма существования в данном микроэпизоде. Мне необходимо найти то, что я лично называю «встречным поиском». То есть я должен искать, действовать в той ситуации, в предлагаемых обстоятельствах, цитируя Константина Сергеевича, наталкиваться на нечто такое, на что я буду реагировать уже в соответствии с тем, что я знаю по предыдущему своему взаимодействию с другим партнером. И тогда возникает связь от одной реплики к другой. И тогда мы приходим к выполнению линии и свободно играем. Встречный поиск. Во время встречного поиска, вдруг, я должен найти то, что я, опять-таки, называю своей терминологией – «столкновением». Я должен упереться в некую фразу, или слово, или в поворот сюжета. Вот она отвернулась от меня, или он отвернулся, или хлопнул дверью, закрыл окно – какое-то действие... Это долж-

но быть моим столкновением с тем, что я ощутил в процессе действия. Если я это постоянно, непрерывно произвожу в конкретной роли в конкретной игре, я – Михаил Чехов, чуть-чуть! Я – актер, сделавший роль.

Очень важное значение, кроме того содержания, о котором мы так много говорили уже, Чехов придавал форме. Форме изъясления. Тут он был мастер. Посмотрите все его образы в гримах и париках. Парад торжества внешней формы, абсолют индивидуализации.

Несколько слов здесь в качестве примечания.

Бытовая форма изъясления – это то, что испоганило советский театр. Это то, что привело его в такие тупики и в такие маразмы! Я как зритель помню эту тухлятину, мертвечину. На советских сценах каждый вечер Чехова играли. Ползала уходило. Почему уходило? Потому что не было ни драмы, ни боли, ни сопереживания не возникало никакого, ни сочувствия. Михаил Чехов без контактности со зрительным залом, никакой он не Михаил Чехов. В этом смысле Аркадий Исаакович Райкин – это некий зазеркальный комик, который действовал на высокой эстраде методами Михаила Александровича Чехова. Контактность – еще один урок Михаила Чехова, адресованный современной сцене.

Снова – техника. О технике актера он очень много говорил и писал. О чем он спорил со Станиславским? Станиславский говорил: «Нужно идти от себя», – слышали эту формулировку? Так, от себя, хорошо. Я прихожу на репетицию, допустим, и говорю своему актеру: «Иди от себя», – а он куда идти не хочет. А знаете почему? Потому, что он – неандерталец, он ничего не читал, ничего не слышал, он только талантлив. Талантлив! Амбиций у него сорок бочек. Но он ничего не знает о жизни, он ничего не слышал о политике, об эстетике, о Михаиле Чехове и т.д., он ничего не знает! Очень часто талантливые актеры в России – обыкновенные жлобы. Вот они этими жлобами и являются в сериалах, которые вы, увы, может быть, одним глазом видите. Они ни на что не способны. Они талантливы! Они могут имитировать жизнь, но у них нет никакой боли, никакой личностной формы, никакого языка. Всего того, на что жизнь положили наши Великие. Чем восторгался и что сумел воплотить в своем творчестве Михаил Александрович Чехов, всего этого сегодня, почти начисто, нет. Почти. Конечно,

есть Сережа Юрский или Сергей Мигицко. Блистательный артист. Еще есть замечательные артисты, и были всегда. Талантливых людей очень много. Но я имею в виду личностную актерскую недоразвитость. Ведь Михаил Чехов тоже был поначалу недоразвит. Не сразу он стал Михаилом Чеховым. Он был Мишкой, и все. И выпивать любил, в карты играл до 9 утра. Женился на какой-то одной, дитя родил, потом развелся, потом снова... Богема, она и его взяла, но он в ней не погас, не потух, не утонул. Он все равно остался такой личностью, которая была непобедима со всех точек зрения. С нравственной прежде всего точки зрения. Дело в исканиях его, в постоянной, ежедневной работе над собой. Когда мне актеры задают какой-нибудь вопрос, я им говорю: «А вы читали Станиславского? Как называется труд Станиславского? – «Работа актера над собой». Не «Работа режиссера над актером», а «работа над собой»! Михаил Александрович мечтал, чтобы с ним Мейерхольд работал. Но не удалось, не сошлись звезды. И в 1928 г. он уже все понял про советскую власть и про советское тиранство. А еще впереди был год великого перелома – 1929, страшный. В 1930 г. стреляет в себя Маяковский. А с Булгаковым все сталинские конфликты, терзания чего стоят!

Когда актер просто талантлив, этого настолько мало! Это должен знать каждый актер! Талант дается от Бога, он называется – Божий дар, а ваша-то заслуга в чем? Это Божий дар вам, а дальше вы должны оправдать этот самый Божий дар. Вы должны ответить на этот посыл от Бога в ваш адрес и доказать, кто вы, зачем вы пришли на сцену и зачем вы вообще пришли в эту жизнь.

Михаил Александрович Чехов призывал задавать вопросы образу. Образу! На этом он строил свою роль. Вроде бы режиссер должен объяснять ему, как надо играть. Но скорее режиссер на репетициях с Михаилом Чеховым записывал то, что Михаил Александрович говорил со сцены. На полях пьесы записывал за ним. Он задавал, например, вопрос Дон Кихоту, главной роли своей жизни: «Как ходит Дон Кихот?», и получал ответ – Дон Кихот не ходит, он прыгает. Он двигается прыжками! Такая пластика – совершеннейшая неожиданность. Почему? Наверное, потому, что он хотел оторваться от земли. Или преодолеть гравитацию. Это опять космизм, опять некое понимание человека не как конкретного человека, которого он мог сыграть сидящим тихо на

стуле, нет, это космическое мироощущение личности. Как его передать, как в пластике ощущения должны пролагать дорогу чувствам, спрашивал Михаил Александрович Чехов. И для этого у каждого актера должен быть этакий «воображаемый центр». Центр, который диктует не столько поведение, сколько ритмы, которыми выражают себя актеры, но это, как я понимаю, аритмия, паузы, ускорение, замедление – это все внешняя сторона. А если нет «воображаемого центра», если ты не прислушиваешься к своему «я» и живешь без ощущений вот этой отцентрованности главного, смыслового, то формально тебе ничего не удастся. Центровка внутреннего внимания понуждает актера к творчеству, к свободной и целеустремленной игре.

А что сегодня мы имеем? Вот они приходят после окончания театрального училища. Я среди них отбираю тех, кто не все. Но первое, что я вижу в актере – анемия! Ваше «я» спит. Я вижу, как оно спит – «я» актера. Воображение отсутствует. Более того, актер начинает работать, по-разному, конечно, все начинают, есть такие актеры, которые тяжело начинают, но потом блестяще играют, но, как правило, актер, современный актер, молодой актер, не воспитанный в духе Михаила Чехова актер, хотя и получивший образование, получивший диплом – он трус. Он трус прежде всего! У него амбиции огромные, но при этом: «Я заиграю, но вы ждите, когда ко мне придет оно...» Он боится своего воображения, он боится быть свободным. Он зажат до мозга костей. Он зажат! Нет, я не призываю вас кривляться, я не призываю вас все время показывать, какие вы свободные, не об этом речь. Я говорю о том, что талантливый человек, вдруг, не может творить, потому что его «я», я назову вещи своими именами – во внутренней тюрьме.

Внутренняя тюрьма – это то, что люто ненавидел в себе даже Михаил Чехов. Он давал пять заповедей: «1. Актер должен любить играть; 2. Актер должен любить свою роль; 3. Актер должен любить процесс подготовки роли, как он готовит роль; 4. Актер должен любить свою готовую роль; и дальше совершенно фантастическое: 5. Актер должен любить публику, которая рукоплещет ему за то, что он играет. Это все такие простые слова, такие простые вещи, но если мы не заряжены вот этим электричеством, этим великим духом игры, мощи, темперамента, то... надо не появляться на сцене».

Очень любят мои актеры, ух, как же я их люблю за это, когда они обсуждают как не самому, а партнеру надо играть. Они говорят: «Он же не то и не так все делает, а вы ему скажите, он вас послушает». Я таких гоню в шею. Я говорю: «Прости, а где твое собственное творчество? Во-первых, ты отвечай, если ты что-то хочешь выдать, так покажи, и я тебе скажу, правильно или нет, я не уйду от ответа. Но ты ждешь, чтобы я тебя нянчил. Да что же это такое? Ты – мастер (хотя, может, он таким и не является), но ты должен приходиться на репетицию с полной уверенностью в том, что ты сделаешь это». Да, могут быть тупики, могут быть какие-то депрессии. Русский актер, он такой, вы знаете, на нем должна быть тельняшка, которую он на себе будет рвать, у него ногти-когти, он должен вонзить в грудь эти свои когти и вот он круглосуточно терзает себя до кровянки, мучает себя. Он сомневается, у него ничего не получается, и все не то! Ночи не спит, мучает себя, жену, детей, друзей... Начинаются скандалы, и он идет на репетицию в растрепанных чувствах. Он ничего не знает, ничего не понимает, в него вселился бес. И я должен привести его в гармонию? Я привожу его в гармонию. Я начинаю с нуля. Я говорю: «Давай прочтем роль, которую ты и так знаешь. Давай обозначим сверхзадачи, давай обозначим действие, давай исследуем предлагаемые обстоятельства». По самой что ни на есть школе Константина Сергеевича, а дальше начинается школа Мейерхольда. Ты освобожден, ты знаешь, ты начинаешь быть фантазером и поэтом. И вдруг он все начинает понимать. А потом Михаил Александрович в него вселяется и говорит: «Раз ты понял, то давай! Давай, вот тебе подмости, вот оно! Искусство! Давай живи, покажи». И – показывает, импровизируя и фонтанируя. Вот в этом и есть, наверное, самое прекрасное в творчестве актера. Надо уметь делать приказы себе, надо уметь входить в тайную лабораторию своего «подсознания». Надо все время к своему подсознанию обращаться с абсолютным доверием. К этому зывал Михаил Чехов. Именно к этому. Потому что подсознание – это и есть космос. Подсознание – это и есть та вселенная, я уже начинаю повторяться, которая живет в каждом человеке. Мы не знаем своих резервов, мы на 3% живем и работаем. Мы, здесь присутствующие, на 97% не знаем всех фантастических резервов, которые есть у нас. В вашей психофизике, в вашей энергетике, в вашей ритмике, в ваших глазах. Поэтому когда я беру актера, я

смотрю – глаза горят? Горят. Голос? Голос – есть. Так, как он движется – тьфу, коряво. Но ничего, может быть, подучим. Другая – ах, как движется! Но – пустая. Пустая. В ней же как личности ничего нет. Она может двигаться, говорить, но глаза пустые. Две стекляшки. И она своим ртом произносит какие-то замечательные, возможно, слова. Абсолютно не соотнося свое «я» с тем, что она мне хочет поведать от имени персонажа. Она не чарует и не убеждает. Она холодна и мертва. Но эта «актриса» имеет диплом. Следующий!

Это дело кровавое – театр. Да, есть конкуренция. Актеры бывают злы друг ко другу. Они все следят друг за другом. Ох, как же они «рады» успеху соседа... Как привести их к целостному служению, к общей командной игре? Не «читка», а «гибель всерьез» – не исполнительство, а судьба творца...

Продолжение публикации в следующем номере.



ТЕТРАДЬ ПЯТАЯ



ЕДИНАЯ
ИНТОНОЛОГИЯ



Таиса Радионова

Круглый стол семинара «Единая интонология»: категория «театр мысли»

Открытие круглого стола на тему «Категория театр мысли» предполагает введение этой категории в междисциплинарное пространство семинара в целях ее апробирования в кругу его дисциплин. Главное внимание в анализе категории направлено на основополагающий инструмент единой интонологии: самопостигающий инструмент становления мысли ин-тон-аре (in-ton-are) в этой операции открывает еще один аспект (интонирование-произнесение) – театральный (гр. theatron – зрелище). Применение категории иллюстрируется анализом постановки А. Васильева «Двадцать третья песнь. Погребение Патрокла. Игры» (из «Илиады» Гомера).

Ключевые слова: единая интонология, двуединая категория, театр, театр мысли, интонация, самопостигающий инструмент, ин-тон-аре, музыковедение, Древний Египет, режиссер-интонолог, интонационный строй, песня, театральное действие, ритмическая формула, мелодекламация, песенно-визуальный ряд, палитра, звуко-краска.

The opening of a round table on The Theatre of Thought introduces this category into the cross-disciplinary space of the seminar in order to approbate it within the seminar. The process of examining will focus on, through the optics of category, the main instrument of unified intonology: the self-comprehending instrument of the emergence of in-ton-are thought, which, in the process of this activity, unfolds the theatrical aspect (Greek, 'theatron' – 'viewing place'). In order to illustrate the category-related work, "Theatre of Thought of Director A. Vasilyev" study, which concentrates on the staging of Homer's Iliad, Book 23, will be presented.

Keywords: unified intonology, dual category, theatre, theatre of thought, intonation, self-comprehending instrument, in-ton-are, music science, Ancient Egypt, director-intonologist, intonational system, song, theatrical action, rhythmic pattern, melodeclamation, songs and visuals, palette, soundpainting.

Категория «театр мысли» в пространстве единой интонологии

Введение в междисциплинарное пространство единой интонологии (ЕИ) такой категории, как *театр мысли*, расширяет возможности постижения природы мысли, позволяя открыть в этом процессе театральные способы ее бытия.

Даже при поверхностном сопоставлении «мысль» и «театр» (в значении «зрелище», от греч. theatron – «зрелище») обнаруживают родство, которое ЕИ выявляет уже как глубинное единство, смысловую связанность терминов «театр» и «мысль».

Введение двуединой категории – *театр мысли* – предполагает взаимодействие понятий в этом двуединстве, и посему театральные способы бытия мысли, в свою очередь, расширяет возможности постижения природы театра.

Но прежде отметим тот факт, что прямое определение самой мысли, к изучению которой, как известно, обращались и философия, и наука, в современном знании отсутствует, и это при том, что человек мыслит все более совершенно, виртуозно и глобально. Такое положение вещей зафиксировано учеными XXI века: «Трудно дать четкое определение самой мысли (во многих специализированных словарях это слово вообще отдельно не рассматривается)... Каковы границы мысли, как и почему она возникает, какие именно психические процессы ее порождают – по этим вопросам существует только множество предположений»¹.

Можно сделать вывод, что сама проблема определения мысли заключена в отсутствии инструмента ее постижения, которого, строго говоря, и не может быть в современном разделенном знании.

ЕИ, истоки которой находятся в музыковедении, осмысливает совершенный в этой области методологический прорыв, принцип которого направляет к основаниям постижения бытия мысли. Обратившись в XX веке к изучению музыкального мышления, музыковедом был поставлен вопрос об отношении музыки к мысли, в связи с чем вводится термин *интонация* (от intono, intonare – про-

¹ Большая энциклопедия. В 62-х тт. Т. 31. М., 2006

изношу, произносить): «Озвучивая мысль, интонация являет сокрытую от наблюдения мысль: «мысль для того, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» (Асафьев). Таким образом, в современном знании на примере музыкальной мысли был открыт способ бытия мысли: интонация – озвученная, произнесенная мысль, являет сокрытую от наблюдения мысль.

Однако, интонация произносит результат становления мысли. Но каков же процесс становления произнесенного от его истоков до результата – произнесенного? Вопрос апеллирует к тому, что же есть мысль и как она мыслит, что приводит к выходу в междисциплинарное пространство, где термин интонация осваивается и осмысливается как средство несения смысла. При этом оказалось, что термин ТОН (греч. *tonos* – напряжение, натяжение), означавший энергетический потенциал звука в музыковедении, в этом же ракурсе обнаруживает себя как универсальный термин в любой области научного знания. Более того, теоретическая мысль на протяжении тысячелетий сохранила неизменной фонетическую конструкцию Т-О-Н, которая фиксирует принцип включения человека в мыслительную стихию мироздания в процессе дыхания, а именно, конструкция озвучивает основополагающий акт дыхания – *вдох* человека. В нем гласная О, несущая изначальную духовную энергию всекосмической мысли, на этапе вдоха озвучивается глубинным Н, а на выдохе – возвращаясь в макрокосм – Т. Акт вдоха ЕИ рассматривает как акт мыследеятельности¹. Напряженный интервал вдоха между глубинным назальным Н и взрывным дентальным – «ТН» – сохраняет энергетический потенциал вдоха, который был означен греками несколько тысячелетий назад как «напряжение – натяжение» (греч. *tonos*). Термин ТОН, обнаружив свои интегративные возможности, позволил осуществить археологическую процедуру погружения в глубины теоретической мысли ранних эпох, благодаря чему удалось восстановить историческую линию термина ТОН в целостном сакральном знании древних, где он, в частности, означал способ громкого произнесения божественных мыслей.

¹ См: Радионова Т.Я. Вдох как акт мыследеятельности // Академические тетради. К 450-летию Шекспира. Бюллетень интеллектуальной собственности. С. 326.

Именно таким образом, на пути восхождения к сакральному знанию, на этапе рассмотрения теоретической мысли Древнего Египта был расшифрован инструмент целостного постижения мысли. В процессе расшифровки он предстал как триада элементов «ИН-ТОН-АР(е)», фиксирующая этапы процесса становления инструмента мысли о мысли-самопостигающей мысли. Триаду сохранила латынь в качестве глагола *intonare* (произносить), который в музыковедении XX века предстает как термин «интонация». Таков удивительный факт «живого усилия мысли» (Флоренский) – удержания теоретического смысла в веках!

Триада аппарата самопостигающей мысли Значение элементов триады ИН-ТОН-АР (е)

– ИН (лат. *in* – «в», «внутри», «внутри») обозначает вдох мыслительной энергии макрокосма; он оплодотворяет Я мыслящей души человека, заряжает его микрокосм. Это – исток мыследеяствия.

– ТОН (греч. *tonos* – напряжение) обозначает духовное мыслетело Я души – «тон-мыслетело». Это – этап внутреннего, виртуального становления мысли.

– АР(е) обозначает произнесенный, выведенный вовне результат внутреннего мыследеяствия, предстающий телесно как мыслеформа – интонация: музыкального или словесного звучания, а также интонацией визуальной – жеста, мимики.

Итак, на каждом этапе становления мысли композиция триады являет себя посредством обращения энергии мысли материальной – зримой или слышимой – формой: каждый этап триады есть шаг разумного творения и одновременно – шаг театральный. В качестве такового он повторяется на всех уровнях разумной жизни человека, являясь отражением всекосмического творчески-театрального принципа, которому человек причастен физически и духовно. Со всей очевидностью это предстает на заключительном этапе АР(е) – мыслеформой на «сцене» тела.

Человек – создатель мыслеформ: и Великий Сфинкс Древнего Египта, и Эйфелева башня, и симфонии Моцарта и Шостаковича, и формулы ученых суть мыслеформы. Смысл любой мыслеформы в том, что она есть результат замысленного автором-творцом – Я мыслящей души, которое предстает на сцене тела как видимое

невидимого – театрално: незримая мысль – режиссер и сценарист, а тело – подиум, пространство размещения и считывания интонируемых смыслов.

Человек как создатель мыслеформ – творец (автор) и наследник театра мысли на всех этапах культуры. Но сам человек, в свою очередь, одна из мыслеформ Творца: человек мыслящий мог возникнуть только в процессе мыслетворения, он «глубже и первичнее своего психического и биологического» (Н. Бердяев). Он – человек – тоже замыслен и произнесен – интонирован – в процессе дыхания и тоже предстает зрелищно – телесной формой бытия – мыслеформой человеческого тела, которое предназначено для мыслетворения посредством данной телесной формы бытия.

Итак, первый этап интонаре – ИН – есть вдох энергии мысли, одухотворение ею Я души человека: и «стал человек душою живою» (Быт 2:5–7). Таким образом, человек сотворенный начинает жить как творящий на внутренней сцене, находясь *лицом к лицу* к самому себе, сочетая в себе и автора-творца, и зрителя.

Второй этап – Тон-мыслетело. В этом виртуальном пространстве сверхпластичного, гибкого воображения происходит зарождение замысла. Но душа «не мыслит без образов» (Аристотель). Именно здесь, в результате внутреннего, виртуального со-единения с миром, в пространстве воображения рождается чистая энергетическая мыслеформа, которая далее предстанет на внешней сцене тела как видимое невидимого – театральным образом. Однако, этим внутренний театр мысли не ограничивается: он продолжает себя безмолвным (пока еще) мускульно-мышечным процессом движения замысла изнутри вовне, на подиум тела, где предстает результатом – мыслеформой, незримая энергия которой произносит себя интонацией, несущей смысл. Таков весь континуум становления сокрытой мысли, которая являет себя театрално – телесной формой. Наблюдая мир в рамках, заданных формой собственного тела, человек-мыслитель этой же формой «инсценирует» результаты наблюдения. Иными словами, телесной формой всекосмическая мысль обуславливает рождение уникальных замыслов человека, которые он произносит (интонирует) в творческом пространстве мироздания.

В силу того, что мысль незримо присутствует в своем зримом предстоянии, концепция театра мысли позволяет увидеть в театре

вселенский символ – воплощение сокрытой мысли в ее целеполагающем действии. Мысль, разворачивая логику зрелищного процесса, идет, таким образом, навстречу чувству и мысли воспринимающего, настраивая его на извлечение им смысла. Посему театр как таковой предстает в пространстве ЕИ как универсальный способ бытия мыслящего человека в социуме культуры и в социуме мироздания, в которое человек включен как его соучастник.

Аппарат самопостигающей мысли показал, что в несопрягаемых обычно явлениях театра и мысли на самом деле таится глубокое родство и даже обнаруживается исходная целостность, которую и фиксирует категория «театр мысли».

Теперь следует перейти к применению интонологического инструмента к анализу театра мысли на конкретном материале. Обращусь к театру мысли режиссера Анатолия Васильева.

«Школа драматического искусства» времен работы режиссера в России была подлинной школой, в которой переплавлялся многонациональный и многовременный художественный опыт, переосмысливалось то, что несет с собой интонационная память культуры. В самых смелых концептуальных решениях коллектива происходило единение того, что еще только поднималось в настоящем с традицией далекого прошлого: с тем, что еще живет, но может безвозвратно уйти. Эти решения, о чем пойдет далее речь, отличали неожиданность и вместе с тем гармония, что требует теоретического возвращения к экспериментам режиссера Васильева.

Применение интонологического инструмента в данном случае предполагает обращение к сценическому воплощению мысли режиссера на примере анализа «Двадцать третьей песни. Погребение Патрокла. Игры» (из «Илиады» Гомера) (2004 г.), что позволяет таким образом исследователю – соразмышляющему зрителю – сосредоточиться на театральных (зрелищных) способах выявления главного смысла этого не спектакля, как утверждал Васильев, а произведения. Почему?

Действию на сцене предпослано краткое содержание. В нем описаны главные события Песни у стен Трои: гибель и погребение Патрокла, поминальные состязания. Однако уже начало Песни шокирует, удивляет, но завораживает и, завораживая, заставляет участвовать в этом узнаваемо-неузнаваемом зрелище. В нем гомеровский сюжет находится в некоем виртуальном пространстве сознания зрителя, а на него накладывается то, что перед глазами: навстречу Гомеру поднимается новое произведение. Посему и созданное произведение, и его постановка – художественно-теоретический эксперимент режиссера Васильева и коллектива театра. Смерть Патрокла и скорбь Ахиллеса – не цель представления, а средство направить и настроить мысль и чувство зрителя в пространство далекого горизонта событий. Таким образом, гуманитарий Васильев утверждает, что важен не факт сюжета, а факт состояния, которое он, как режиссер, поднимает из глубины веков на не названную и не декларируемую им тему: тему неприятия войны людей против людей, неприятия периодически повторяемых смертей в сражении и последующего воспевания героических поступков. Парадоксальный круг судьбы всего человечества, в котором с бессмысленным постоянством встает необходимость ненавидеть, убивать, умирать – абсурден и глобален. И дело в данном случае не в Трое (она важна для ученых, которые пока не могут установить факт ее существования и причины гибели), а дело в осмыслении судьбы человечества, которой сумел навсегда озадачить нас Гомер, обращаясь к Троянской войне. Художественное воплощение требует убедительности, которая соответствовала бы этой вечной теме. И созданное произведение и его воплощение убеждают.



Репетиция спектакля «Песнь двадцать третья. Погребение Патрокла. Игры», режиссер Анатолий Васильев. 2004 г.

Театр мысли Васильева начинался со входа в только что созданный им театр (2001 г.). Оказавшись в огромном парадном холле, который не имеет только сада, чтобы можно было его назвать Палероялем, зритель попадает в иную, необычную реальность. Здесь продумано все, чтобы он ощущал свою значимость, предчувствуя высокое интеллектуальное наслаждение. Но после звонка зритель занимает свое место на жесткой скамейке или просто на полу. Здесь нет мягких сидений – зрителя призывают «работать». Таким зрителем оказалась и я, обратившись к авторскому решению.

Итак, на сцене разворачивается многоплановая партитура произведения – Песни, – в которой свобода художественного выражения не только не искажает тему, но превращает действие во «всечеловеческую песнь о песне Гомера». В ней греческая архаика только фон, только ассоциация, только место схождения эпох и стилей. Именно поэтому единоборства ахейцев предстают единоборствами бойцов в кимоно, а сакральные мотивы греческих мистерий можно узнать в мотивах христианской мистики, гомеровский же Нестор оказывается алтайским сказителем – кайчи. При этом хоры сакральных сцен греческой архаики исполнены славянского мелодизма и русской самобытности. И тогда сам режиссер оказывается зрителем, который рассматривает и осмысливает событие у стен Трои сквозь призму событий одинакового человеческого неблагополучия, а напряженный зритель в зале востребован, он становится соучастником решений режиссера.

Всякое театральное действо – произведение мысли и ее же – мысли – зрелище. Недаром греки, подарившие нам термин театр (theatron), а вместе с ним однокоренные теория (theoria) и теорема (theoremata), создали жанры, в которых произнесенная наглядно мысль рассматривается, изучается в виде образа либо геометрической схемы, либо художественного образа, требующих выявления смысла. В Песне образная мысль уникальна. В первую очередь это связано с тем, как работает режиссер со словом, а работает, можно сказать, как интонолог. Так, используя интонацию восклицания, которая в силу своей экспрессии в художественном пространстве Песни доминантна, он озвучивает произнесенное не только на границах между словами, но внутри самого слова, что порождает речитатив, который задает траекторию мелодического взлета слова, и слово начинает существовать в сложном бессловесно-словесном



Спектакль «Песнь двадцать третья. Погребение Патрокла. Игры», режиссер Анатолий Васильев. 2004 г.

потоке, обретая иную функцию – функцию музыкального инструмента. Инструмент задает ритмическую формулу, которая организует всю полифонию зримого на сцене в единое слово Песни. Таким образом, основной смысл несет не конкретное слово (слово есть – и его нет), а интонация единого слова, объединяющая интонации голоса, пластических периодов, в частности, ушу, а также цвета и света. В ритмике этого единого пения-говорения, которое призвано доносить смысл того, что услышать уже никогда нельзя, появляется как бы новый сценический жанр, напоминающий оперный ансамбль – поющих об одном, но выражающих разные состояния. Этот сложно организованный песенно-визуальный ряд прозрачен и вместе с тем создает ощущение огромного диапазона действия, вызывая состояние предельного напряжения, призванного донести «страсти места жестокого». Этому служит полифония звуко-красок и тембров: резких ударов хлыста, и лязга оружия, топота босых ног, и даже то, что представлено безмолвным символом, но звучит! – бегом черной ленты реки и треском полыхающего огня.

Особое место в композиции всего произведения получают возгласы вдоха-восклицания – синкопы слога «Йо – Ó!»), пронзающие пространство от человека до Бога, возгоняющие в этом космическом диапазоне лейтмотив воинственности. Так звучание давно минувшего вторгается в сейчас. Но есть и еще один тембр, вернее, то, что Васильев делает тембром, – тишина, которая по силе своего

оглушительного контраста равна звукоизвержению. Нагнетанием звучания и движением к кульминации ни в музыке, ни в драматическом действии никого не удивишь, но заставить ощутить тишину, которая содержит то, что из нее рождается?!... Тишину Васильев заставляет звучать долго, и ей покоряешься и останавливаешься в своем жизненном беге. Эта тишина всякого начала, в которой потенциально заложено Все, – прием древних, которые полагали, что в начале всякой мысли – точка молчания. Но тишина, оказываясь, может петь и петь, переключаясь на расстоянии. Таков ангельский голос тишины над захороненным Патроклом, но особенно поражает пение старца Нестора. Только техника горлового пения – и пения такого класса – с его тембром «надтреснутого» звука может передать молчание веков. Это заставил услышать нас Гомер, которого именно так понял Васильев.

В интонационной партитуре Песни хоровое звучание едино со всем пластически-музыкальным действием. Композитором Мартыновым использованы все возможности хора, которые создала античность: хор пластичен, так как в ритме пения танцует; хор не аккомпанирует действию, а комментирует его, проявляя скрытое, внутреннее состояние, в котором живет «видимое невидимого». Иными словами, Хор делает в этом произведении все то, что делал тогда, на сцене под открытым небом, но только звучит, перенося переживание души, в настоящее. В нем переосмыслены классические жанры древнегреческого хорового пения: и танцевальный – «гипохерма», и погребальный – «френос», и хвалебный гимн в честь Аполлона – «пеан».

Хоры Мартынова не только сами по себе высокого художественного уровня, но их воздействие органично связано со сценографией Песни, что говорит о высоком уровне сотворчества композитора и режиссера. Результатом такого взаимодействия, в частности, стал незабываемый факт, который вызывал удивление и восхищение: зрители на выходе из театра, один за другим, напевали архаично-гипнотическую фразу моления Патрокла – «погребни меня, Ахиллес».

Но вот сцена-интермедия Песни, совсем выпадающая из ее эпического времени и места. Это слово Васильева на слово Гомера – метафора, которая выносит на свет подтекст гомеровской концепции – протест против: человек любит, рождает и такой же человек

несет, по воле Рока, свое дитя на смерть. Так входит в пространство интонации единого слова евангельский мотив об «избиении младенцев», в связи с чем режиссер организовал уникальное символическое зрелище трагического: в едином пространстве предстают божественно-материнское и цинично гротескное. Над сценой поднимается и плывет лиловое облако, оно плывет и меняет, как положено облаку, свои формы, ассоциируясь то с рафаэлевской мадонной, то с иконописной Богородицей. Но тут же, рядом с этим возвышенным действием на сцене происходит безобразное торжество, и участвуют в нем не люди – образ человека для гротеска не годится: появляется стая человеко-воронья, образ которой одновременно зловеще красив и уродлив. Торжественные костюмы стаи блестят, а стертые черты лица человека являют мимику автоматов. При этом «на месте, далеко от сердца и головы», из-под роскошного банта торчат белые ноги, ступнями которых птицы-смерти изображают – нельзя иначе сказать как – гримасы насыщения злом. Гротеск достигает предела. Это – кульминация театра мысли Песни. А далее – контраст: возвращение к Песне – к захоронению Патрокла, которое сопровождает опять-таки метафора, о которой говорилось ранее, – черной ленты реки и красной ленты огня. Это последний всплеск трагического, а вслед за этим – медленное возвращение туда, где воцаряется интонация Тишины: тишины теперь осознанно светлой, исполненной высокого покоя пережитого.

Итак, инструмент интонаре (лат. *intonare* – произносить), объясняющий, что есть театр мысли на театральной сцене режиссера Васильева, означил: энергия мысли режиссера, являя себя зрелищной интонацией жеста, мимики, звучания, выявила, как оказалось, адекватную форму своего интонационного воплощения духовных смыслов «Илиады» в пространстве разных культур мира, почему и может произносить себя единым аккордом пения-говора на современной сцене театра. Режиссер показал, что сама сущность того, что создал в пространстве места и времени далекий поэт-мыслитель, универсальна. Так театр мысли режиссера Васильева утверждает – способ бытия представлений человека в мире одинаков: именно весьма различное зрелищное его предстояние несет, как оказывается, эту одинаковость. Эксперимент состоялся, он, наверное, потребовал большого мужества.

Найденные средства произнесения (интонирования) мысли – театра мысли – режиссера Васильева продолжают, как известно, свою дальнейшую жизнь в театральном творчестве России и мира.

* * *

Полученный теоретический вывод хочется в заключение перевести на обыденный язык. Природа мысли театральна, а жизнь, как говорил Шекспир, есть театр. Но только жизнь человека мыслящего. Ведь мы понимаем, вслед за Декартом, что живем – существуем – только тогда, когда мыслим.

Преамбула

Гуманитарные науки постоянно обогащаются новыми идеями и концепциями. При этом остро встает вопрос, как обеспечить защиту интеллектуальной собственности и право приоритета в гуманитаристике.

В точных науках проблема авторских прав не стоит столь остро, и это обусловлено спецификой естественно-научного знания. Идея в точных науках однозначна, четко изложена, а будучи представлена в виде формулы, обладает универсальной «читаемостью». Инновационная определенность такой идеи позволяет, следуя четкому протоколу, закрепить за ее творцом авторское право, другими словами, запатентовать идею.

Идеи, имеющие место в гуманитарных науках, по своей природе не подвластны раз и навсегда установленным нормам оценки: они «объемны» – гибки, многогранны и богаты ассоциациями, а потому не поддаются однозначной интерпретации, что, в момент их возникновения, часто порождает непонимание и отторжение существующей культурной средой. В результате, чем плодотворнее выдвинутая новая идея, тем более она активизирует «защитные механизмы» культуры и тем мучительнее обретает право на жизнь. Такая идея открыта переносу в иные смысловые ряды, а значит, уязвима, подвержена искажению или же плагиату, как скрытому, так и явному.

*Именно поэтому мы предлагаем и вводим информационный документ – «Бюллетень интеллектуальной собственности», в котором будут зафиксированы новые идеи и концепции, оформленные в жанре научной новеллы (используя буквальное значение слова новелла: итал. *povella* от *piovo* – новый). Освобожденная от масштабного исследовательского текста, новелла достигает предельного резонирования и обретает экспресс-информационную подвижность, выполняя роль возбудителя научного напряжения. При этом данная форма публикации становится одновременно и формой патентования данной идеи.*

«Бюллетень интеллектуальной собственности» выходит в составе «Академических тетрадей» с момента их первого издания – с 1995 года.

Таиса Радионова



ТЕТРАДЬ ШЕСТАЯ

БЮЛЛЕТЕНЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

Александр Мелик-Пашаев



Одаренность как норма

Едва ли не каждому, кто, в меру своих возможностей, что-то создает – в искусстве ли, в науке, в философии или в другой области, – кажется, что главное его дело впереди. Думаю, что с метафизической точки зрения эта установка верна. Но с точки зрения земного здравого смысла после почти полувека занятий психологией и педагогикой творчества и художественного развития стоит оглянуться и попытаться оценить, что ты сделал жизнеспособного – такого, что может получить продолжение, помочь кому-то в развитии собственной мысли, вызвать плодотворное возражение, осветить с новой точки зрения какой-то вопрос и т.д. Попытаюсь кратко представить результаты такой «инвентаризации».

Прежде всего, о концепции эстетического отношения к миру (ЭО), которую мы в течение ряда лет создавали вместе с З.Н. Новлянской. Наш приход в психологию был схожим: у меня – от живописи, у нее – от поэзии, и опыт подсказывал нам, что одаренность к художественному творчеству не складывается из отдельных специальных способностей: она должна иметь единое личностное основание, общее для разных искусств. Так возникла идея ЭО – такого отношения к миру, когда человек воспринимает чувственный облик всех явлений бытия как выражение внутренней жизни, родственной ему, и осознает собственное единство с миром. Тогда повседневный жизненный опыт художника становится потенциальным содержанием будущих произведений и требует воплощения в образах.

Нам удалось показать, что дети 5–10 лет обладают богатыми предпосылками развития ЭО, это психологически роднит их с художниками и делает возможным успешное художественное развитие в общем образовании. В ходе этой работы мы создали ряд методик, не требующих от ребенка специальных умений и потому позволяющих проявиться потенциалу художественного развития, который сказывается в спонтанном стремлении ребенка создать эмоционально выразительный образ. Поэтому я пришел к выводу, что диагностика в сфере художественного развития – это, в первую очередь, диагностика намерений, а не оценка наличных достижений и даже не выявление отдельных качеств, предположительно связанных с успешностью творчества.

Другая важная для меня идея была связана с осознанием того, что общие законы человеческой психики, которые изучает общая психология, и реальное бытие уникальной личности, сознающей себя как «я», лежат в разных измерениях, и попытки сделать личность одним из разделов общей психологии и изучать ее так же, как отдельные психологические процессы, присущие всем людям, бесперспективны. То, что мы называем психикой, это психическое тело человека, в котором он, как и в физическом теле, живет, с одной стороны, подчиняясь его законам, а с другой – произвольно и произвольно строя, изменяя, совершенствуя или разрушая его. Человек – его ответственный хозяин и соавтор. Изучение этого «тела» и познание «того, кто в нем живет» должны осуществляться разными способами и оцениваться по разным критериям. Эту идею я смог лишь обосновать в общей форме: ее разработка потребовала бы проникновения во множество специальных областей, от медицины до богословия.

Еще одну проблему, важную для психологии творчества, я назвал бы тайной «ключевого переживания», которое испытывали многие выдающиеся творцы в разных областях культуры. Феноменология его такова. В непредсказуемых условиях человек (часто еще ребенок) переживает как бы «встречу с собой»: перед ним на мгновение словно освещается путь, по которому он пойдет, на котором он должен сделать что-то, к чему он призван, в чем осуществится его смутно угадываемое «будущее я». Это приоткрывает новую грань проблемы инсайта и ставит вопрос о создании условий, которые делали бы более вероятным подобный опыт.

Знакомство с трудами В.В. Зеньковского помогло мне разобраться в теоретических основаниях проблемы одаренности. Он показал, что человеку изначально присуща «внутренняя активность души», которая, действуя телеологически (то есть, по внутренней необходимости), прокладывает свою дорогу, избирательно преобразуя воздействие всех объективных факторов. Человек одарен энергией души, которая ищет русло для своей актуализации в жизни. Когда мы говорим о художественной, интеллектуальной или иной одаренности, это значит, что в данной области реализуется внутренняя энергия души неповторимой личности, и сама эта деятельность приобретает творческий характер. Эта энергия – не исключение, а родовое качество человека. Творчество – это норма, только не в статистическом, а в ценностном смысле слова, когда нормой является не то, что часто встречается, а наилучшее из возможного. Из этого следует, в частности, неправомерность селективного подхода к детям и обязательность для педагога «презумпции одаренности» по отношению к каждому ученику.

Отдельно скажу о многолетней работе З.Н. Новлянской в соавторстве с Г.Н. Кудиной над системой развивающего обучения литературе, оформленной в качестве программы «Литература как предмет эстетического цикла». Задача школы – воспитание читателя, а не писателя. Но авторский опыт З.Н. Новлянской, а также годы руководства творческой студией научили ее, что знакомства с текстами, усвоения упрощенных литературоведческих понятий и готовых оценок произведений недостаточно, чтобы вырастить культурного читателя: для этого необходим собственный авторский опыт. Только тогда ребенок сможет вступать в диалог с автором как со своим старшим коллегой и понимать его замысел. Так творчество детей стало неотъемлемой составляющей нового курса, начиная с первого класса. В результате не только развивались творческие способности учеников – они начинали любить чтение и глубже понимать литературные произведения.

Основой курса стали положение М.М. Бахтина о том, что чтение – это «сотворчество понимающих», и его идея опосредованного текстом диалога между автором и читателем. Дети приобретали опыт «бывания» в разных позициях: в позициях автора и читателя, а также – «критика» и «литературоведа», нужных для обсуждения работ друг друга и для осознания и формулирования своих оценок.

В итоге десятилетней работы З.Н. Новлянской и Г.Н. Кудиной с одним и тем же классом сформировался архив письменных работ – художественных, критических и публицистических, отражающих процесс взросления и личностного становления каждого автора. Архив, представляющий собой уникальный ресурс будущих психологических, социологических, педагогических исследований.

В ходе многолетней работы З.Н. Новлянская обнаружила, что разные дети принципиально разными путями приходят к освоению авторской позиции и раскрывают свою литературную одаренность. Одни идут от личного, неоформленного, эмоционально-эстетического опыта к овладению литературной формой, адекватно его воплощающей. Другие – от раннего освоения формы к постепенному ее наполнению личностно значимым содержанием. Эти различия могут корениться и в индивидуальных особенностях ребенка, и в условиях его воспитания, и требуют принципиально разного подхода со стороны педагога.

Описывая основные результаты нашей работы, я вижу, что круг авторов, которые помогали, можно даже сказать – вдохновляли нас, далеко не случаен. К уже упомянутым я добавлю, прежде всего, М.М. Пришвина, который недостаточно оценен даже как писатель и тем более – как философ и психолог творчества. То, что он говорил о «родственном внимании» к миру и о «творческом поведении» человека, проникает в самую сердцевину воспитания и самовоспитания человека искусства. Мне часто приходится опираться на положения крупнейших русских философов, в частности – Н.О. Лосского и нашего современника А.С. Арсеньева, которые были также большими психологами-теоретиками. Надеюсь в ближайшее время с новой точки зрения осветить значение учения о доминанте А.А. Ухтомского для проблематики творчества.

Этих разных авторов объединяет позиция, важнейшая для гуманитарного знания и являющаяся определенным вызовом для традиционного представления о научности. Все они говорят о человеке как о творческом, свободном, ответственном и целостном существе, которое невозможно понять, расчленив и измеряя его по частям или объясняя его внешними детерминантами.

Надеюсь, нам удалось хотя бы немного способствовать тому, чтобы в психологии и в педагогике утверждалось такое представление о человеке.

Елена Семенова



Карнавальный потенциал личности в норме и патологии

Если Вы убьете всех моих демонов, то все мои ангелы тоже, возможно, умрут.

Т. Уильямс

В последние десятилетия значительно возросла женская клиническая «булимическая симптоматика», характерная неутолимим голодом, патологическим влечением к пище и искусственным вызыванием рвоты. В массовой и элитарной культуре транслируются и культивируются антикарнавальные образы женского тела. Образ современного женского тела – это тело без органов. В распространенных сегодня интернет-сообществах анорексиков создается новая, почти обожаемая идентичность. На сегодняшний день одним из визуальных образов анорексии является бабочка.

Можно обратить внимание на то, что анорексия и булимия, как и феномен смещенного, вытесненного на периферию сознания карнавального высказывания, практически не изучены. Также, как мы считаем, близок к булимии и анорексии феномен женского кликушества, который, однако можно рассматривать с точки зрения театрально-компенсаторных подходов к искусству, со стороны

перформативного потенциала, речевых актов, описанных Д. Остиным, предложившим понятие «перформатив», который изначально в его интерпретации означал речевое высказывание, суждение, являющееся действием.

Можно увидеть, что речевая перформативность исторических припадков кликуш являлась спасительной, почти береговой формой маскировки. Ее можно сравнить с парресией в трактовке М. Фуко. Парресия – это персональная коммуникация «один на один», которая, будучи исповедью, трансформировалась в публичную самокритику. В Греции высказывание истины другим переходило постепенно к высказыванию истины о самом себе. Главным в парресии выступает самовопрошание.

В исследованиях по истерии многие образы и символы, которые были когда-то неотъемлемыми атрибутами европейского карнавала, со временем превратились в болезненные симптомы, травмирующие личность. Пациенты с диагнозом «анорексия» испытывают отвращение и панический ужас перед образами еды, питья, обжорства и пр. Все это свидетельствует о сложной взаимосвязи между пародийными праздничными формами и феноменом современной женской анорексии. Существует ярко выраженный гедонистический потенциал анорексии. Больные с данным диагнозом начинают получать удовольствие от самоограничения, становясь одержимыми собственной идеей болезни и стремлением быть кем-то другим. Именно об этом предупреждал Бахтин, когда писал об эстетической катастрофе, которая постигнет автора, если он полностью сольется со своим героем, утратив по отношению к нему необходимую дистанцию. При анорексии происходит амнезия собственного я. Облик больного меняется до неузнаваемости. Такой внутренний протест, чреватый летальным исходом, может длиться годами и даже десятилетиями. Многие священнослужители относятся к анорексии как к одержимости, не допуская, что данная болезнь в определенных случаях имеет отношение к искусству, или к предхудожественной стадии, проявляясь в гротескной телесной образности.

В данном заболевании присутствуют две стадии: переполнение и очищение. В частности, первую стадию мы можем наблюдать в перформансе Марины Абрамович, которая на глазах у зрителя съедает трехлитровую банку меда. Момент пира и очищения у кликуш и у анорексиков – ключевой экстатический момент.

Наше исследование относится к числу работ, опирающихся, с одной стороны, на рефлексию в форме мемуаристики, написанной либо выздоравливающими, либо выздоровевшими, а также на научные исследования о генетической предрасположенности к данному заболеванию, и на работы о карнавальной культуре и художественной одаренности. Наше исследование по ряду аспектов близко к сравнительному исследованию нервной анорексии Лоран Виллемс «Что является нормой, что является здоровьем?», в котором через призму автобиографического рассказа о болезни автор приближается к пониманию того, что предшествует анорексии. Особенность нашего подхода состоит в том, что в нем делается попытка проследить, как в процессе автобиографического описания протекания болезни типичные модели анорексии или интернализуются, становясь внутренними личностными, концептуальными регуляторами, или разрушаются, превращаясь в более сложные личностные новообразования, не поддающиеся лечению и интерпретации с позиции медикаментозного подхода, преобразовываясь в художественные орудия. По сути, область нашего интереса пролегает в патографии. Важность данной работы также в том, что многие истории выздоровления опровергают общепринятый медицинский дискурс об анорексии, дефекте, норме и патологии.

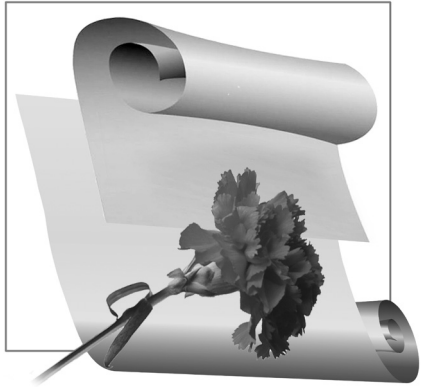
Важным представляется подход к данному феномену через диалогическое повествование, романное слово, а также взаимоотношения автора и героя, сформулированные М.М. Бахтиным.

Обратим внимание, что сами рассказы об анорексии являются довольно сложным жанром, в котором примешивается большой процент вымысла, фантастики, идеализации себя как героя своей мечты, романизации. Ценность же для нас представляют не только те мемуары, в которых подробно и точно излагается весь путь к выздоровлению, но сам путь писательниц, который является духовно, интеллектуально и творчески насыщенным.

Далее обратимся к сравнительному анализу vomитомании и нервной булимии, в которых, в одном случае, карнавальный потенциал не находит выхода, превращаясь в патологическую аномалию, в другом случае, «переболев», находит верное русло и устремляется к своей реализации. В первом случае карнавальная энергия реализуется в уродливой форме под влиянием шизофрении, во втором случае она становится результатом мощного творческого

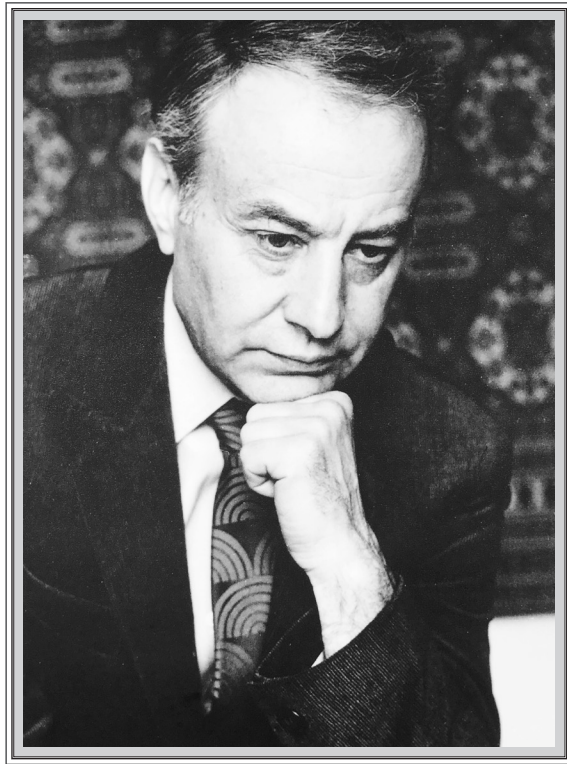
выплеска, сопряженного с временным стиранием границ между реальностью и образом, и является важным этапом самопознания. Мы считаем, что если у человека диагноз «шизофрения», то карнавальный выплеск невозможен, однако не исключена возможность перформативного, театрального проявления. Особенный интерес представляет феномен гебефрении, смешанной с неотенией, булимией и анорексией, которой свойственны дурашливость, расторможенность, передразнивание, а также нарушения влечений (сексуального, пищевого и т.д.).

Итак, подведем некоторый итог в наших размышлениях. Карнавальная культура не тождественна карнавальному потенциалу, который может не находить возможности для своей реализации, перерастая в «злокачественный» потенциал. В связи с этим представляется важным осмыслить понятие «карнавальный потенциал» личности в норме и в патологии, рассмотрев его на примере таких заболеваний, как vomитомания, булимия, анорексия и гебефрения, взглянув на них не только как на аддикцию и заболевание, но и как на новый виток эволюции, на котором становится востребован карнавальный потенциал не в норме, а в патологии.



СТРАНИЦА ПАМЯТИ

**ПАМЯТИ
ЮРИЯ БОРИСОВИЧА БОРЕВА**
(1925-2019 г.)



Ю. Б. Боров



Общественная академия эстетики и свободных искусств понесла невосполнимую утрату – от нас ушел основатель академии, ее президент, наш наставник, коллега и друг Юрий Борисович Боров.

Ю.Б. Боров навсегда останется в наших сердцах, а его наследие, как гуманитария – в пространстве большой науки.

*Коллектив Общественной академии
эстетики и свободных искусств им.*

Юрия Борева



Юрий Борисович Боров, наш замечательный современник, один из самых значительных философов-эстетиков XX века, скончался в Москве 31 июля 2019 г.

Поражает список профессиональных занятий этого ученого-творца, чья разносторонняя деятельность вполне сопоставима с деятельностью неустомимых титанов Возрождения. Литератор, критик, прозаик, доктор филологических наук, заведующий отделом теории ИМЛИ РАН, профессор Академии архитектуры Московского архитектурного института, действительный член Международной ассоциации эстетиков, академик и президент Независимой академии эстетики и свободных искусств. Член Союза писателей и Союза кинематографистов России. Главный редактор журнала «Академические тетради». Академик Нью-Йоркской академии наук, почетный член Российской Академии художеств.

Юрий Боров родился 28 мая 1925 г. В 1945 г. окончил Литературный институт в Москве. В 1947-м стал участником Всесоюзного совещания молодых писателей. Учился в Московском авиационном институте. С 1956 г. работал в Институте мировой литературы АН СССР (ИМЛИ РАН), где около 10 лет заведовал отделом теории литературы. Получил профессиональное признание своими трудами по эстетике, концепции личности в искусстве. Исследователь и собиратель фольклора. Автор более 1000 научных статей и 50 монографий по проблемам эстетики, культурологии, теории и истории искусства и литературы, методологии критики, семиотики и герменевтики искусства, рецептивной эстетики, риторики, поэтики, аксиологии на 43 языках.

Автор множества произведений, начиная от монографии «Эстетика», которая была издана 23 раза, общим тиражом более 1 млн экземпляров, и заканчивая веселыми и остроумными «Сталиниадой» и «Кратким курсом истории XX века в анекдотах, частушках и т.д.».

Последней, итоговой научной работой Ю. Борова стала изданная в 2015 г. фундаментальная «Энциклопедия эстетики. Теории литературы и теории искусства», объемом свыше 50 печатных листов, богато иллюстрированная и поражающая полнотой, содержательностью и верностью раскрытия терминологии и понятий эстетики, теории литературы и искусства. Энциклопедий у нас

достаточно, но данный фолиант уникален во многих отношениях не только по универсальности охвата материала, но и по глубине и форме его раскрытия.

Многоплановое толкование основных понятий дает представление об их истории и многообразии научных теорий, ни в одной энциклопедии мира ничего подобного нет. Это новаторская форма самой энциклопедической информации. Кроме того, даются сведения об этимологии термина, о том, когда и кем он введен, об основной сфере его применения. Прекрасно подобранные обильные цветные иллюстрации помогают связать научную интерпретацию с художественной практикой и более глубоким пониманием произведений искусства. Читатель будет поражен, что такой монументальный труд создан одним человеком. По существу, для этого понадобился бы целый научный институт. Конечно, фундаментом для такого уникального издания явился весь творческий путь Борова и его многолетняя работа над энциклопедией, венчающая этот творческий путь...



Символично, что Боров ушел из жизни под звуки божественной музыки Моцарта, который был им так любим. Солнечного, праздничного создателя чудесных гармоний из Зальцбурга можно с полным правом назвать Ренессансным по духу, облекшим в музыкальную форму высокие идеи гуманизма и утвердившим силу человеческого гения. И вся жизнь Юрия Борисовича Борова, настоящего подвижника мировой культуры, служит ярким примером Возрожденческой универсальности и исключительной требовательности к созданию высоких образцов подлинного искусства.

Е.Л. Скворцова,

д. филос. наук,

ведущий научный сотрудник отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН

* * *

С кончиной Юрия Борисовича Борева, с которым у меня было длительное общение, ушла в прошлое целая эпоха. Главное в ней – открытие после десятилетий тоталитарного режима эстетического чувства как слагаемого целого мировосприятия, которое мы в последние годы утрачиваем. Это открытие проявилось в самых разных формах – в искусстве, восприятии мира, в ценности человеческой жизни, в осмыслении прошлого, в поэзии, в дизайне, но, в том числе, и в науке, гуманитарной науке. Это и характеризует оттепель. В этом и начало проявляться то «человеческое лицо», которого так не хватало строителям социализма. Юрий Борисович – один из тех, кто несколько десятилетий представлял возрождающуюся эстетику как одну из гуманитарных наук.

Он – один из многих мыслителей, образующих «могучую кучку» в эстетической сфере и утверждающих новый стиль жизни. Несколько поколений вчитывались в его сочинения. Такое ощущение, что он был последним уходящим из этой «могучей кучки». Ныне эстетика как наука и вообще вся эстетическая сфера переживает не лучшее время. Будем надеяться – это не навсегда. Ведь история России постоянно воспроизводит ситуацию оттепели, которая и сделала возможным эстетический ренессанс.

Будем помнить Юрия Борисовича.

*Н.А. Хренов,
д. филос. наук, профессор ГИИ*

* * *

Юрий Борисович Боров из жизни этой ушел. И навсегда, как уйдут следующие, и как я уйду. Только он оставил после себя память великую, а про других я пока сомневаюсь, да и про себя самого не знаю. Память в книгах, им сочиненных, в смыслах, нам подаренных, память в близких, друзьях и родных, память в добрейшем нраве и превосходном юморе, память в долгой жизни, память в Академии независимых искусств, четверть века тому им созданной. Великий и скромный старец и философ ушел навсегда! В иной светлый путь! Вечная память!

*Анатолий Васильев
театральный режиссер и педагог,
сценарист, писатель,*

* * *

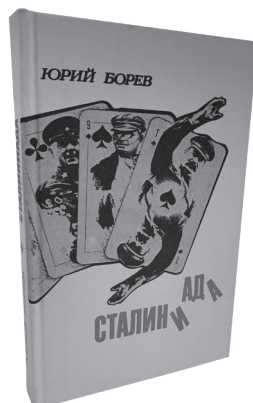
Очень тяжело понять что наш приятель, профессор, авторитет русской и мировой науки Юрий Боров оставил этот мир. Но, Боров не пошел далеко, он направился на новую встречу со своими читателями, которые от его получили красивый подарок: умные слова его произведения. Это будет и новая встреча с читателями из Сербии, приятель которого Боров стал тогда когда сербскому народу было очень тяжело.

*Милослав Шутыч,
д. фил. наук, профессор (Сербия)*

* * *

Уйдя из жизни в преклонном возрасте, академик Юрий Борисович Боров намекнул нам, что эстетика устанавливает непреходящие ценности, для которых время не властно считать что-то устаревшим или необязательным. Ученый призвал нас к постоянному, ответственному анализу художественного мышления и к свободному осознанию культуры, противостоящей атаке со стороны бескультуры и агрессивного хамства. Боров был истовым борцом за утверждение классического наследия, обосновывая в каждом своем выступлении – печатном или устном – гуманистические принципы как опорный фундамент всех видов и форм искусства... Вклад Борова в исторически сложившиеся оценки и мнения – пример служения Высшему, столь необходимый для нас, живущих во времена, когда ...проявления пустоты и «псевдятины» служат коммерциализации художественных изъятий и всеобщему одичанию.

Юрий Борисович, можно сказать, отдал жизнь на поддержку всего живого и честного в искусстве в противовес мертвечине и фальши. Как гражданин своей страны он был умным собирателем уникального, так называемого «интеллигентского фольклора», что безусловно характеризует его как ярого противника омерзительной сталинщины и делает его труд невероятно востребованным, актуальным особенно сегодня. Это память и одновременно напоминание о том, что трагикомедия – наилучший жанр, когда любое «тысячелетие на дворе».



Марк Розовский,

*театральный режиссер, сценарист,
художественный руководитель театра «У Никитских ворот»*

* * *

Скорбная весть о кончине профессора Юрия Борисовича Борова с болью в сердце была встречена деятелями науки, многочисленными почитателями его огромного таланта ученого, внесшего огромный вклад в развитие не только литературной, эстетической мысли, но и гуманитарного сознания в целом, его воспитанниками, друзьями.

Начиная с 60-х годов, Юрий Борисович Боров имеет видные заслуги и в развитии теоретико-эстетической мысли Азербайджана. В серьезных исследованиях азербайджанских литературоведов, философов, искусствоведов, апеллирующих к творчеству ученых с мировым именем, Юрий Боров, как правило, занимает одно из приоритетных мест. Не случайно его «Эстетика», изданная в различных странах мира, сыгравшая исключительную роль в развитии эстетической науки XX века, выдержала в Азербайджане два издания высоким тиражом по государственной линии...



Мне также посчастливилось быть одним из его воспитанников. В 1977 г. я был командирован в качестве стажера в ИМЛИ им. М. Горького. Ссылаясь на рекомендации коллег из Баку, я обратился к Юрию Борисовичу с просьбой быть моим научным руководителем. В то время его труды по проблемам художественного метода, эстетических категорий трагического и комического обрели широкую известность, в том числе имели серьезное влияние на литературно-теоретическую мысль Азербайджана. Он выслушал меня и со свойственной ему культурой истинного интеллигента дал свое согласие. Ю. Боров внес определенные коррективы в название темы диссертации, рекомендовав ознакомиться с серьезным списком соответствующей научной литературы.

Наши отношения с Юрием Борисовичем как в научном плане, так и как чисто человеческие (как отца и сына, не побоюсь этого выражения) продолжались и после моего возвращения в Баку, вплоть до его кончины, то есть 43 года. Он был одним из наиболее приглашаемых и почитаемых участников авторитетных научных

форумов в Баку. Должен особо отметить и его поэтический дар, свидетельством чему может служить сборник его стихов «Времена», опубликованный в Баку в 2012 г. Без ложной скромности хочу отметить свою роль в издании этого сборника большим тиражом, чем я по сей день горжусь.

...Юрий Борисович был большим организатором науки... Исследование трудов Юрия Борисовича и их издание – это долг совести его многочисленных воспитанников и коллег. И первым шагом в увековечении памяти большого ученого явилось присвоение его имени созданной им академии как выражение почтения к науке, одним из признанных форвардов которой он был и остается.

Шириндил Алышанов,

доктор филол. наук, профессор, зав. отделом

«Азербайджанская литература XX века (советского периода)»

Института литературы им. Низами Гянджевы НАНА

* * *

Наши авторы

Валерий Бегунов – театральный критик, обозреватель журнала «Современная драматургия»

Анатолий Васильев – театральный режиссер и педагог, сценарист, писатель

Ольга Комарницкая – музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов МГК им. П.И. Чайковского

Александр Козлов (1951–2006) – магаданский историк, краевед, старший научный сотрудник лаборатории истории и археологии СВК НИИ, автор книг «Магадан. Конспект прошлого» (1989), «Из истории здравоохранения Колымы и Чукотки» (1989, 1991), «Театр на северной земле» (1992), «Огни лагерной рампы» (1992) и др. Удостоен премии г. Магадан «Человек года» в номинации «За значительные успехи в области науки» в 2007 г.

Александр Мелик-Пашаев – доктор психологических наук, главный научный сотрудник Психологического института Российской академии образования.

Таиса Радионова – кандидат философских наук, создатель новой области научного знания «единая интонология», президент Общественной академии эстетики и свободных искусств им. Ю.Б. Борева

Аркадий Раскин – театральный режиссер, исследователь русской истории и философии

Марк Розовский – советский и российский театральный режиссер, драматург и сценарист, композитор, прозаик, поэт, художественный руководитель театра «У Никитских ворот», академик американской Пушкинской академии, академик Академии искусств и Общественной академии эстетики и свободных искусств им. Ю.Б. Борева

Елена Семенова – кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник лаборатории литературы и театра ФГБНУ «ИХОиК РАО», актриса НП «Театр-ЭКС»

Надежда Сулова – автор сценариев документального телевизионного кино, редактор, журналист

Александр Титов – кандидат педагогических наук, доцент, руководитель Орловского МНПЦ им. М.М. Бахтина, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера ОГИК, руководитель научно-исследовательской лаборатории «Бахтинский методологический семинар» (ОГИК)

Николай Хренов – доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК, главный научный сотрудник ГИИ, член Общественной академии эстетики и свободных искусств им. Ю.Б. Борева

Для связи с редакцией:
talaton@yandex.ru

ISBN 000-0-0000-000-0

Издательство «00000000»

Тираж: 100 экземпляров