

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—  
ГИТИС

*театр*

*живопись*

*КИНО*

*музыка*

**1 • 2013**

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель  
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА –  
ГИТИС

*Альманах зарегистрирован в Федеральной службе по надзору  
за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и  
охране культурного наследия.*

*Свидетельство о регистрации средства массовой информации  
ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.*

Главный редактор  
**К. Л. Мелик-Пашаева**

Редакционная коллегия  
**В. А. Андреев, А. В. Бартошевич, Д. А. Бертман,  
С. В. Женовач, Б. Н. Любимов,  
В. М. Турчин (отв. секретарь)**

Перевод на английский  
**Ю. М. Авакова**

На обложке  
«К. Станиславский за работой» (1947)  
Художник Н. П. Ульянов

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:

«Искусство», «Культура», «Эстетика»,  
«Просвещение», «Образование», «Педагогика»

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российский университет  
театрального искусства –  
ГИТИС, 2013

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕАТР

- А. А. Бармак**  
ОТВЕЧАТЬ СТАНИСЛАВСКОМУ! .....9
- С. А. Бенкендорф**  
О НАБОРЕ НА РЕЖИССЕРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ ГИТИСа  
В 1930 ГОДУ (К истории факультета) .....34
- Н. А. Зверева**  
ВООБРАЖЕНИЕ И ВНИМАНИЕ  
В МЕТОДИКЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА .....50
- С. И. Гордеев**  
ФИРС ЕФИМОВИЧ ШИШИГИН.  
*Размышления о режиссерско-педагогическом методе* .....59
- О. Л. Кудряшов**  
ПЕРСОНАЖИ-НЕВИДИМКИ В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА .....71
- А. Е. Литварь**  
ТЕМА «УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ»  
В ПЬЕСЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «СОБЫТИЕ» .....98

### МУЗЫКА

- П. Е. Карпов**  
«ГОД ЗА ГОДОМ В МУЗЫКЕ»:  
О ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. А. БУЛЫЧЕВА .....113
- Е. А. Козовчинская**  
АВТОР И АДРЕСАТ В ОПЕРЕ А. ПЕТРОВА  
«МАЯКОВСКИЙ НАЧИНАЕТСЯ» .....128

## **VARIA**

**А. И. Фокин**

**ВРЕМЯ НЕПОСРЕДСТВЕННЫХ ПОСРЕДНИКОВ  
(PR- И GR-ТЕХНОЛОГИИ НА СЛУЖБЕ ТЕАТРАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА) .....137**

**ИСТОРИЯ И МЫ**

*Межвузовская научно-практическая конференция .....156*

Russian University of Theatre Arts (GITIS)

**THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC**

*Quarterly review*  
Established in 2008

**THEATRE**

<b>A. Barmak.</b> TO RESPOND TO STANISLAVSKY! .....	9
<b>S. Benkendorf.</b> ON STUDENT ADMISSION TO THEATRE DIRECTING DEPARTMENT OF GITIS IN 1930 (to the history of the Department) .....	34
<b>N. Zvereva.</b> IMAGINATION AND ATTENTION IN THE ACTING TECHNIQUE OF MIKHAIL CHEKHOV .....	50
<b>S. Gordeev.</b> FIRS EFIMOVICH SHISHIGIN. <i>Reflections on pedagogical methods in theatre directing</i> .....	59
<b>O. Kudryadshov.</b> GHOST CHARACTERS IN CHEKHOV'S PLAYS ....	71
<b>A. Litvar'.</b> THE THEME OF «THE TIME LOST» IN «THE EVENT» BY VLADIMIR NABOKOV .....	98

**MUSIC**

<b>P. Karpov.</b> MUSIC THROUGH THE AGES: WORK AND LIFE OF V. A. BOULICHEV .....	113
<b>E. Kozovchinkaya.</b> THE AUTHOR AND THE PUBLIC IN A. PETROV'S OPERA «MAYAKOVSKY TO BEGIN» .....	128

## VARIA

**A. Fokin.** THE TIME OF IMMEDIATE MEDIATORS  
(PR- AND GR-TECHNOLOGIES IN THE SERVICE  
OF THEATRE ARTS) .....137

HISTORY AND US  
*An inter-university research and practice conference* .....156

 *meamp*





**А. А. Бармак**

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

## ОТВЕЧАТЬ СТАНИСЛАВСКОМУ!

### *Аннотация*

Статья посвящена наследию Станиславского, актуальному сегодня для театра и театральной педагогики. Станиславский сделал выдающиеся открытия не только в теории и практике актерского творчества, но и в психологии. Он поставил перед нами вопросы, на которые надо научиться отвечать. Не полемизировать со Станиславским, не копировать его мысли, а отвечать ему, основываясь на знании его системы.

*Ключевые слова:* система Станиславского, психология, ответ.

**A. Barmak**

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

## TO RESPOND TO STANISLAVSKY!

### *Abstract*

The article is devoted to the heritage of Konstantin Stanislavsky which remains relevant for theatre pedagogics and for theatre itself. The genius of Stanislavsky made important breakthroughs not only in theory and practice of acting, but also in psychology. We have to be able to address the questions he raised before us, not to argue against him, not to imitate his outlook, but to answer him by reference to his system.

*Key words:* Stanislavsky's system, psychology, response.

Театральное учение Станиславского, то, что обычно и довольно узко называют *системой*, многогранно, многосторонне и содержит в себе вопросы, на которые, наверное, еще только предстоит ответить. Но отвечать — надо. Это трудно, это требует изучения *системы*, гораздо легче отмахнуться, сделать юбилейный реверанс, а внутренне произнести — это хоть и почтенное, но прошлое. Исследование сценического искусства, творчества

актера и режиссера, не имеющее мировых аналогов, предпринятое Станиславским и продолжавшееся всю его жизнь, глубоко, масштабно и далеко выходит за пределы пристального изучения собственно актерского и режиссерского творчества. Мысль Станиславского существенно затрагивает проблемы этические, эстетические, философские, она тесно связана с насущными проблемами психологии, его общественный темперамент очевиден. Не так давно изданные девять томов его трудов только подтверждают это. Невозможно в скорых заметках подробно говорить обо всем этом богатстве нашей русской театральной, да и, конечно, не только театральной культуры. Воспользуюсь возможностью сказать только о том, что мгновенно приходит в голову при имени Станиславского. То есть о том, что, по-моему, является самым важным в его *системе*, если смотреть на нее с точки зрения студентов — актеров и режиссеров и, главное, разумеется, с точки зрения театрального педагога. О тех вопросах, которые ставит перед нами Станиславский.

Там, где Станиславский, — там правда.

Это старая истина, но, кажется, пришло время повторять ее еще и еще раз.

*Система* — это правда, художественная, театральная, кристаллизация типических черт сценического образа, художественное обобщение, позволяющее создавать на сцене явления, типы, поражающие своей глубиной. Как поражал зрителя сам Станиславский в образе доктора Штокмана, или Крутицкого, или Аргана из «Мнимого больного», мы как-то стали подзабывать, что Станиславский сам был великим актером, а кое-кто иногда договаривается и до того, что, мол, он был актером... средним. Не стоит преуменьшать значение этих и подобных им заявлений и заблуждаться по поводу добросовестности их авторов. Это всего лишь часть из общего потока нападок на Станиславского, попыток, иногда небезуспешных, переоценки роли Станиславского и его учения в мировом театральном процессе. Главная мишень здесь даже не сам великий мастер, а то исключительно ценное для нас достояние, которому он отдал жизнь, — русский психологический театр. Речь, как надеюсь, станет понятно дальше не о жанре. А он находится сегодня под тяжелым холодным прессом недостаточно культурных, во всяком случае,

не укорененных в русской культуре и весьма поверхностно знающих культуру западную, современных не то, чтобы режиссеров, а, как бы это удобнее сказать, скорее, своего рода театральных дизайнеров. Русский психологический театр, разрушаемый на наших глазах не очень образованными, но приткими, дорвавшимися до первого положения в современном театральном процессе нынешними, как называл таковых Достоевский, людьми, представляет собою сегодня натуру уходящую. И его надо спасти, как ни странно, ни обидно, ни дико это звучит. Необходимо вернуть в театральный процесс и, что, может быть, во стократ важнее — процесс педагогический, забытое, увы, на сегодняшний день понятие «режиссуры корня». Понятие чрезвычайно важное для Станиславского, которое он утверждал в своей режиссерской и педагогической деятельности и которое на протяжении долгих и самых трудных лет нашей истории в двадцатом веке определило призвание лучших наших режиссеров и помогло составить славу отечественного театра.

*Система* — это и психофизическая правда существования актера на сцене, без которой и речи быть не может о правде художественной. Спектакль, не обладающий тем, что А. Д. Попов называл «художественной целостностью» спектакля, которая невозможна без наличия в нем подлинной актерской жизни, такой спектакль неполноценный, художественно ущербный. Это часто происходит из-за пренебрежения режиссера к проблеме существования актера на сцене или из-за неумения режиссера правильно выстроить жизнь актера в спектакле. Режиссер часто просто не разбирается в природе актерского творчества, а бывает, да еще как бывает, что он и не хочет этого знать, во всеуслышание заявляя, что ему живые актеры не нужны. Мысль эта не новая, но в нашем случае она просто прикрывает режиссерскую беспомощность в работе с актером. Без правильной жизни актера на сцене спектакль, каким бы он ни был занятым и остроумным, не трогает, не «забирает» зрителя. Театральный парадокс нашего времени или, если угодно, *парадокс об актере* нашего времени, заключается в том, что актер на киноплёнке, особенно в старых фильмах, часто захватывает зрителя гораздо существеннее, чем живой актер на сцене театра. Актер на сцене не живет, он становится всего лишь функцией, он находится в определенной

знаковой системе, наряду с любыми другими компонентами спектакля, каковы суть костюмы, декорации, музыка, шумы, свет и многое другое, это зависит от фантазии режиссера. Эта знаковая система может быть и не скучной, но она лишена главного — живого человека, процесс жизни которого на сцене должен быть захватывающе интересным и рождать в зрительном зале глубокие эмоции и чувства. Нынешний режиссер ставит спектакль как малый ребенок собирает картинку из разноцветных пазлов. Вот пазл — облачко, вот — елочка, а вот — человечек. Так актер в спектакле становится своеобразным пазлом, не более. Связь в театре идет от сердца к сердцу, а потом уже к разуму. Зритель уносит из театра волнение, он сначала потрясен впечатлением — потом уже включается момент рациональный. Каждому знаком этот момент послевкусия, проходит некоторое время, когда впечатление, полученное в театре, живет внутри, в душе, в сердце и только потом обнаруживает себя как суждение. Театр, апеллирующий только к разуму, — скучен, как скучна страница в учебнике, излагающая великий роман. Но единственное, что не делает театр скучным, — это подлинная жизнь человека на сцене. Этой жизнью и занимался Станиславский, оставив нам грандиозное наследие и поставив перед нами длинный ряд интереснейших вопросов. Помню, как когда-то мы стремились попасть на гастроли «Берлинер ансамбля», театра Бертольта Брехта, театрального антипода Станиславского, чтобы наконец воочию увидеть, что же это такое «система Брехта», его пресловутое отчуждение от образа, и чем же она отличается от *системы* Станиславского. Не увидели! Выходила на сцену Елена Вайгель в роли Мамаши Кураж и играла... по Станиславскому, и зал был захвачен и потрясен ее игрой, да, конечно, наперекор теории Брехта. В другом спектакле играл Эрнст Буш. Мы думали, вот, наверное, Эрнст Буш, не только актер, но знаменитый эстрадный певец, мастер политического кабаре, испытанный политический боец, покажет нам, что такое актерское искусство по Брехту. Нет, не показал — на сцене жил Буш—Галилей и опять по Станиславскому. Театральную эстетику Брехта, его сценические новации, поэзию условного театра и публицистичность театра политического, его незабываемые сценические метафоры, отточенные сценические афоризмы, остроумные тонкие режиссер-

ские решения и много всего другого поражали и восхищали зрителя. А Елена Вайгель и Эрнст Буш — потрясали. Но они же, в конечном счете, как бы и оправдывали брехтовскую теорию — без актеров, умеющих с такой мощью и подлинностью жить на сцене, эпический театр бывает слегка утомителен. Так что же, эти двое великих актеров, создавая роли и живя на сцене по Станиславскому, разрушали чудо брехтовского театра? Нет, напротив — полностью проявляли его природу и делали бесконечно обаятельным. Когда в условном спектакле безусловно правдиво существовали актеры, это, казалось бы, эстетическое противоречие производило потрясающий эффект и высекало искры подлинных чувств и эмоций. Правда, замечу с горечью, что мы в то время готовы были к художественному потрясению, нас к этому приучил родной отечественный театр, но, боюсь, что нынешний зритель успел отучиться от этой старомодной привычки — идти в театр за большими и сильными чувствами. Что и говорить, плохо для искусства, когда связь идет от рационального к рациональному, конечно, и в этом случае человек испытывает определенные эмоции и чувства, но они другие, вторичные — тени подлинных чувств.

Исключительно важна на сцене психофизическая правда существования актера, правда, открывающая путь к созданию сценического образа человека в любых, подчеркиваю, любых, порою самых неожиданных, театральных формах. В спектаклях Художественного театра, порою невероятных по сложности, остроте и своеобразию своих сценических решений, всегда поражал зрителя подлинный психологизм актерского исполнения, глубокая психологическая разработка роли, основанная, взращенная, если можно так сказать, правдой сценического существования актера. И не нужно путать этот великий психологизм искусства мхатовских актеров, которого требовал и добивался Станиславский, с жанром так называемого психологического спектакля, если таковой жанр когда-либо существовал, а не является схоластическим искусствоведческим термином, это разные вещи, далеко друг от друга отстоящие. И вполне оправданно было бы упомянуть здесь хотя бы такие хрестоматийные примеры актерских созданий, как гениальный психологический гротеск Качалова в экспрессионистском спектакле «Анатэма» или граничащие с чу-

десами сценические гиперболы Тарханова в легендарной роли Градобоева в феерическом «Горячем сердце». В данном случае неважно, что «Анатэму» поставили Немирович-Данченко и Лужский, а «Горячее сердце» Станиславский, Судаков и Тарханов. Важно понять, что оба, ставшие театральной легендой спектакля, как и многие другие (удивляешься разнообразию творческих интересов руководителей МХАТ), обладавшие совершенной, иначе не скажешь, художественной формой, объединяет именно принцип работы актера по Станиславскому. То есть глубинное погружение в сущность роли. Как выстрел из ружья обязательно дает сильную отдачу в плечо, так и выстрел в суть материала — пьесу, роль, дает свою отдачу — непременно рождается единственно возможная и всегда неожиданная театральная форма. Рождается — не придумывается.

Но необходимо понимать, что это глубинное погружение в сущность роли просто невозможно без правильного органического и импровизационного самочувствия актера на сцене. Сценического самочувствия, зависящего от целого ряда обстоятельств — физических, психических, воображаемых, нафантазированных, присвоенных, сиюминутных, что очень важно, то есть возникающих непосредственно в течение спектакля, как редкие, может быть, но драгоценные своей непредсказуемостью моменты, а потому всегда живые и запоминающиеся. То есть всего того сложного комплекса актерского мастерства, который Станиславский стремился сделать доступным для каждого актера и освоение которого есть неперемное условие правильной актерской школы. Актер школы Станиславского — это актер, способный к творчеству в самых разных сценических формах, который может найти верный способ существования в природе любого автора. А она бывает, как легко увидеть, бесконечно разнообразна. Исключительно важен для актера правильный метод существования на сцене, дающий ему возможности одинаково правдиво проживать свою роль и в пьесе Островского, и в драме Беккета. В этом смысле для актера не существует театра абсурда — в самой абсурдной пьесе его жизнь всегда определена, конкретна и органична, разумеется, согласно авторской природе. Верное сценическое самочувствие — одна из самых важных вещей в актерском искусстве, дает возможность актеру дойти до самых высоких обобщений в самых смелых

сценических формах. Как в приведенных нами примерах, где актеры поднимались до высоты и напряжения невероятно смелого сценического гротеска, оставаясь при этом предельно правдивым с точки зрения процесса актерской жизни в спектакле. В своей книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский подробно рассказывает о тех смелых художественных исканиях, которые он скромно называет «линиями» Художественного театра. Вспомним — линия историко-бытовая, интуиции и чувства, фантастики, символизма и экспрессионизма, общественно-политическая линия. За каждой линией, за каждым направлением стоят спектакли, многие из которых стали сценическими шедеврами, спектакли-миры, о них написаны книги, исследования. Роли, ставшие темой фундаментальных работ замечательных театроведов. Ведь это, в сущности, — зерно развития всего мирового театра в двадцатом столетии! Как из тематического ядра в музыке вырастают самые разнообразные музыкальные построения, так из опыта МХАТ, теоретически обоснованного кропотливой и подвижнической деятельностью Станиславского, вырастает общемировой театральный процесс двадцатого века, во всем его многообразии. Но совершенно очевидно, что без Станиславского этот ход театральной истории уже представить себе просто невозможно.

Меняется эстетика, эстетические нормы весьма подвижны, крайне зависят от времени, эпохи, это естественно, но неизблемы законы актерского и режиссерского искусства, открытые Станиславским. И не нужно, как это часто бывает, что, по правде говоря, даже странно, путать искусство переживания, суть которого раскрыл Станиславский в своем театральном учении, с эстетикой Художественного театра того или иного исторического периода. Представляется крайней наивностью думать, что театр двадцать первого века, едва разменявший в нем второе десятилетие, в Станиславском не нуждается, только потому, что двадцать первый век старше двадцатого на целых тринадцать лет, что в этом смысле, как и во многих других, он умнее. Нет, не умнее. История Художественного театра как роман, роман жизни и искусства, со многими сюжетными коллизиями, неожиданными событиями, завязками, развязками, многочисленными действующими лицами, главными и побочными темами, соединением неожиданных жанровых ходов, но пронизанный единой

авторской темой, мыслью, волей. Поражает все это многообразие художественных линий, творческих сюжетов в одном театре, на одной сценической площадке — разные художественные линии, совершенно разные спектакли, многообразие необычных, порою эксцентричных сценических решений. Художник Дмитриев вспоминал, как работал с Вл.И. Немировичем-Данченко над художественным решением постановки «Трех сестер» в 1940 году — декорации В.Дмитриева в этом спектакле гениальны. «Что бы я ни предложил Немировичу-Данченко, какие бы, на мой взгляд, необычные решения ни приносил, — вспоминает художник, — я все время слышал от режиссера — это уже было в нашем театре в таком-то и таком-то году». Надо все-таки помнить, что Художественный театр был театром современным, передовым, в настоящем смысле этого истертого слова, театром новаторским — он шел впереди всего мирового процесса.

Обязательно стоит вспомнить студии Художественного театра, создаваемые Станиславским, — из них по крайней мере три студии на многие годы определили развитие отечественного театра, дали созвездие выдающихся, великих режиссерских и актерских имен. Первая студия — уникальный театр под руководством Михаила Чехова, МХАТ II; тут надо все-таки призадуматься, что же это был за театр, если Станиславский и Немирович разрешили ему именоваться МХАТ! Вторая студия — это выдающиеся артисты МХАТа советского периода, то пополнение театра, пришедшее из студии, которое, собственно, и создало его славу в советский период и продлило само существование театра. Это Третья студия — под руководством Евгения Вахтангова, позже Театр им. Е. Вахтангова, долгое время один из самых художественно своеобразных, утверждавших «вахтанговское» начало театров страны. А студии Завадского, Дикого, Хмелева! А такая гигантская фигура театра XX века, как Вс. Мейерхольд, — он корнями связан с Художественным театром. И за всем этим ошеломляющим многообразием отечественного театра двадцатого столетия стоит художественная и гражданская личность Станиславского — творца, режиссера и педагога, создателя современного учения о природе актерского творчества. Ибо, выхватывая из всего этого многообразия наугад любое художественное звено, мы увидим, что оно обосновано той школой, тем направлением



театрального искусства, которые принято называть *системой* Станиславского. «Зерно» самых разных театральных направлений, не только отечественных, но и мировых, поисков, исканий, открытий, находок, не похожих друг на друга, «зерно», из которого произросли многие театральные свершения, — в той благодатной почве, что мы так непоэтично и сухо называем словом *система*. Это очень важно понять сегодня.

*Система* — это, разумеется, и жизненная правда, то, что великий сподвижник Станиславского Немирович-Данченко называл «жизненной волной». Стоит ли говорить, что речь идет не о так называемом отражении жизни на сцене в образах самой жизни, не о подобии подлинной жизни на сцене, не о реалистических или даже натуралистических деталях, будто бы обязательно способствующих созданию сценической иллюзии реальной жизни. Такого рода псевдореализм, спектакли «под МХАТ» всегда сопровождали Художественный театр и в начале его творческого пути и дальше. Сегодня их меньше, чем в прежние времена. Но меньше именно потому, что русский психологический театр в лице Станиславского, нашедший свое оптимальное воплощение, как ни горько это признавать, сильно сдал свои позиции, не он определяет сейчас доминанту театральной жизни, не он руководит театральным вкусом, не ему хотят подражать. Так случилось, что он больше не является сегодня сущностною необходимостью эпохи, как мы любим, словно оправдываясь в собственном малодушии, говорить, эпохи переходной, на самом деле живущей поверхностно, отмеченной массовой подменной ценностей. Режиссерские опусы искренних подражателей МХТ, между прочим, тоже созданные в переходное время, были в свое время великолепно осмеяны в книжке Л. Андреева и С. Глаголя «Под впечатлением Художественного театра». Все пустил в ход режиссер для создания, как он верил, подлинной жизни на сцене, пишут они в книге, куча самых разных бытовых предметов и деталей были собраны на сцене ради правдоподобия и создания нужного «настроения», вплоть до машинки для чистки сапог. Все было на сцене, как в жизни, а настоящей жизни не было. Может быть, в нем и была фотографическая точность некоторых жизненных деталей, фактов. Но не было того, что Станиславский называл — «жизнью человеческого духа». А именно

это и есть — правда *системы*. Эта правда не зависит от жанров, манер и стилей, мы можем столкнуться с ней в любой театральной форме, она, эта правда, простите, за тавтологию — оправдывает все! Понятно, что она не тождественна правдоподобию. Надо заметить, что равным образом и само учение Станиславского всегда имело некую сопровождающую его скучную схоластическую, если можно так сказать, параллель, конечно, ничего общего не имеющую с сутью того, о чем говорил и писал великий учитель сцены, опрощающую его учение и делающую его плоским. Такая вещь, как превращение глубокого учения в набор некоторых обязательных приемов, ознакомившись с которыми можно стать актером и идти на сцену в полном убеждении, что овладел *системой*, существовала всегда. Но сегодня она исключительно опасна, невероятное количество театральных школ, методик, апеллирующих к Станиславскому, а на самом деле все чаще противостоящих ему, противопоставляющих ему другие имена, нужды нет, что сами эти имена ужаснулись бы, узнав, как используют их часто замечательные находки неумные адепты, всего этого на нашем полумаргинальном поле предостаточно. И не надо скрывать этот печальный факт, надо с ним бороться. Тут серьезнейший, почти трагический вопрос современной театральной педагогики. Бороться с распухшим на наших глазах, стремительно разливающимся болотом дилетантизма трудно, потому что на болоте, бывает, растут яркие и соблазнительные цветы. Но это нужно делать, ибо полумаргинальное поле скоро станет окончательно маргинальным.

Разделение Станиславским художественного маршрута театра на несколько линий — в достаточной мере условно, как условно обозначение каждой из них, это относится и к историко-бытовой линии. Быт на сцене Художественного театра был всегда, вспоминая слова Белинского, возведен в «перл создания». Сила художественного обобщения мастеров Художественного театра была так велика, что и самый бытовой спектакль поднимался до высот подлинного реализма. Этот реализм чуть позже Немирович назовет «реализмом, отточенным до символа». Верный и лучший ученик Станиславского — Вахтангов выдвинул смелый и до сих пор в полной мере не оцененный тезис о «фантастическом реализме» в театре. Эта поразительная по внутренней силе теа-

тральная концепция гениального ученика Станиславского, понявшего суть его *системы* как никто другой и доказавшего собственной блистательной работой жизнеспособность учения Станиславского об актерском искусстве в любых сценических формах и театральных новациях. Но, во всяком случае, говоря о сценическом реализме по Станиславскому, мы должны иметь в виду, что это реализм жизни на сцене человеческого духа. В этой знаменитой формуле Станиславского реализм становится понятием сущности, не формы, из плоскости эстетики переходит в сферу психологии. Жизнь человеческого духа выше любой театральной формы и со всем тем любой театральной форме дает право на художественное существование, одухотворяет ее. Школа Станиславского позволяет актеру, при наличии у него воли и таланта подняться на эти высоты или, что тоже немаловажно, ставит на верный путь, ведущий к этим высотам. Философия *системы* и ее технология нераздельны.

Говоря о жизненной правде театрального искусства и учения Станиславского, нельзя не сказать о том, что Немирович-Данченко называл «социальной волной». Это та правда современной эпохи, без которой теряется смысл сценического творчества, сужается эмоциональное поле спектакля, не возникает художественная атмосфера, зависящая прежде всего от взволнованного сверхзадачей актера-художника. Чувства актера — социальные, об этом говорил великий русский психолог Л. Выготский. Эмоции и чувства актера социально окрашены, творящий сценический образ актер живет не только страстями и чувствами своего героя, его собственные чувства отражают ситуацию времени и эпохи и своеобразным путем, через правду жизни сценического образа, создаваемого актером, возвращаются в зрительный зал. Коллизии времени влияют на чувства актера, сложная работа психофизического аппарата актера заставляет поток этих чувств перевестись в русло сценической жизни образа. В этом слиянии, в этом потоке свершается тайна рождения сценического художественного образа. Именно так возникает сопричастность к современной жизни литературного материала или пьесы, созданной во времена, часто далекие от современной эпохи. Когда-то Станиславский обмолвился, говоря о своей, так называемой, *системе*, что ничего, в сущности, в ней нет, кроме сверх-

задачи. Это очень важная фраза, на самом деле, по Станиславскому сверхзадача пронизывает весь спектакль и живет во всех его проявлениях, от шумов и звуков, до мизансцен. Она пропитывает всю жизнь актера в спектакле, живет в актерских и режиссерских паузах, она существенная часть в составе воздуха спектакля, которым дышит зрительный зал.

Остановимся ненадолго на этом важнейшем для Станиславского понятии — сверхзадача. Тем более что в современном театре это понятие довольно часто недооценивают. Оно не любимо нынешними режиссерами и актерами и почему-то несправедливо считается понятием, с одной стороны, не глубинным, а внешним, умозрительным, а с другой стороны — идеологическим. И наряду с такими важными вещами, как тема и идея, стало голословно, рационально, сухо и часто именно поэтому о сверхзадаче предпочитают не говорить. В самом деле — ее действительно крайне трудно сформулировать. Вопрос заключается в том, а так ли уж нужно это делать, непременно определять сверхзадачу в строгой логической формулировке? Бывает, на некоторых экзаменах режиссерских курсов перед показом отрывка выходит студент-режиссер и коряво или бодро, но все равно одинаково скучно «докладывает» свою сверхзадачу. И всегда и ему неловко и аудитория поеживается, внимая вымученным, хотя и бойким иногда словам молодого режиссера. После просмотра отрывка, часто талантливо сделанного, у многих возникает вопрос — эта интересная работа, какое же она имеет отношение к тем умным, но скучным словам, которые были произнесены перед показом студентом. И дело тут вовсе не в том, что будущий режиссер не красноречив, не обладает даром слова, не способен точно выразить свою мысль, хотя это умение — донести свою мысль ясными, точными словами, несомненно, является одной из важных составляющих режиссерской профессии. В том-то и дело, что сверхзадачу часто очень трудно, почти невозможно выразить строго логически. Сверхзадача всегда — чувственна, образна, она вливается в сознание зрителя через эмоции и чувства, которые возбуждает актер и спектакль в целом. Если нет этой эмоциональной подоплеки, чувственной заразительности, то ни о какой сверхзадаче говорить не приходится, она становится навязчивой, как приклеенная к дрянному товару яркая этикетка. А в скольких спектаклях мы видим

указующий перст режиссера, который словно говорит нам — смотрите, я вот так это вижу, вот как я отношусь к этому факту, событию, вы оценили, как я оригинально обошелся с тем-то и тем-то, не забудьте обратить ваше внимание на это и на то? Спектакль превращается в экскурсию по неинтересным местам, которую проводит назойливый гид-режиссер. Выдуманная, рациональная, вымученная сверхзадача, торчащая из всех прорех плохо скроенного спектакля или сияющая ложным блеском ловко сделанного, но пустого внутри спектакля, — самое неприятное, что может быть. Не надо, как часто это бывает, указывать публике на предмет интереса актера и режиссера, любое обращение к его рациональности только отпугнет зрителя от театра. Сверхзадача диалектична. Она является, несомненно, целеполаганием, и в этом смысле она как бы заманчивый внешний фактор, притягивающая к себе цель, к которой стремится сквозное действие роли, спектакля. Но со всем тем она есть и внутренний двигатель, внутренний мотор сквозного действия — роли, спектакля, актера, режиссера, вообще, художника, художественного коллектива, театра — в таком случае Станиславский говорил о сверх-сверхзадаче. Эта диалектика сверхзадачи весьма важная вещь. Сверхзадача начинается, может быть, даже раньше, чем рождается замысел художника, как некая внутренняя установка художника. Эта внутренняя установка еще не приобрела форму логического умозаключения и не скоро приобретет. Сверхзадача еще только подразумевается. Идеи времени, художественные, общественные, толкают художника к работе, пробуждают его замысел. Он знает, что он должен высказаться, ответить времени, начинается процесс рождения замысла, а потом сложный путь его осуществления. И в этот момент сверхзадача еще не может быть точно сформулирована самим художником. Но она есть, она уже живет в нем, еще, так сказать, как закваска замысла. Она существует в свернутом виде, она не идентична в полном смысле «зерну» роли или спектакля, но прорастает из него, так же как и многое другое в процессе актерского и режиссерского творчества в спектакле. Прорастает сквозь все компоненты спектакля, поэтому Станиславский и говорил, что ничего нет, кроме сверхзадачи.

У Станиславского слово «задача» очень часто являлось синонимом слова «мечта». Это невероятно интересно! То есть к этому

сухому, словно из учебника арифметики взятому термину *задача* мгновенно подключались у него воображение, фантазия. Способен ли отдаться мечте человек, лишенный воображения? Это важно. К чему стремится образ, какова его сверхзадача, иначе говоря, о чем он мечтает? О чем вы мечтаете, спрашивал Станиславский у того же Тарханова, репетирующего роль городничего Градобоева в уже упоминавшемся мною спектакле «Горячее сердце» по пьесе А. Н. Островского. Тарханов—Градобоев отвечал, что он мечтает стать... губернатором. Артисту казалось, что эта мечта необыкновенной силы. И действительно это так. Из обстоятельств пьесы понятно, что эта мечта неосуществима для Градобоева в реальности никогда, но взятая артистом как главная задача образа она давала весьма неожиданный, своеобразный, эксцентрический оттенок действиям и поступкам персонажа. Но и одержимость Градобоева мечтой стать губернатором для Станиславского оказалась недостаточной. И он предложил артисту другую мечту — стать царем! И вот с этой действительно сверхзадачей, с этой невероятной, фантастической, отчасти даже дикой мечтой, с этой внутренней установкой в голове жил в спектакле Градобоев Тарханова. Нести внутри себя образ царя, совершать длинный ряд самых простых физических действий, но при этом внутренне ощущать себя будущим царем Всея Руси, готовить себя на царствование. Это как бы одновременно были и «зерно» и задача. Станиславским и Тархановым благодаря образной сверхзадаче найдена была своеобразная, уникальная пластика души в этой роли. Может ли быть при такой сверхзадаче, при такой внутренней установке неинтересной художественная форма роли и спектакля? Разумеется, нет, она возникает как отдача — органично, естественно, непринужденно. Но, конечно, путь к этому не простой. Сущность отливается в театральную форму, как раскаленный чугун в заготовку скульптора. В обоих случаях форма шлифуется, и в обоих случаях рождается подлинно неповторимый образ. Неудивительно, что роль Градобоева, как и многие другие роли этого артиста, стала одной из самых обаятельных театральных легенд. И сам спектакль остался незабываемым праздником театра.

Слово «установка», конечно, отсылает нас к одной из самых знаменитых и оригинальных психологических школ — к школе гениального психолога Д. Узнадзе, создателя так называемой тео-

рии установки или психологии установки. Здесь невозможно подробно раскрыть суть теории установки, но для нас важно отметить, что, по мнению сторонников этой теории, «установка» предшествует сознательной психической деятельности человека и лежит в основе его поведения. Даже из этих слов становится понятным, насколько близкой к этому открытию в психологии является учение Станиславского о сверхзадаче. Конечно, в этой связи невозможно здесь хотя бы не упомянуть учение о доминанте великого русского физиолога А. Ухтомского, для которого так называемые высшие доминанты определяют направленность человеческого восприятия и координируют картину мира. Интересно, что свой первый доклад о принципе доминанты А. Ухтомский сделал в 1922 году, а в следующем опубликовал работу «Доминанта как рабочий принцип нервных центров». В это же время разгорается работа Станиславского над теорией актерского искусства и психофизиологией актера в процессе сценической жизни. Складывается его учение об актерском искусстве. Станиславский внимательно изучал труды И. П. Павлова о высшей нервной деятельности человека и, несомненно, знал, какое большое место занимает в его научной концепции то, что И. П. Павлов называл «рефлексом цели». «Рефлекс цели, — писал И. П. Павлов, — есть основная форма жизненной энергии каждого из нас. Жизнь только для того красна и сильна, кто всю жизнь стремится к постоянно достигаемой, но никогда не достижимой цели. Вся жизнь, все ее улучшения, вся ее культура делается рефлексом цели, делается только людьми, стремящимися к той или другой поставленной ими себе в жизни цели». Ссылка? Трудно не заметить, как эта мысль великого русского ученого совпадает с пониманием сверхзадачи Станиславским. Занимаясь, в сущности, тем, что можно назвать практической психологией, Станиславский страдал от недостатка научных знаний в этой области и в одном из писем к Л. Гуревич признавался, что он в психологии... профан! Между тем, перечитывая книгу «Работа актера над собой» мы увидим, что в ней нашли свое отражение многие достижения и открытия психологов того времени, когда психология, еще достаточно молодая наука, стремительно завоевывала свои позиции. Станиславский целеустремленно и кропотливо занимался проблемой сознательного и бессозна-



тельного в творчестве актера. Искания его в этой области, привлекли и привлекают до сих пор внимание многих крупных психологов и нейрофизиологов. Станиславский занимался психологией творчества актера, но его работы в этой, казалось бы, специфической сфере приковывали внимание крупнейших ученых-психологов, нейрофизиологов. Назовем хотя бы замечательный труд П. Симонова «Метод Станиславского и психология эмоций», вообще очень много открывшего в *системе*, много объяснившего в системе с точки зрения науки. Или чрезвычайно интересную статью нейрофизиолога А. Р. Лурия «Пути и средства кодирования смысла», интересную еще и потому, что она была написана им в соавторстве с выдающимся театральным педагогом, ученицей Станиславского М. О. Кнебель. *Система* Станиславского является предметом пристального внимания ученых. Пожалуй, их интерес к исследовательской работе Станиславского, посвященной психофизиологии творящего на сцене актера, его открытия в этой области, для науки представляют до сих пор больший интерес, чем для некоторых деятелей современного театрального искусства.

Слово «система» по отношению к тому, что делал и чем занимался всю жизнь Станиславский, стало едва ли не штампом. На самом деле он никакую *систему* не писал, он всю жизнь посвятил исследованию психофизических процессов, которые происходят у человека, занимающегося сценическим творчеством, и сделал на этом пути великие открытия. Но с ними случился своеобразный казус. Они были растащены в разное время учениками и сотрудниками Станиславского, по разным причинам покидавшими мастера на определенных этапах его работы над основной проблемой его жизни. Но Станиславский все время шел вперед, и все его открытия и находки непременно следуют одно из другого, невозможно из этой цепи вырвать хоть одно звено, чтобы сразу же тревожно не отозвались другие. Все в учении Станиславского связано одно с другим, привязано одно к другому, зависит друг от друга. Любой элемент в этой цепочке, если взять его крепко и рассмотреть внимательно, попытаться вникнуть в его суть, способен взорвать наше привычное представление о *системе*.

Станиславский называл актерское искусство, которое исповедовал, «школой переживания». Это, надо признать, не совсем



удачное название. Так же, как и название «школа представления». К сожалению, тут много путаницы. Школу переживания стали едва ли не отождествлять с непременными переживаниями на сцене, то есть страданиями, а иногда, бывает, договариваются и до того, что переживать на сцене — это значит предаваться своего рода истерике. Отсюда делают поспешный и не на чем не основанный вывод, что школа переживания хороша исключительно для театра так называемого реалистического направления, то есть продолжают связывать школу Станиславского либо с определенной эстетикой, либо с определенным жанром. Но жанр — понятие теоретическое, искусствоведческое, в театре правильнее говорить о лице автора, о природе, как подчеркивал Г. Товстоногов, чувств автора. Эта природа разная у Горького и Гоголя. Но существование актера и в пьесах Гоголя, и в драматургии Горького все равно требует от него прожития всех обстоятельств и событий пьесы как своих собственных и всем своим психофизическим комплексом. Пережить по Станиславскому означает пропустить через себя самого все события и коллизии роли; от актера требуется *прожить* их всем его существом. И духом и, что исключительно важно, телом. Для Станиславского человеческое тело очень важно, недаром он столько внимания уделял снятию мышечного зажима, раскрепощению тела актера. Искусство актера физическое, в том смысле, что он творит своим телом и только через свое тело, через телесную жизнь актера выявляется внутренняя психическая жизнь персонажа и, наоборот, верно найденная жизнь тела пробуждает необходимые психические нюансы роли. Нет физических действий в чистом виде, они всегда психологичны, но Станиславский принципиально называл действия физическими и делал упор на правильную физическую жизнь актера. Целесообразно выстроенная физическая жизнь актера приведет его к такому сценическому самочувствию, при котором откроются все шлюзы сознания, и начнется свободный поток актерского творчества. Равным образом важен здесь и такой элемент, как физическое самочувствие. И оно никогда не бывает только лишь физическим, оно всегда психологично. Но и здесь важно опереться на физическую сторону и обратиться к памяти тела. Оно помнит и знает все нюансы нашей жизни и многое способно нам подсказать. Правильно найденное физическое

самочувствие в том или ином моменте роли поможет актеру найти верную психологию роли. При этом Станиславский искал пути к тому, чтобы это *переживание роли* или проживание ее каждый раз было как впервые, именно в этом смысле для него важно было импровизационное самочувствие актера на сцене.

Когда Станиславский противопоставлял актерской школе переживания актерскую школу представления, то он противопоставлял друг другу разные пути к художественной сценической правде, а никак не утверждал, что одна только школа, а именно переживания, в отличие от школы представления, обладает приоритетом в утверждении сценической правды. Актерское искусство представления — великое и, добавим, крайне редкое искусство. Я не знаю, например, кого из современных актеров можно было бы отнести к подлинным представителям этой школы. И здесь мы сталкиваемся с не очень удачным названием. Представление, показ, демонстрация — слова одного смыслового ряда, они как будто обозначают что-то исключительно внешнее, в данном контексте не подразумевают глубокого содержания. Смысл школы представления заключается в том, что актер однажды в процессе репетиций по-настоящему пережив, прожив роль, дальше на каждом спектакле повторяет этот момент во всех мельчайших подробностях и физических, и, разумеется, психических. Надо вдуматься в эти слова, речь идет не о повторении так называемого внешнего рисунка роли. Речь идет о воспроизводстве каждый раз одного и того же психофизического состояния, повторении его на сцене во всех мельчайших и тончайших, трудно уловимых психофизических подробностях. Это колоссальный и самоотверженный труд, и он доступен только большим актерам. Если актер школы представления способен воспроизвести в своей эмоциональной памяти, в памяти своего тела необходимое психофизическое состояние и если он действительно добивается этого, то, как это ни странно, вступают в силу законы актерского творчества, открытые Станиславским, — одна, пусть и малая правда тянет за собой большую. И актер начинает жить на сцене настоящей полноценной жизнью. Но путь к этому невероятно сложен и недоступен большинству актеров. Не для гениев создавал свою школу Станиславский. Он хотел найти такие пути к художественной правде на сцене, которые помогли бы прийти к этой правде любому актеру.

Что же касается великого и, повторяю, редкого, исчезающего искусства представления, то не надо его путать с *представленчеством*, о чем неоднократно говорил сам Станиславский. И с которым сплошь и рядом мы сталкиваемся на сцене сегодня.

Всю жизнь Станиславский шел к одной цели и мучился одной проблемой: как добиться свободного непринужденного актерского творчества на сцене. Он ставил перед собой задачу найти пути к такому самочувствию актера на сцене, при котором творчество актера начинается само собой, без принуждения, без насилия над его человеческой и творческой природой. Надо было добиться таких условий, при которых сама человеческая природа актера открылась бы, пробудилась к творчеству. Именно этому посвящена вся книга «Работа актера над собой», особенно первый ее том, который носит подзаголовок — *о творческом процессе переживания*. Весь этот том посвящен только одному — органично подвести актера к началу сценического творчества. И надо быть Станиславским, чтобы в конце жизни критически пересмотреть свою, ставшую мировым бестселлером книгу, своего рода библию актерского искусства и сделать еще один прорыв в будущее, придя к так называемому «методу физических действий». Открывавшему актеру путь к созданию верного и, что самое важное, непринужденного сценического самочувствия. В начале исканий Станиславского существовал такой забытый ныне термин, как «волевой толчок». Актер, приходя на репетицию, даже если он и искренне нацелен на творческую работу, все равно находится под влиянием массы раздражающих и мешающих ему обстоятельств, вплоть до нездоровья или личных неприятностей. Как увлечь его репетицией? Надо, писал Станиславский, ставить ему интересные манки, они должны пробудить интерес актера, увлечь к выполнению сценической задачи. Ну а когда и манки не помогают? Вот тогда надо апеллировать к его воле. Собрать волю в кулак, совершить так называемый «волевой толчок» и начать процесс выполнения сценической задачи. Да, такое бывало — актер собирал волю и после этого волевого толчка постепенно входил в нужное сценическое самочувствие. Что ж делать, не случайно о воле как о важнейшем элементе актерского творчества писал Станиславский. Все помнят эту знаменитую триаду, которую вписал в свой дневник старательный ученик, от имени которого написана книга «Работа актера над

собой» — «ум, воля, чувство», как важнейшие двигатели психической жизни артиста. Но очень важно вспомнить и то, как Станиславский устами Торцова несколько видоизменил эту знаменитую триаду, она предстала в такой форме — представление-суждение, воля-чувство. И вот в этом изменении и находится водораздел, откуда, по мнению Торцова—Станиславского и должно начинаться свободное творчество актера. Это не просто перестановка составляющих, это принципиально новый подход. На первое место было выдвинуто представление, а потом суждение. Но представление невозможно без восприятия и отношения, но именно с восприятия и начинается действие. Это существенный момент. Видно, что здесь как будто бы нет места волевому толчку, от него стараются избавиться. Почему? Потому что, как считал Станиславский, если хоть в каком-то самом малом, самом начальном моменте процесса сценической жизни актера присутствовало насилие, а что такое волевой толчок, как не известное *насилие*, то дальше непременно случится актерский творческий вывих, этого боялся и этого больше всего не хотел Станиславский. Говоря вкратце об очень сложных вещах, скажем о главном, что физические действия, если они выстроены последовательно и верно, помогают актеру войти в необходимое для сценического творчества самочувствие без всякого насилия над его природой. Они вовлекают актера шаг за шагом в творческий процесс переживания, не нагружая его разум, они пробуждают необходимые процессы психической жизни на сцене исподволь. Стоит ли говорить о том, что это, само собой разумеется, ни в коем случае не отменяет подробного разбора сценического события.

МХАТ славился длинными застольными репетициями. В конце застольного периода пьеса была проработана в мельчайших деталях, актеры, можно сказать, жили своими ролями, пьеса, собственно, бывала сыграна прямо за репетиционным столом. Если бы ее записать на радио, то получился бы великолепный радиоспектакль. Но когда актеры выходили после окончания застольного периода на сцену, все рушилось и все приходилось начинать сначала. И все, что, казалось, было так верно найдено за столом, рассыпалось на сцене. На ней не действует поговорка «в ногах правды нет», наоборот — на сцене вся правда в ногах. Не случайно замечательный режиссер А. Д. Попов так часто говорил

актерам — ноги врут! Физическая жизнь актеров противоречила тому, что казалось верным, найденным в застольный период. И вот Станиславский совершает еще один прорыв. Он предлагает свести застольный период до необходимого минимума, отказаться от деления пьесы на куски и задачи, что часто приводило к тому, что из одной большой пьесы получалось несколько маленьких, а находить в ней события — крупные события, узловые моменты развития сквозного действия. Событие стало важнейшим структурным элементом в работе над пьесой. Родился новый метод работы над спектаклем и ролью. Этот метод ввела в театральную практику и утвердила в театральной педагогике М. О. Кнебель. Со стороны М. О. Кнебель это был самый настоящий подвиг, этому методу, названному ею «методом действенного анализа», она отдала всю свою жизнь, но как это было трудно и сколько препятствий пришлось преодолеть верной ученице Станиславского — тема отдельного исследования. Суть этого метода заключается в том, что после определения основных событий пьесы, иными словами, произведя анализ действия, актер выходит на площадку, чтобы в своих действиях продолжить анализ пьесы, то есть сразу же вовлечь в постижение сценического события весь свой психофизический аппарат. Совершается именно *действенный анализ* пьесы. Самое интересное: для того чтобы таким образом, то есть, всем своим существом, — а не только понять умом, — прошупать, ошутить, освоиться в событии, актеру не нужен авторский текст, всегда поначалу очень сковывающий актера, мешающий ему. Когда актер, что называется, «ногами» проверит событие, заживет событием, тогда и текст автора будет присвоен им, и сделано это будет без специального выучивания текста. Ведь то, что лежит как основание текста, его подоплека, будет уже им крепко схвачена. Актер делает этюд на событие пьесы, поэтому этот метод называют еще этюдным методом, но название «действенный анализ», пожалуй, точнее. Именно так и назвала свою замечательную книжку М. О. Кнебель — «О действенном анализе пьесы и роли». Она в ней дала свой ответ Станиславскому.

Надо научиться давать ответ Станиславскому. Это очень трудно сделать, нужна смелость, нужны знания, гораздо легче полемизировать с ним, противопоставлять ему кого-то или что-то. Об этом хорошо написал гениальный польский режиссер

Ежи Гротовский: «Дай собственный ответ Станиславскому, — сказал он, — ответ, основанный не на незнании, а на практическом его познании».

Мы знаем великолепные ответы Станиславскому, основанные на практическом понимании его учения. Это Вахтангов, доказавший в «Принцессе Турандот» правду *системы*, о котором Станиславский сказал, он понимает *систему* лучше, чем я, воспитавший блестящую плеяду актеров и режиссеров на основе школы Станиславского, пришедший, в конце концов, к открытию «фантастического реализма» в театре.

Огромного масштаба ответ дал Станиславскому Вс. Мейерхольд. Оставим сейчас в стороне собственно режиссерское творчество великого ученика Станиславского — это космос, тоже до конца еще не исследованный. Но космос до конца исследовать и нельзя. Скажем буквально два слова именно о деле воспитания актера. Метод воспитания актера, в театре Мейерхольда называющийся «биомеханикой», во многом испытал на себе влияние идей бихевиоризма, интереснейшего и значительного течения в психологии, и только на первый и поверхностный взгляд может показаться в чем-то противоречащим Станиславскому. Если коротко и нарочно схематично, то можно сказать о нем несколько афористично: можно испугаться и как следствие этого страха побежать. Грубо говоря, это Станиславский. Можно побежать и вследствие этого физического процесса бега испугаться. Это, грубо говоря, Мейерхольд. Да, в биомеханике громадный процент лежит именно на разработке, совершенствовании, гибкости, отзывчивости человеческого тела, на физических процессах, которые протекают в нем в момент тех или иных событий и приводящих к возникновению тех или иных психических ситуаций. Путь к возникновению чувства лежит через активное пробуждение мускульной памяти, памяти тела, которое действительно помнит все. Каждому психологическому состоянию в предельных ситуациях соответствует адекватный физический процесс, и наоборот. Используя те или иные группы мышц, владея ими в совершенстве можно добиться нужного сценического самочувствия. Это великолепный тренинг для актеров — в чем же здесь противоречие основным идеям Станиславского? По большому счету его нет. Это ответ Станиславскому в сфере театральной педагогики.

Это и ответ Станиславскому М. Чехова — гениального интерпретатора его учения. Чехов весь вышел из Станиславского — это надо хорошо понимать, прежде чем противопоставлять его поразительные находки *системе*. Он гиперболизировал некоторые ее аспекты, так же, как он гиперболизировал многое в своем творчестве. Чехов был уникальный актер, это кажется признано всем миром — он явление, выходящее даже за рамки нашего привычного представления о гениальности. И то, что было по мерке самому Чехову, совсем не по мерке многим адептам его метода. Но дело не только в этом. Надо очень хорошо знать *систему* Станиславского, чтобы понять М. Чехова. Так знать, между прочим, как знал ее он. Неловко себя чувствуешь, когда слышишь рассуждения, например, о «психологическом жесте» от людей, которые не знают, что такое физическое действие Станиславского. Если не понимать тесной связи гениальных находок Чехова со Станиславским, то они далеко не всегда могут принести пользу. Внутри же системы они необыкновенно важны и полезны.

По Станиславскому, в каждом физическом действии скрыто внутреннее действие, переживание. Важно понять, что именно вследствие этого само действие всегда как-то по-своему окрашено, кроме того, оно совершается не в вакууме, а в своеобразной атмосфере, которая влияет на него. И, пожалуй, самое главное — действие, как мы уже говорили, начинается с восприятия. Без восприятия нет действия, но восприятие объекта, партнера, обстоятельств и т.п., ощупывание лучами, то, что Станиславский называл странным словом «лучеиспускание», весь этот психический процесс влияет на действие, окрашивает его. В действии всегда присутствуют обертоны. Психологический жест, как и действие, сначала свернут, он выпрямляется изнутри, он проявляется вовне в результате восприятия. Действие — способ существования в событии. Оно может быть внутренним, может быть внешним, с той или иной степенью условности. Степень важности события определяет остроту нашего действия, необычность поступка. Таким образом, разве нельзя сказать, что в такой-то момент борьбы с событием, или борьбы в событии, или преодоления события действие становится жестом. Тут важна степень восприятия, острота его. Сухое слово «задача», но если она выбрана правильно и если учесть то обстоятельство,



о котором мы выше говорили, что она есть целеполагание, то есть существует и как внутренний двигатель роли, а не только рациональная внешняя цель, придает сценическому действию характерность, окраску, наполняет его порою неожиданным смыслом и, если угодно, превращает его в психологический жест. А что, собственно, такое эта мечта Градобоева—Тарханова — стать царем, не похоже ли это на «психологический жест»? Разумеется, не нужно ставить знак равенства между психологическим жестом и физическим действием. Но важно понять, что эти две замечательные вещи диалектически между собою связаны. Просто действия не бывает, оно всегда в той или иной степени является психологическим жестом. Другое дело, что очень часто этого не хотят знать, понимают сценическое действие примитивно, лишают его ассоциаций, обертонов, огрубляют, забывая, что и в жизни процесс действия эмоционально окрашен и никогда не прямолинеен.

Для Михаила Чехова чрезвычайно важен был духовный процесс в работе над ролью, для обозначения некоторых этапов этого исключительно сложного процесса ему понадобились специальные термины, так возник у него термин глубокий, остроумный, метафорический — психологический жест. Но оторвать его от всего смысла *системы* ни в коем случае нельзя, он тут же становится всего лишь приемом гениального артиста. Научиться приемам нельзя, их можно неудачно повторять, бледно копировать.

Еще и еще раз хочется сказать — надо научиться давать ответ Станиславскому. Иметь смелость отвечать на его вопросы.

В заключение этих достаточно поверхностных и торопливых заметок хочу рассказать историю, которая недавно произошла в одном столичном театре. В театре знаменитом, имеющем блистательную историю, корнями своими связанном со Станиславским. Известный режиссер начинает новую постановку. Актеры читают пьесу, режиссер требует, чтобы актеры сразу, не раздумывая, начинали играть роли. Начинают — кто во что горазд. И хорошие как будто актеры, но раз сказали — играть сразу, так, отчего же и не сыграть. Очень даже можно. Не играет только одна девочка, молоденькая актриса, только что принятая в труппу театра со славной историей, это ее первая роль, она читает текст пьесы, стараясь просто понять его и только. «Что же вы не



играете?! — делает ей замечание режиссер. — Все стараются играть роли (это на первой-то репетиции!), а вы что, не можете? Почему вы просто читаете текст? — И дальше добавляет саркастически: — Вы что, ГИТИС заканчивали?» — «Да, — отвечает ему девочка, — и меня в ГИТИСе учили, что надо сначала понять, что, собственно, надо играть».

Я хотел закончить эти заметки названием замечательной статьи Г. А. Товстоногова, режиссера, давшего свой блистательный ответ Станиславскому. Статья называлась — «Вперед к Станиславскому!» Я уверен, что Товстоногов был прав, — Станиславский впереди нас.

Только вот думаю, не получится ли так, не дошли ли мы уже до такого положения вещей в театре, что побежит за Станиславским только одна эта смелая девочка.

Добежит ли? Вдруг остальные разбегутся по сериалам.

#### **Данные об авторе**

*Бармак Александр Александрович* — заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра и кафедры мастерства актера Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: kniga2@gitis.net.

#### **Data about the author**

*Barmak A.* — Merited Arts Worker of Russia, professor, Department of Directing and Acting of the Musical Theatre, Department of Acting, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: kniga2@gitis.net.

**С. А. Бенкендорф**

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

**О НАБОРЕ НА РЕЖИССЕРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ ГИТИСа  
В 1930 ГОДУ  
(К истории факультета)\***

*Аннотация*

В статье повествуется о процессе обучения на режиссерском факультете ГИТИСа в период с 1930 по 1934 год. Автор рассказывает о своих педагогах, крупных деятелях отечественного театра – Ю. А. Завадском, Б. М. Сушкевиче, А. Д. Попове, о своих коллегах-студентах. Особый интерес представляет рассказ об учебных планах, о дисциплинах, которые должен был освоить студент-режиссер, о практической работе во время обучения, включая участие в представлениях «Синей блузы».

*Ключевые слова:* обучение режиссера, режиссура, Ю. А. Завадский, Б. М. Сушкевич, А. Д. Попов, «Синяя блуза».

**S. Benkendorf**

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

**ON STUDENT ADMISSION TO THEATRE  
DIRECTING DEPARTMENT OF GITIS IN 1930  
(to the history of the Department)**

*Abstract*

The given article presents a historical outline of the educational process at GITIS, Department of theatre directing between 1930 and 1934. The author narrates about his pedagogues who were prominent theatre figures of the time (Y. A. Zavadsky, B. M. Sushkevitch, A. D. Popov) and his fellow students. His reminiscences about education programmes and training courses that every student of theatre directing had to master are of special interest by reason of their practical involvement during the studies and participation in the performances organised by the Blue Blouse theatre movement.

*Key words:* theatre directing studies, theatre directing, Y. A. Zavadsky, B. M. Sushkevitch, A. D. Popov, the Blue Blouse theatre movement.

---

\* Воспоминания С. А. Бенкендорфа подготовила к печати В. М. Кузенкова, кандидат искусствоведения, доцент. E-mail: kniga2@gitis.net.

После двух сезонов в Бакинском тюзэ в 1929 году я приехал учиться в Москву. Множество объявлений извещало о приеме в театральные школы — ЦЕТЕТИС, мастерские Мейерхольда, Школа Камерного театра, Студия Малого театра, Студия под руководством Р. Н. Симонова, Студия Завадского и др. Я поступил в Студию Ю. А. Завадского сразу на второй курс, но проучился недолго. В 1930 году Студию закрыли, а нас, юношей со второго курса, пригласили во вспомогательный состав Художественного театра. Когда я шел по Камергерскому переулку оформлять поступление, увидел объявление, что производится набор на режиссерский факультет. В Кисловском переулке существовал в то время Центральный техникум театрального искусства — ЦЕТЕТИС с режиссерско-клубным отделением, выпускающим руководителей самодеятельности. Но как раз в 1930 году на базе этого отделения и организовывался режиссерский курс, который должен был выпускать режиссеров профессиональных театров.

Вместо того, чтобы войти в дирекцию Художественного театра, я побежал в Кисловский. Все верно — идут вступительные экзамены, но завтра — последний день. Документы для поступления тогда принимались легко. Я здесь же написал заявление, приложил краткую автобиографию и получил разрешение явиться на экзамен. Все это сделала О. Н. Берсенева, секретарь гендиректора, она же — учебная часть, она же — секретарь приемной комиссии. Теперь надо было подготовиться к экзамену — выучить стихи, прозу и басню. Это не трудно, решил я, так как в Студии Завадского по художественному слову всего было в избытке. А еще надо выбрать что-нибудь по своему усмотрению по режиссуре.

Все испытания — и по актерскому мастерству, и по режиссуре, и коллоквиум, и проверка знания по текущей политике — проводились сразу в один день. Часть курса составлялась из бывших студентов ЦЕТЕТИСа, а часть — набиралась по конкурсу. Но о наборе мало кто знал, широкого объявления в прессе и в афишах не было, поэтому и абитуриентов оказалось немного. На каждый экзаменационный день вызывалось по несколько человек. Так я, записавшийся накануне, был последним, а всего нас было шесть человек. Экзамен длится целый день, так что каждому из поступающих уделялось достаточно времени. Можно

было подробно послушать каждого, просмотреть, проверить, побеседовать и задать ряд этюдов. Например, я занял у экзаменаторов верных два часа.

Весь день и всю ночь я потратил на инсценировку рассказа О. Генри, написал к нему режиссерские комментарии, вернее, «экспликацию» и склеил из картона макет оформления. Повторив стихи Кирсанова «Бой быков», прозу Гоголя — «Тиха украинская ночь...» и басню Крылова «Стрекоза и муравей», я на следующее утро отправился на экзамен.

Экзамен проходил в большой аудитории, там, где теперь читальный зал. Присутствовали главным образом студенты актерского отделения ЦЕТЕТИСа. Принимали экзамен Б. М. Сушкевич и В. С. Смышляев. Прослушали чтение, проверили слух, ритmicность, пластику. Задание по акробатике я не смог выполнить, так как недавно вывихнул плечо. Затем посмотрели макет. Я объяснил, как сделал инсценировку. На словах рассказал, как бы я ее поставил. После этого вызвали несколько студентов и предложили определить им роли из моей инсценировки и провести в присутствии экзаменаторов репетицию какой-либо сцены. Я стал давать задания исполнителям, невольно употребляя терминологию *системы* Станиславского. Меня сразу спросили, откуда я это знаю. Тогда выяснилось, что я учился у Завадского, что до этого работал в театре в Баку и т. д. Это и решило мою судьбу. Мне задали несколько вопросов по текущей политике, и я был принят на первый курс.

Должен сказать, что, несмотря на то, что испытания проводились за один вызов, они были очень подробны. Подробнее, чем мы знакомимся с абитуриентами сейчас. Но раз уж зашла речь об организации приемных испытаний, хочу рассказать и о том, как в 1929 году нас набирали в Студию под руководством Ю. А. Завадского.

Набор был объявлен специальными афишами по городу. Желающих поступить было много. На первый взгляд принимали очень легко, и отобрано было человек около ста. Но потом оказалось, что это не был окончательный прием. Это был лишь отбор на испытательный период. Все принятые были разбиты на четыре группы, — две утренние и две вечерние, и с ними проводились регулярные занятия по мастерству, по сценической речи, по сценическому движению, дикции, ритмике. Занятий по тео-

ретическим предметам не было. Мастерством занимались актеры театра Завадского. Работали над этюдами, отрывками и над полными актами из пьес. В моей группе этюдами занимался Н. И. Бродский. Мы выполняли и начальные этюды по элементам, и сложные массовые этюды с текстом. Отрывками занимался Н. Д. Мордвинов, причем каждые десять дней мы должны были показывать ему все новые и новые самостоятельные отрывки. Мы с моим новым другом Г. Г. Конским ухитрялись приносить каждый раз по два-три отрывка. Была определена режиссерская группа, то есть те студийцы, которые имели помимо актерских данных склонность и к режиссуре. И каждый из нас готовил к показу свой групповой этюд. У меня был — цирк.

Занимались мы очень увлеченно, с полной отдачей и по очень разнообразной программе в течение трех месяцев. Фактически же все эти три месяца нас проверяли педагоги будущего курса, но мы этой проверки не чувствовали и не боялись. Атмосфера была творческая и увлекательная. В конце каждого месяца кому-то говорили, что не советуют продолжать занятия. Студент мог согласиться и исчезнуть, а мог продолжать заниматься на свою ответственность. В конце третьего месяца был назначен просмотр, вернее, основной экзамен. Каждая группа подготовила к этому времени общий групповой этюд, и каждые три-четыре человека показывали отрывок. Смотрел Ю. А. Завадский, все педагоги, занимавшиеся с нами и большинство труппы Театра-студии Завадского. Экзамен проводился на сцене при полном зрительном зале. Такой прием имеет большое преимущество. Во-первых, педагоги хорошо знали своих учеников, и их мнение о каждом было решающим. Во-вторых, Юрий Александрович просматривал всех на заранее подготовленном материале, и ему яснее было, насколько каждый поступающий способен воспринимать систему обучения. И, в-третьих, мы показывались гораздо увереннее и свободнее, чем на случайных испытаниях. К тому же каждый раскрывался в течение испытательного периода, помимо творческих данных, еще и с моральной и этической стороны. Два экзамена-показа (утренний и вечерний) оставили в каждой группе примерно по пятнадцать человек. Всего около тридцати человек из ста! И с теми, кто таким образом вошел в состав студии, начались уже регулярные занятия, как практические, так и теоретические.

Зачисленные на первый курс абитуриенты режиссерского факультета ГИТИСа состояли из студентов режиссерско-клубного отделения ЦЕТЕТИСа и тех, кто прошел по конкурсу. Но надо сказать, что курс в своем составе из года в год менялся. Кого-то добавляли, кого-то исключали, так как на опыте нашего курса устанавливались принципы, вырабатывались программы, определялось творческое направление преподавания, подбирались педагоги, уточнялся контингент учащихся. К тому же наш факультет, вернее, наш курс стал первым факультетом вновь учрежденного Института театрального искусства. Только через несколько лет ЦЕТЕТИС был полностью реорганизован в ГИТИС. А когда мы заканчивали институт, ему было присвоено имя А. В. Луначарского.

В среднем на нашем курсе было двадцать два человека. Вот кто составлял его основное ядро:

1. Александр Африканов — переведен из ЦЕТЕТИСа.
2. Исидор Анненский — в прошлом актер Бакинского рабочего театра, принят по конкурсу.
3. Сергей Бенкендорф — в прошлом актер Бакинского тюза, принят по конкурсу.
4. Андрей Новоскольцев — переведен из ЦЕТЕТИСа.
5. Александра Монюшко — в прошлом партийный работник, училась в студии Завадского.
6. Анатолий Тункель — переведен из ЦЕТЕТИСа, в прошлом актер, наш бессменный староста.
7. Константин Тупоногов — переведен из ЦЕТЕТИСа.
8. Олимпиада Теракова — переведена из ЦЕТЕТИСа.
9. Наталия Этинггоф — принята по конкурсу.
10. Ирина Жигалко — принята по конкурсу.
11. Дмитрий Димитриади — не окончил институт.
12. Леонид Романенко — пришел на курс позже.
13. Наталия Ранхнер — принята по конкурсу.
14. Владимир Чуков — в прошлом певец Оперного театра Станиславского, принят по конкурсу.
15. Яков Фельдман — переведен из ЦЕТЕТИСа.
16. Елена Маркова — принята по конкурсу.
17. Тигран Шамирханян — в прошлом актер из Армении, принят по направлению.

18. Борис Зальцштейн — актер еврейского театра, принят по конкурсу.

19. Федор Вотинов — переведен из ЦЕТЕТИСа.

20. Григорий Иофин — переведен из ЦЕТЕТИСа.

21. Григорий Дмитриев — переведен из ЦЕТЕТИСа.

22. Павел Нарлин — из Студии Завадского, по конкурсу.

Большинство студентов на курсе было старше двадцати пяти и даже тридцати лет. Я был самым младшим, мне было двадцать лет. Ощущалось, что мало кто в прошлом работал актерами в театрах.

Директором ГИТИСа была Анна Никитична Фурманова, жена покойного писателя Дмитрия Фурманова, легендарная пулеметчица Анка в дивизии Чапаева. Для студентов эта интересная, всегда элегантно одетая женщина была овеяна легендарной славой, ее любили, но и боялись. Она умела держать дисциплину и порядок в институте. Деканом факультета и заведующим кафедрой режиссуры был Алексей Львович Гриппич, ученик Мейерхольда, в прошлом руководитель крупных периферийных театров, а в то время режиссер Театра Революции.

Тогда в методе преподавания сочеталось два направления. Как я уже сказал, руководил факультетом А. Л. Гриппич, ученик В. Э. Мейерхольда. Одним из педагогов по режиссуре был В. Ф. Федоров, прямой соратник Мейерхольда, недавно поставивший в его театре спектакль «Рычи, Китай!». Набирал курс В. С. Смышляев, режиссер МХАТа Второго. И педагогом по мастерству актера и художественным руководителем курса был Б. М. Сушкевич, художественный руководитель МХАТа Второго, ученик К. С. Станиславского по Первой студии. Теорию театра нам читал немецкий режиссер Б. Ф. Райх, соратник Макса Рейнгардта и Бертольта Брехта, яростный критик МХАТа и *системы* Станиславского. Борьба этих разных творческих принципов сказывалась во всей системе преподавания и в методологии. Но уже к концу нашего пребывания в институте окончательно победило мхатовское направление, основанное на *системе* Станиславского.

Педагоги тоже менялись. В. М. Сушкевич не довел нас до выпуска и ему на смену пришел А. Д. Попов. Очень недолго ра-

ботал в институте В. С. Смышляев. В. Ф. Федоров занимался с нами только первые два года. Теоретические предметы велись крупнейшими специалистами. Историю русского театра читал профессор Прыгунов, историю зарубежного театра — профессор А. К. Джевилегов. Читал пламенно, всегда при переполненной аудитории. Русскую литературу вел Н. С. Федосеев, и это были не просто лекции, а целые диспуты по актуальным вопросам литературы. Сценическую речь преподавала Е. Ф. Сарычева, а по музыке нас воспитывала Н. П. Збруева.

Философию читал ученик Плеханова Авраамов. Он назвал много первоисточников — классиков марксистско-ленинской философии. Мы ринулись в библиотеки (в ГИТИСе библиотеки тогда не было) и не выходили оттуда, пока не подготовились к бою. Должен сказать, что активность в занятиях у нас была высокая.

Занятия по мастерству вел Б. М. Сушкевич. У него никаких ассистентов не было. Он не пропускал ни одного урока, хотя кроме курса руководил крупнейшим театром Москвы. Мы сами проявляли большую самостоятельность в подготовке к его урокам, помогали друг другу и дорожили каждой встречей с нашим руководителем.

Срок обучения в то время был четыре года. Я поступил в институт в сентябре 1930 года и окончил институт в июне 1934 года. В программу обучения входили предметы, перечисленные в дипломе: режиссура, мастерство актера, музыкальное оформление, художественное оформление, творческий метод, методика искусства, диалектический материализм, история Запада, марксистско-ленинская философия, история русского театра, история зарубежного театра, художественное чтение, история русской литературы XIX века, история зарубежной литературы, современные театральные течения, ритмика, английский язык. В моем дипломе указаны производственные практики на третьем курсе в Ярославле, в Театре им. Ф. Волкова, — сорежиссер, на четвертом курсе в театре Бурят-Монгольской АССР — художественный руководитель и режиссер. Дипломная постановка — пьеса Н. Болдано «Кто» на монгольском языке, с оценкой «отлично». По окончании института нам была присвоена квалификация «режиссера и педагога театра». Что-то из занятий по этим



предметам воспринималось очень ярко и осталось в памяти на всю жизнь, что-то было спорным и малосущественным.

Б. М. Сушкевич воспитал в нас профессионализм и передал четкую методику в работе с актером. Сам воспитанник Первой студии МХАТа, ученик К. С. Станиславского, друг и соратник Е. Б. Вахтангова и М. А. Чехова, Сушкевич великолепно знал *систему* Станиславского и, обладая замечательным педагогическим талантом, передавал свои знания и опыт нам, своим ученикам, режиссерам и актерам. К тому, что он воспринял от Художественного театра, Борис Михайлович прибавлял свои приемы, свое понимание основных проблем системы Станиславского, свои выводы богатой режиссерской практики. Он очень точно определял действенную линию поведения, «сквозное действие», «задачи», «куски». В то время большое внимание уделялось понятию актерского и режиссерского «куска». Расчленению текста на «куски» придавалось почти решающее значение. «Куски» определялись событиями пьесы, и Борис Михайлович требовал точного ритмического выражения найденных «кусков». Смена ритмов доводилась до виртуозности, порой даже приобретавшей механический характер. Борис Михайлович учил нас также «скелетированию» текста. В тексте, разбитом на «куски», выявлялись фразы, слова, несущие смысл каждого «куска». Они выделялись, остальной текст пока не произносился. Сцена репетировалась по тексту, который определял задачи каждого «куска». Смена задач, смена «кусков» выражалась найденным ритмом, а смена ритмов составляла партитуру отрывка. Когда «скелет» текста становился ясным и выразительным, временно зачеркнутый текст возвращался. Вероятно, метод «скелетирования» имел значение, подобное этюдному методу, который практикуется сейчас. То же самое было и с мизансценами. «Скелетировали» и их. В каждом «куске» искали основные мизансцены, определяющие действие, взаимоотношения персонажей, основную мысль. Смене «кусков» соответствовала смена мизансцен. Когда отрывок получал пластическое выражение, то есть происходило «скелетирование» всего поведения действующих лиц, привносились детали, бытовые подробности, объединенные уже найденным рисунком сцены. Такой прием помогал искать главное и освобождаться от второстепенного. При поиске ритма и определении смены рит-

мических «кусков» использовалось музыкальное оформление, поэтому с каждым отрывком работал концертмейстер.

Борис Михайлович почти не занимался с нами этюдами, а сразу стал работать над отрывками. Причем были отрывки, которые ставились только с ним, и были отрывки, которые мы подготавливали самостоятельно и периодически ему показывали. Помню, я участвовал в первом акте «На всякого мудреца довольно простоты» в роли Глумова и самостоятельно ставил сцену из «Первой Конной». Работать Борис Михайлович мог бесконечно, без перерыва, не вставая часами со стула. Он и нам передавал свое терпение и трудоспособность. К сожалению, после второго курса его перевели художественным руководителем в Ленинград, в Актраму (ныне Театр им. Пушкина). После отъезда Б. М. Сушкевича мастерством актера с нами стал заниматься режиссер Малого театра М. С. Нароков. Он сразу принялся ставить целый спектакль — «Варвары» Горького. Его режиссерский метод был совсем иным. Никакого «скелетирования», никаких смен ритмов. Смысл работы составлял только авторский текст. Долгое время мы сидели за столом, читали роли, искали характерность, спорили над каждым словом. Многие Михаил Семенович показывал с голоса, определяя интонации.

А рядом В. Ф. Федоров занимался теоретической режиссурой. Он учил нас составлять режиссерские «эксplikации». На первом курсе вы работали над пьесой с момента определения идеи спектакля до записи планировок отдельных сцен. Василий Федорович диктовал формы выписок всех элементов спектакля — реквизита, костюмов, оформления, света, музыки, грима и т. д. Затем, тоже лекционно, определял составление режиссерского экземпляра, пьесы с записью мизансцен и заданий актерам. Словом, мы как бы получали рецепты, схемы и форму режиссерского плана постановки. Очевидно, многое в этом было от режиссерских партитур В. Э. Мейерхольда. А на втором курсе Василий Федорович дал каждому из нас по пьесе, и мы должны были написать и защитить свою «эксplikацию». Этот иностранный термин, вероятно, также был связан с мейерхольдовской терминологией, так как в то время на афишах и сам Мейерхольд назывался «metteur en scene», что означает по-французски «постановщик». «Эксplikацию» мы должны были писать

строго по тем канонам, которые диктовал Василий Федорович на первом курсе. Я выбрал пьесу Мериме «Жакерия». Помню, что у меня был сверхформальный замысел. Настолько формальный, что меня прорабатывали на собрании за формализм, но вопрос решил Василий Федорович, демонстративно поставив круглую пятерку. Конечно, моя «экспликация» была голой схемой, но вместе с тем работа над нею принесла и несомненную пользу. Мы получили урок подготовительной работы над пьесой.

Живая работа по системе Станиславского, хотя и в своеобразном преломлении Сушкевича, классическое обращение со словом – по школе Малого театра, и теоретическая разработка постановочного плана – в манере Мейерхольда заставляли нас брать рациональное зерно, которое в дальнейшем, на собственной практике мы проводили в жизнь.

Сушкевич уехал, Федоров завершил работу на курсе, с Нароковым мы работали как актеры. Нужен был руководитель курса до окончания четвертого года обучения. Несколько студентов отправились в Театр Революции к человеку, который прославился своими замечательными спектаклями по пьесам Погодина. Это был Алексей Дмитриевич Попов.

Мы долго ждали у его кабинета. Наконец, он быстро прошел: «Простите, некогда». Но мы уже пролезли в кабинет, и разговор наш затянулся на целый час. В результате Алексей Дмитриевич дал согласие заниматься с нами. Дирекция утвердила наше приглашение.

С Алексеем Дмитриевичем мы не репетировали, не занимались отрывками, не показывали самостоятельных работ. Он приходил к нам на курс и рассказывал об опыте своих спектаклей, о режиссуре, обсуждал важные темы нашей профессии. Впервые мы услышали о темпо-ритме спектакля, о рабочем состоянии образа, о действенных паузах — так определялись тогда зоны молчания и внутренние монологи. Много говорил Алексей Дмитриевич о взаимоотношениях режиссера с актером, о режиссерской этике. К сожалению, я полностью не понимал тогда, к каким ценностям получил доступ, и не вел подробных записей. Вспоминая эти встречи с А. Д. Поповым, понимаешь, как полезно подобное теоретическое подытоживание именно в конце учебы, после многих и разнообразных практических работ.

После первого курса, летом 1931 года, нас направили в качестве агитаторов-культурников в районы коллективизации. Я поехал на Урал, в Миасский район, в МТС (машинно-тракторная станция). Мне повезло, я оказался в хороших условиях, с очень хорошими людьми. Когда я приехал на место, в конторе МТС не знали, что со мной делать. Поручили издавать стенную газету. Поэтому я вмешивался во всё, всюду ходил и собирал свежий материал. Газету выпускали каждую неделю, и я сам писал, сам рисовал и клеил. Затем мне поручили участвовать в агитации за заем. После этого мне поручили как культурнику проводить беседы на полевых станах по материалам газет. Один раз пришлось даже постыдно покинуть «поле боя», так как мое выступление вызвало резкое сопротивление. Дело в том, что беседы эти проводились во время обеденного перерыва и мои речи (а по неопытности я тогда произносил именно речи, что мне весьма импонировало), очевидно, просто мешали нормальному рабочему отдыху. После этого я речей уже не произносил. Я занялся более близким для себя делом — организовал концертные выступления, нечто в роде «Синей блузы», что было тогда очень распространено, и на этом моя практика в МТС в качестве культмассового работника закончилась.

С 1 сентября начались регулярные занятия на втором курсе. Жили мы в общежитии ГИТИСа на Собачьей площадке, в одном из переулков Старого Арбата, как раз за Вахтанговским театром. Это был старинный дом, когда-то принадлежавший Хомякову, дом, где жил Н. В. Гоголь, где бывал А. С. Пушкин. Напротив находился дом, где Пушкин жил, рядом — бывший дом Массонской ложи — там создавалась Студия Ю. А. Завадского. Одним словом, мы жили на историческом месте. До общежития ГИТИСа в доме Хомякова был чудесный музей Сороковых годов прошлого века. Экспонаты его увезли в Исторический музей, а в комнатах поселились студенты.

Сначала мы жили в белом зале с колоннами, помещалось нас там тридцать человек. Было шумно и разноплеменно. Посреди зала стоял огромный овальный стол. Топилась изразцовая печь. О «домашних» занятиях не могло быть и речи. Потом началось постепенное расселение. Не антресолях выгородили фанерные клетушки для семейных. Распределили подсобные помещения. Нас, шесть человек с курса, поместили в бывшую «лакейскую»,

но там не было даже печного отопления. Поставили «буржуйку» с длинным коленом трубы, выходящим в окно. Почему-то мы это колено звали «мейерхольдом», но с него капала черная, жидкая сажа. Стояли шесть кроватей, шесть стульев и круглый стол. Все. У каждого пожитки умещались в небольшой чемодан, задвинутый под кровать. На двери — расписание занятий, картонный абажур над единственной лампочкой. Жили здесь Новоскольцев, Фельдман, Зальцштейн, Шамирханян, Романенко и я. Было холодно, голодно, но весело и интересно.

В то время существовала карточная система получения продуктов, — главным образом хлеба, гороха в банках, селедочек, масла и сахара. Организовали «коммуну» — все карточки вместе, стипендия (60 рублей) вместе, распределение функций, ежедневные дежурства по быту. Жили очень дружно, хотя иногда и вспыхивали жаркие диспуты. Главным образом ночью. Кричали, ругались, даже пускали в ход увесистые учебники. Но это были «святые» споры на темы — «Система Станиславского и биомеханика Мейерхольда», «Классовая сущность искусства», «Формализм или эстетство Таирова» и т. д. Дышали только институтом. Личной жизни почти не было, и на нее смотрели косо, как на измену, во всяком случае, к ней ревновали и требовали отчета друг у друга. Обсуждали, что «этично» и что «неэтично». В те вечера, когда занятия кончались раньше, расходились по театрам на спектакли. А обыкновенно занятия продолжались с 9 часов утра до 9 часов вечера. Обедали в подвале института.

Чтобы попасть в театр, мы брали направление в профкоме института к администратору. После спектаклей опять возникали дебаты — один признавал только Мейерхольда и театр Революции, другой — только Таирова, третий — ТРАМ и т. д. Неприличным считалось пойти в Цыганский театр. Это расценивалось как проявление мещанства. А я подвергался нападкам за пристрастие к МХАТу, меня обвиняли в аполитичности, интеллигентщине, намекали на классовую принадлежность моей фамилии.

На втором курсе была установлена практика в течение месяца с отрывом от учебы в московских театрах. Но она была плохо организована. Каждый из вас заходил в учебную часть и получал нечто вроде направления в репертуарную контору одного из театров. Я попал в театр МГСПС к Любимову-Ланскому.

Самого Ланского я и в глаза не видел. Просто пришел к заведующему труппой, отдал письмо из института и на этом мои взаимоотношения с руководством театра кончились. «Гуляйте, молодой человек». И я «гулял» по театру в Каретном ряду, гулял по фойе и по саду «Эрмитаж». Я никого не знал и меня никто не знал. Через несколько дней это надоело. И тут подвернулся случай. Я зашел в институт и встретил Сашу Шапса (ныне покойного режиссера Театра им. Моссовета). Он собирал агитбригаду для обслуживания в обеденные перерывы рабочих крупных заводов Московской области. Собралось четверо с нашего курса — Е. Маркова, А. Новоскольцев, А. Африканов и я. Вот и создалась целая бригада — «Синяя блуза».

Конечно, я больше в Театр МГСПС ни разу не пошел, да никто от меня этого и не требовал. С бригадой мы объездили за месяц многие города Подмосковья.

Часто спрашивают, что представляла собою «Синяя блуза». Это была определенная форма театрального представления. Нечто вроде современной агитбригады. В программу «Синей блузы» входили стихи, песни, скетчи, много музыки. Игралась программа в бодром темпе, очень динамично, используя непрерывные пластические построения в мизансценах. С цирковой ловкостью обыгрывался реквизит и детали оформления. Смена отдельных номеров шла непрерывно, без концертного объявления, именно единым бригадным потоком. «Синяя блуза» получила название по общепринятой униформе, нечто вроде рабочего комбинезона из синей материи, так называемой «чертовой кожи». Девушки носили юбки, а мужчины брюки, а сверху были надеты именно синие блузы. У мужчин на голове были береты, у девушек — красные косынки.

Для построения программы была выработана определенная схема, которая варьировалась в каждом отдельном случае. Тематика вечеров основывалась на международных событиях, на выполнении планов пятилетки, на хозяйственных и бытовых фактах. В основном все решалось в сатирической и гротесковой форме. Саша Шанс в два дня составил текст. Это был каркас, в который вставлялся живой «сиюминутный» материал из центральных газет на политические темы или из местных многотиражек на хозяйственно-бытовые темы. С утра мы прочитывали газеты, вырезали

нужный текст, расписывали его по голосам, выучивали и вставляли в каркас программы. Те, кто использовал местный материал, приехав на завод, сразу же бежали в завком, брали соответствующие цифровые и фактические данные, записывали их, репетировали перед самым выходом и исполняли так, словно это был текст, специально написанный для зрителей данного предприятия. Вот эта злободневность и составляла главный смысл «Синей блузы».

Стержнем программы был своего рода парный конференс. Насколько я помню, у нас действовал рабочий парень, который случайно встречал своего друга — парня из деревни. Вся программа строилась на том, что рабочие парень вел деревенского парня по заводу, показывая ему заводскую жизнь в самых различных аспектах. Музыкальное сопровождение было — баян. Рассчитывать на рояль было нельзя, так как почти всегда выступления проходили на случайных площадках в тесных помещениях, столовых. Принимали нас очень хорошо, главным образом за меткость и злободневность фактического материала, поданного в импровизационной форме. Но эта импровизация требовала особого умения.

Следующая практика была уже на третьем курсе, длилась два с половиной месяца и проводилась в театрах периферии. Мы отправившись на практику с начала учебного года, то есть на сентябрь—октябрь и половину ноября месяца.

Я получил назначение в Ярославль, в Театр им. Волкова. Сразу по приезде в Ярославль меня взял под свое покровительство художественный руководитель театра Исидор Григорьевич Громов. Он определил меня в ассистенты в уже готовящийся спектакль «Горе от ума» и в сорежиссеры по следующему спектаклю «Улица радости» Зархи. На «Горе от ума» я должен был заниматься массовыми сценами бала и разъезда гостей, организовывать всю работу по костюмам. В ролях гостей была занята в основном молодежь театра, с которой мы очень подружились. Это были девушки и юноши из самодеятельности Ярославля, принятые во вспомогательный состав, и несколько молодых актеров. Никто из них не имел законченного театрального образования. Понятно, с какой жадностью они узнавали от меня о ГИТИСе, о московских театрах, о *системе* Станиславского и о всем том, что я мог рассказать.



Костюмы я подготавливал из подбора. В подборе участвовал костюмерный цех во главе с опытной заведующей, которая отлично знала богатый гардероб Театра Волкова. Отобранные костюмы просматривались художником А. Н. Ипполитовым и только тогда попадали к актерам. Почти весь спектакль был одет к прогонным репетициям. В такие сроки можно было выпустить спектакль только с тем железным планом, по которому организовывал весь театр И. Г. Громов. Он и актриса А. С. Томашевская были первыми руководителями моего первого профессионального сезона.

Не меньшее значение имела для меня дружба, завязавшаяся с лучшим актером театра Михаилом Юрьевичем Курским. В «Горе от ума» он играл Чацкого. Играть эту роль ему было легко. Во-первых, он был изумительно красив, и это уже обеспечивало успех. Во-вторых, он играл Чацкого не первый раз, и роль у него была сделана. Но с каким вниманием он принимал указания Громова, как вдумчиво репетировал текст, словно встречался с ним впервые. Для меня была большая честь, что часто после репетиций Михаил Юрьевич спрашивал моих советов, просил замечаний. Вообще весь процесс ассистентской работы в Волковском театре имел самое серьезное значение. Но еще большую пользу принесла режиссерская работа в спектакле «Улица радости». Тут я был более самостоятелен. Мне поручили подготовку оформления и работу с цехами, участие в создании макета, репетиции массовых сцен и индивидуальную работу с М. Ю. Курским над ролью Рубинчика. Такой индивидуальной работе И. Г. Громов придавал большое значение. Он назначал репетиции отдельным актерам, когда они были не заняты в вечерних спектаклях. Он проходил с актером всю роль, как он называл «партию», без партнеров. Проходил либо до общих репетиций, подготавливая актера, либо после репетиции, закрепляя и развивая то, что было найдено на репетиции.

Было интересно наблюдать, как после Чацкого, Глумова, Гамлета М. Ю. Курский создавал острохарактерную роль старого портного. Играл он ее великолепно. Кроме всего прочего в работе над этим спектаклем я получил хороший урок по реквизиторскому цеху. Надо было выписать реквизит. Я принялся за это со всем жаром и фантазией. Для каждой роли и для каждой сцены придумал массу деталей, всех наделил множеством пред-



метов, которые, как я думал, помогут актерам на репетициях. Составил список на многих листах и понес в реквизиторский цех. Опытная, старая реквизитор, много лет проработавшая в Театре Волкова, приняла заявку весьма внимательно. Долго читала список, о каждой детали расспрашивала и записала, к какому числу подать реквизит на сцену. Я уже направился к двери, когда услышал ее вопрос: «Скажите, молодой человек, вот вы учитесь в Москве, в театральном вузе, и, конечно, многое знаете, объясните, почему так получается, что чем лучше режиссер, тем меньше в спектакле реквизита и наоборот, чем больше реквизита, тем хуже режиссер и хуже спектакль. Почему это?» Я остановился огорошенный, потом молча взял пачку своих исписанных страниц и поспешно выскочил из реквизиторской. На следующий день я принес небольшой список действительно необходимых предметов. И запомнил этот урок на всю жизнь!

Практика, проведенная в Ярославле, очень многое дала мне в понимании реальной жизни театра. Вернувшись в Москву, мы продолжали занятия на третьем курсе. С осени 1933 года мы разъехались на дипломную практику. Я проходил ее, как художественный руководитель Национального театра Бурят-Монгольской ССР в городе Улан-Удэ. По существу это была абсолютно самостоятельная работа в организуемом молодом театре.

Весной 1934 года мы защитили дипломы и получили аттестацию как «режиссеры и педагоги драматического театра».

*12. XII. 73 г.*

#### **Данные об авторе**

*Бенкендорф Сергей Александрович* (1909—1989), заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор кафедры режиссуры драмы ГИТИСа.

#### **Data about the author**

*Benkendorf S.* (1909—1989), Merited Arts Worker of the RSFSR, professor, Department of Directing of the Dramatic Theatre, GITIS.

**Н. А. Зверева**

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

## ВООБРАЖЕНИЕ И ВНИМАНИЕ В МЕТОДИКЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА

### *Аннотация*

Статья посвящена рассмотрению понятий воображение и внимание в методике М. Чехова. Автор подчеркивает, что внимание и воображение слиты у М. Чехова в едином действенном процессе восприятия, вызывающем в артисте важнейшие энергетические и психологические изменения.

*Ключевые слова:* проникновение в объект, изменение энергетики, я есмь.

**N. Zvereva**

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

## IMAGINATION AND ATTENTION IN THE ACTING TECHNIQUE OF MIKHAIL CHEKHOV

### *Abstract*

The article touches upon the notions of imagination and attention in the acting technique elaborated by M. Chekhov. The author puts emphasis on the fact that both imagination and attention are united in a single action of perception that involves important changes in the actor's energy and psychology.

*Key words:* object penetration, changes in energy, ergo sum.

Отношение современных театральных педагогов к методике воспитания актеров, созданной М. Чеховым, до сих пор остается неоднозначным. Одни ею пользуются, другие от нее отказываются: «слишком сложная», «много зауми», «доступна лишь избранным». Есть и принципиальные ее противники, считающие, что она ведет лишь к путанице в головах студентов, уводя их с «пути истинного», то есть от *системы* Станиславского. Особенно смущает последних принцип «имитации»: «Это же путь к внеш-

нему подражанию, лишаящий образ внутренней глубины. А как же путь от себя к образу?» Вызывает недоумение и утверждение М. Чехова о том, что «образы фантазии живут самостоятельной жизнью». «Не хватает еще заморочивать головы студентов этой мистикой» [4, с.179].

Сам М. Чехов, отвечая на подобные упреки, писал: «Многое гибло оттого, что клеймили именем “мистики” не мистикау вовсе, но то, что просто не нравилось той или иной личности» [4, с. 91–92].

Нереально в небольшой статье касаться сложного философского вопроса о самостоятельном существовании творческих образов, хотя понятие о «тонкой энергетике», «об информационной энергии» и др. все более развиваются, входя в научный мир. (Но если человек не пытается что-либо понять или во что-либо поверить, то объяснять и настаивать бессмысленно.)

Не хотелось бы касаться и системных разногласий между Станиславским и М. Чеховым, тем более, что их серьезные расхождения уже подробно рассмотрены в интереснейшей статье Андрея Кириллова «Театральная система Михаила Чехова» [2, с. 495–516]. Другое дело, что взаимоотношения теории и практики часто причудливы и то, что в теории кажется труднопреодолимым, на практике иногда легко преодолевается и наоборот.

В данной статье хочется всего лишь еще раз остановиться на двух основополагающих элементах актерского творчества — воображении и внимании.

Кратко упомянув о «самостоятельной жизни образов» в начале своей книги «О технике актера» М. Чехов переходит к рассмотрению этих элементов в том же порядке, в каком они даны, следуя непосредственно после главы «Действие», в «Работе актера над собой» у Станиславского.

В отличие от Станиславского, М. Чехов объединяет и воображение, и внимание в одну главу, так как разделение их невозможно для него даже в теории. Что касается действия, то оно в изложении М. Чехова лежит в основе этих элементов и соответственно тоже от них неотделимо. Такое объединение позволяет М. Чехову при рассмотрении вопросов воображения и внимания сформулировать свои тезисы более конкретно и отчетливо.

Надо сразу заметить, что само слово «внимание», употребляемое и Станиславским, и Чеховым, в их контексте следовало

бы заменить, — пользуясь современной психологией, — словом «восприятие», значительно более точным и емким. Но не в термине дело...

Дело в том, что с самых первых занятий с актерами мы сталкиваемся с отсутствием у них и воображения, и подлинного внимания, то есть с недостаточной восприимчивостью всего их психофизического аппарата.

Педагоги борются с этим как могут, практикуя многочисленные известные упражнения на внимание и «воображение», и пока возятся с отдельными простейшими видами внимания, то худо-бедно что-то получается. Но стоит перейти к этюдам-импровизациям и... Педагог толкует студенту, что он не видит и не слышит партнера (того, например, который уселся с ним рядом на лавочке, насвистывая какую-то мелодию в незатейливом этюде под названием «Знакомство») и слышит недоуменно тоскливое: «Я же не слепой и не глухой». Да, не слепой и не глухой, но — увы — не видит и не слышит...

Но ведь проблему можно начать решать раньше, с казалось бы несложных чеховских упражнений на внимание: кладешь, например, перед студентами, обыкновенную деревянную палку длиной метра в полтора, или мяч, простой волейбольный мяч... Затем спрашиваешь, что нового, неожиданно интересного они в них заметили? Каково главное впечатление? Но еще до ответов видно, кто получил — впустил в себя — впечатление, а кто просто смотрел... Потому, что тело человека, если оно свободно, всегда подключено к восприятию интересующего его объекта и претерпевает при этом неизбежные изменения.

И любой объект, не только зрительный, воспринимается не просто глазом, ухом, носом, рукой или языком, но и всем телом. Тело человека — свободное от зажимов физических и психологических — вбирает в себя, аккумулирует информацию, получаемую от разных органов чувств.

Для подтверждения этой истины обратимся к положениям, сформулированным М. Чеховым. Итак, внимание — то есть восприятие — по М. Чехову «есть деятельность»: «В процессе внимания вы внутренне совершаете четыре действия одновременно. Во-первых, вы незримо держите объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляе-

тес к нему. В-четвертых, вы проникаете в него... Едва ли следует говорить о том, что объектом внимания может быть все, что доступно сфере вашего сознания, как образ фантазии, так и конкретный физический предмет, как события прошлого, так и будущего» [4, с. 184]. Далее Чехов оговаривает, что каждое из этих действий совершается поочередно при первых попытках овладения данным процессом в упражнениях. И только постепенно соединяясь друг с другом, они обретают одновременность (как это чаще всего и происходит в жизни).

Итак, совершаемые на первом этапе отдельно, эти действия легко объяснимы. Мы «держим» объект, сосредоточиваясь на нем, не переключаясь, не отвлекаясь на что-либо другое. Мы «притягиваем» его к себе, стремясь рассмотреть его подробнее, в деталях, ощутить особенности фактуры, как обычно берем в руки что-то заинтересовавшее нас, если это возможно. (Взять же в руки, например, летающую красавицу бабочку нельзя, и мы можем лишь мысленно «притянуть» ее к себе.) А чтобы еще точнее познать предмет, мы должны понять (лучше сказать прочувствовать) его взаимоотношения с пространством, для чего мы и «устремляемся к нему», то есть в его пространство. И, наконец, самое трудное, и самое важное для нас, — мы должны «проникнуть» в предмет, как бы стараясь слиться с ним.

В жизни эти процессы протекают органично, быстро и чаще всего подсознательно, почти не фиксируясь нашим сознанием, и реже всего мы фиксируем последний процесс — «проникновение». Особенно, когда речь идет не о проникновении в яркое важное событие, а во что-то более обыденное, к примеру, палку или мяч, как в упражнениях, упомянутых выше, однако данный процесс неизбежен и в этих случаях.

Все эти четыре этапа полезно пройти со студентами, предлагая им предметы самые разнообразные, идя от простых к более сложным. И они с интересом следуют по этим этапам, — кому-то это дается легче, кому-то труднее — уже с особым удовольствием останавливаясь на последнем. (Отсюда органично возникает практикуемый в некоторых театральные школах тренинг — «играем предметы». Конечно, это уже озорная «актерская игра», но в основе ее лежит элемент подлинного внимания.)

«Проникая», мы познаем, то есть внутренне на доли секунды «перевоплощаемся» в объект нашего восприятия.

Именно «проникновение» в предмет меняет — пусть иногда незаметно для нашего сознания — состояние энергетики нашего тела, подчиняя ее свойствам (качеству) воспринимаемого объекта. И вот это изменение энергетики в свободном «прозрачном» теле студента, «становится очевидным без всяких уверений»: «вижу», «слышу» и т. д.

Причем воспринимая — «проникая», мы почти не управляем этим процессом сознательно, в этом нет необходимости — образ владеет нами. И студенты, ощутившие перемены своей энергетики, начинают увлеченно обсуждать подробности, особенности, даже незначительные нюансы этих изменений своего актерского самочувствия.

От объектов зрительных и слуховых (как реальных, так и воображаемых) можно переходить к объектам более сложным, к партнерам, «событиям прошлого и будущего» и наконец просто «фантастическим».

«Проникновение» есть одновременно кульминационный момент работы воображения, но, являясь чувственным итогом процесса восприятия, помогает студентам, уже в самом начале обучения ощутить, что восприятие всегда влияет на их тело, независимо от того, глаз, ухо или что-то другое срабатывает в первую очередь.

Изменяющаяся в зависимости от характера объекта энергетика может сжимать наше тело или расширять его, сплющивать, скручивать, наполнять легкостью или тяжестью, может менять места своей концентрации и т.д.

Разумеется, речь идет не столько о мышечной энергии, и — упаси Бог! — не о физическом напряжении, но прежде всего о тонкой энергетике. О природе этой энергии говорить сложно, и это выходит за рамки данной статьи. Но необходимо научить актеров ее ощущать, концентрировать, наконец, управлять ею. И научить этому трудно, но возможно.

Тренинг Чехова с его обилием разнообразных упражнений на разные виды внимания-восприятия очень важен для дальнейшей работы над элементами актерской психотехники, например, для этюдов на наблюдения: животные, «человечки» и другие. Отсюда

легко протягивается нить ко многим интересным импровизациям по поводу событий, характеров, атмосферы, общения и т. д.

В главе «Воображение» у Станиславского есть эпизод, где он, пытаясь придать воображению ученика активно-действенный характер, предлагает тому «пожить жизнью дерева, глубоко вросшего корнями в землю... Скажите себе так: я это я, но если бы я был дубом, если бы вокруг меня сложились бы такие-то обстоятельства, то что бы я стал делать?» — помогает педагог ученику. Затем на протяжении двух уроков, задавая ученику многочисленные вопросы: где дуб растет?.. что видит вокруг?.. что слышит?.. когда происходит действие?.. и другие, педагог подводит его к ощущению «я есмь» (именно так формулирует это ощущение Станиславский), после чего и должен возникнуть наконец, «живой внутренний позыв к действию» [3, с. 87–92].

В методике М. Чехова, выполняя такое упражнение, надо было бы прежде всего увидеть объект — дерево. Увидеть во всех деталях и подробностях — какое оно? «Притянув» его к себе, воспринять его фактуру, потом «устремится» к нему в окружающее его пространство (его среду, его воздух) и, наконец, «проникнув» в него — стать им, обретая по сути все то же — «я есмь». Что совершенно не отменяет в дальнейшем вопросов, подобных тем, какие задавал ученику Станиславский, — наоборот, Чехов настаивает на них. Чехов только подчеркивает, что «есть два способа задавать вопросы. В одном случае вы обращаетесь к своему рас-судку... Другой способ противоположен первому. Его основа — ваше воображение. Задавая вопросы, вы хотите увидеть то, о чем спрашиваете. Вы смотрите и ждете. Под вашим вопрошающим взглядом образ меняется и меняется перед вами как видимый ответ. В этом случае он продукт вашей творческой интуиции» [4, с. 181]. Это два разных хода к созданию образа. И, разумеется, невозможно отнести самого Станиславского к последователям только первого способа обретения «я есмь».

В методике Чехова, сосредоточив внимание на объекте, очень важно видеть: какой он? Каков? Отсюда и неразрывность внимания и воображения у Чехова, как они неразрывны в процессе восприятия в жизни. И если в первом случае преобладает логика, логическое мышление (в котором, конечно, тоже задействовано воображение), то второй случай, с преобладающим

в нем воображением, — это уже изначально перевоплощение, изначально творчество.

Здесь невозможно не вспомнить работы другого ученика Станиславского, известного театрального педагога Н. В. Демидова. Демидов приходит к выводу, что в основе творческого самочувствия лежит восприятие: «Действие с этой точки зрения — не принцип. Действие только прием. Истинный же двигатель всего, принцип — восприятие. И действие (как прием) вызывает в нас именно восприятие. Сталкивает нас с вещами вплотную, и мы их или через них начинаем воспринимать» [1, с. 199].

Несомненно, что существуют разные типы актеров, с теми или иными особенностями восприятия, и что актеров, как и писателей можно хотя и несколько условно, разумеется, разделить — по определению А. П. Чудакова — на представителей «сущностного» и «формоориентированного» склада. Конечно, это четкое разделение возможно лишь в теории. И все же для кого-то более органичен один ход к образу, для кого-то другой. Это уже вопрос индивидуальности. А индивидуальность развиваясь, трансформируется и то, что предпочтительнее в один период жизни, может терять затем свою значимость, но все же некая предрасположенность изначально заложена в каждом, и ее нельзя не учитывать.

Группу учащихся неизбежно составляют люди разных индивидуальностей. Так почему же не ознакомить их с этими разными подходами и пусть каждый пользуется свой, наиболее ему близкий? Почему уже на раннем этапе не открыть ученикам оба эти пути? А они в ответ открываются нам во всем разнообразии и особенностях своих творческих пристрастий.

Итак, восприятие, в котором органично соединены (в соответствии с законами жизненной психологии) внимание и воображение — это действие, меняющее энергетiku актера, как и любое другое активное сценическое действие. И чем раньше студент не только разумом своим, но и всей биоэнергетикой ощутит этот закон, тем быстрее он начнет проникать в тайны актерского мастерства. «Постепенно окажется, — писал Чехов, — что наше тело является не чем иным, как воплощением нашей психики. Эта психика выражена во всем нашем теле, в наших руках, наших пальцах, наших глазах. Наше тело, таким образом, становится



частью нашей психики — переживание интересное и весьма неожиданное» [4, с. 155].

Таким образом, тренинг Чехова ведет учеников к неожиданным открытиям собственных возможностей... Как не вспомнить изумленно восторженный возглас одного из них: «Так значит вижу-то я не только глазами, но и всем телом тоже! И слышу телом! И даже думаю!» (К сожалению, даже важные открытия впоследствии иногда забываются.)

Разумеется, упражнения Чехова хорошо знакомы педагогам, работающим по его методике, и польза их известна, но чеховский тренинг требует большого терпения и немалого времени, которого, к сожалению, не хватает не только при проведении мастер-классов где-нибудь за границей, но даже в стенах родного института.

Разговор о значимости чеховской методики для современной театральной педагогики также требует немалого времени. В этой статье хотелось остановиться лишь на самых важных, практически значимых — с моей точки зрения — моментах.

Закон действенно-чувственного восприятия, четко сформулированный М. Чеховым в начале его книги, есть по сути основа всей его дальнейшей творческой методики. Обнаруженные Чеховым тончайшие энергетические возможности человеческого тела находят свое развитие во всей дальнейшей технике работы актера над образом: «в психологических жестах», «воображаемых центрах», «создании субъективной атмосферы». С этих позиций и принцип «имитации» образа, создаваемого актером (многих пугающий), выглядит отнюдь не просто внешне-подражательным.

Надо отметить, что мысли Чехова о роли воображения и внимания не только не мешают овладению основами *системы* Станиславского, но помогают воспринимать ее точнее и глубже. Так, методика Чехова никак не отменяет познания актером предлагаемых обстоятельств и событий пьесы с целью обретения подлинного сценического действия. Только познаются эти обстоятельства не рассудочно, они воспринимаются с помощью активного, чувственного, «проникающего» в них воображения, когда всей психофизикой актера рождается эмоциональный стимул к этому действию. Что лишь подтверждает тезис Станиславского: «В творчестве надо сначала увлечься и почувствовать, а потом уже захотеть» [3, с. 305].

## Литература

1. Демидов Н. В. Творческое наследие: В 4 т. СПб., 2009. Т. 4.
2. Кириллов А. А. Сб. Мнемозина: Театральная система Михаила Чехова // Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. Вып. 3.
3. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2.
4. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2.

## References

1. Demidov N. V. *Tvorcheskoe nasledie: V 4 t.* [The artistic legacy. In 4 vol.]. SPb., 2009.
2. Kirillov A. A. Sb. *Mnemozina: Teatral'naja sistema Mihaila Chehova // Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [In Mnemosyne: «The Theatre System of Mikhail Chekhov». Documents and facts from the history of the national theatre in the XX century]. M., 2004. Vyp. 3.
3. Stanislavskij K. S. *Sobr. soch.: V 8 t.* [Collected works in 8 vol.]. M., 1954.
4. Chehov M. A. *Literaturnoe nasledie: V 2 t.* [Literary heritage in 2 vol.] M., 1986.

### Данные об авторе

Зверева Наталья Алексеевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства – ГИТИС. E-mail: kniga2@gitis.net.

### Data about the author

Zvereva N. – Candidate of Arts Criticism, professor, Department of Directing of the Dramatic Theatre, Russian University of Theatre Arts– GITIS. E-mail: kniga2@gitis.net.

**С. И. Гордеев**

*Харьковская государственная академия культуры,  
Харьков, Украина*

**ФИРС ЕФИМОВИЧ ШИШИГИН**  
*Размышления о режиссерско-педагогическом  
методе*

*Аннотация*

Статья посвящена творчеству режиссера и театрального педагога Фирса Ефимовича Шишигина. Анализируется его метод создания спектакля, проблема взаимодействия режиссера и актера, а также воплощения режиссером сценического замысла постановки. На примере художественной и педагогической практик Ф. Е. Шишигина можно исследовать один из самых интересных и плодотворных периодов становления и развития старейшего театрального коллектива России — Ярославского академического драматического театра им. Ф. Г. Волкова (1960—1978). По его же инициативе в 1962 году при театре было открыто театральное училище (ныне — Ярославский государственный театральный институт).

*Ключевые слова:* Ф. Е. Шишигин, актер, режиссер, Ярославский театр им. Ф. Г. Волкова, спектакль, режиссерский метод, драматургия, театральная педагогика, Ярославское театральное училище, Ярославский театральный институт, традиция, сценография спектакля.

**S. Gordeev**

*Kharkov state academy of culture, Kharkov, Ukraine*

**FIRS EFIMOVICH SHISHIGIN**  
*Reflections on pedagogical methods  
in theatre directing*

*Abstract*

The article is dedicated to life and work of F. E. Shishigin, theatre director and pedagogue featuring an outline of his approaches to performance creation, actor-director relationships as well as methods of practical realisation of artistic ideas envisaged by a director. Both artistic and pedagogical practices of F.E. Shishigin are closely connected with one of the most interesting

and fruitful periods in the history of F. G. Volkov Yaroslavl academic drama theatre. In 1962 upon his initiative a theatre school (now Yaroslavl state theatre institute) was founded.

*Key words:* F.E. Shishigin, actor, director, F. G. Volkov Yaroslavl academic drama theatre, performance, directorial method, dramaturgy, theatre pedagogics, Yaroslavl theatre school, Yaroslavl state theatre institute, tradition, scenography of a performance.

Фирс Ефимович Шишигин (1908—1985) принадлежит к тем мастерам в истории русской театральной школы и театральной педагогики, значение которых всё возрастает по мере того, как время их уходит в прошлое. Таких в нашей сегодняшней сценической практике немного. Шишигин ошеломляет самыми разнообразными фактами, связанными с его жизнью актера, режиссера, педагога: оригинальностью суждений, страстным темпераментом, острым чувством юмора. «Фирс Ефимович из породы “увлекателей”, — говорили о нем в театре, вспоминает верная соратница мастера К. С. Юхотникова, в прошлом заведующая литературной частью Ярославского театра им. Ф. Г. Волкова, — он увлекал своей одержимостью, вдохновением, необычайной любовью и преданностью театру, устремленностью в будущее, увлекал ежедневно на репетициях, на занятиях в училище, на читках пьес, на беседах о театре, увлекал рассказами из опыта своей богатой творческой жизни. Властный хозяин своих спектаклей, Шишигин одновременно был блестящим импровизатором, любил вместе с актерами следовать интуитивному поиску в репетиционном процессе. При этом он, не подчеркивая своего доминирующего начала в творчестве, признавался: “Я ничего не умею делать по плану. Никогда не делаю режиссерских экспликаций. Конечно, в общих чертах замысел спектакля у меня всегда определен. Есть и его пространственное решение. Но творческие искания конкретной формы на репетиции — сплошная импровизация...”»

Исходя из этого утверждения режиссёра, можно прийти к выводу, что у него не было определённого метода работы над спектаклем. Но при более тщательном изучении его творческого и педагогического наследия можно с уверенностью сказать, что

метод все-таки был, пока не исследованный и даже не описанный хоть в какой-то мере полно. В чём-то похожий на то, что делали другие талантливые мастера сцены, а в чём-то непохожий ни на что, во многом спонтанный, опирающийся на интуицию.

В своём творчестве Ф. Шишигин продолжил главную линию русской театральной культуры — линию психологического театра. Но как художник аккумулировал не только те идеи, что носились в воздухе, но и все живое, новаторское, что рождалось в современном театре, преображал это порой до неузнаваемости, в результате чего возникал совершенно особый — его театр.

Для Ф. Шишигина главными фигурами в сценическом искусстве XX в. всегда были К. Станиславский и Вс. Мейерхольд, творчеством последнего он особенно был увлечён в годы театральной юности. И все-таки как в сценической, так и в педагогической деятельности Ф. Шишигин стал, как известно, пропагандистом наследия К. С. Станиславского. «Станиславский лежит в основе нашей работы в театре... он первый учитель для всех нас, без Станиславского сегодня невозможно работать в театре», — часто повторял он своим ученикам на занятиях в Ярославском театральном училище [4, с. 10]. Большую часть своей жизни он страстно утверждал в сердцах своих учеников — будущих актеров — веру в учение о воспитании актера и желание жить «по Станиславскому».

Руководствуясь идеей К. С. Станиславского о поиске того, что объединяет художников в театре, он был убежден, что всё лучшее раскроется у актера в процессе перевоплощения. Этому он старался научить студентов. И каждому из своих учеников, которые в разные годы прошли обучение в его мастерской, стремился помочь как бы «открыть» в себе самом что-то новое.

Работа в Ярославском театральном училище, а затем институте предоставляла Ф. Шишигину такую возможность. И хотя нет никаких рецептов в творчестве, у Фирса Ефимовича существовали свои позиции, с которых он «присматривался» к студентам, к новому набору, и свой метод обучения, который он использовал в педагогической практике. В этой связи считаю уместным привести слова Ф. Е. Шишигина из встречи со студентами и педагогическим составом Ярославского театрального училища, которая состоялась в 1971 г. На вопрос: «Какое профессиональное качество вы счи-

таете главным в актёре и режиссёре?», — заданный одним из преподавателей, мастер ответил: «Кроме талантливости, как обязательного качества молодого человека, обучающегося в театральной школе, мне более всего симпатично его любопытство ко всему на свете. Мне импонирует ученик, который “любопытен до жадности”. Это касается всего того, что связано с наблюдением за человеком, изучением его характера! Понимаете, когда актер не любопытен, когда может просто сказать “некрасивая Венера” и тому подобное, это говорит о том, что у него отсутствует целый комплекс качеств, необходимых в творчестве...» [6, с. 5].

Далее, в ходе встречи со студентами Фирс Ефимович ещё раз вернулся к этой теме: «...когда-то, будучи в командировке в Москве, я беседовал вот так, как с вами, с Сергеем Аполлинарьевичем Герасимовым. Мы касались очень многих вопросов, связанных с методами воспитания творческой молодежи, в том числе развитием личностных качеств актера. Оказалось, что для Герасимова самое страшное и нетерпимое — не умный, не образованный актер. Причем данную проблему мы рассматривали в разных плоскостях. “Необразованный актер” — это такой актер, у которого отсутствует любопытство ко всему на свете. Если молодой актер, наблюдая жизнь, интересуется тем, что происходит вокруг него, — это и есть настоящий художник. И очень плохо, если уже в начале своего творческого пути актер становится потерявшим любопытство “молодым старичком”. У такого актера нет творческой перспективы. Одной из черт таланта актера является наблюдательность, которая очень важна в изображении сценических персонажей. Дай Бог, чтобы это качество проявилось у каждого из вас в будущем» [6, с. 6].

Ф. Е. Шишигин был глубоко убежден, что роль театрального обучения не ограничивается занятиями в училище, поэтому все студенты проходили практику в спектаклях Ярославского театра им. Волкова. Именно там, на репетициях, они наблюдали, как создавали сценические образы их учителя — мастера волковской сцены — и постигали метод работы Шишигина-режиссера. «Фирс Ефимович был мастером эпических массовых спектаклей, — пишет в книге своих воспоминаний его ученик, народный артист России Виктор Гвоздицкий. — Массовкой он управлял, как полководец армией. Такие спектакли, как “Царь

Юрий”, “Федор Волков”, “Панфиловцы”, “Мятеж на Волге”, были делом обычным. В этих пьесах были батальные сцены, грандиозные дипломатические приемы и коронации государей. В училищном расписании значилось: ‘11.00 — “Царь Юрий” ‘. Большая сцена театра. Студенты 1-го, 2-го, 3-го и 4-го курсов» Именно такой ордой мы там и появлялись. Как Шишигин утихомиривал, организовывал и лепил из массы студенческих тел художественные образы? Загадка и тайна... Толпа получалась невероятная! Казалось, наступил 1812 год. Или 1941-й... В массовых сценах участвовала вся труппа — основной и вспомогательный составы, студенты всех курсов, а иногда ещё и солдаты подшефных воинских частей. Эти сцены состояли из такого количества разных людей, что сегодня они ассоциируются с полотнами Питера Брука и Арианы Мнушкиной — многонациональными, густонаселенными: люди, живые лошади, мумии... Репетировал он часами, до полного изнеможения артистов и студентов. Мы все валились с ног, а Шишигин был ничего себе — бодр и свеж. Казалось, он вовсе не нуждался в отдыхе» [3, с. 17].

Из этих воспоминаний становится ясно, что у мастера, за плечами которого были богатейший сценический опыт и школа, многому можно было учиться в ходе театральной практики. Именно в театре студенты по-настоящему могли увидеть весь процесс создания спектакля.

И в училище, и в театре Шишигин работал взахлеб, страстно, темпераментно, увлеченно. Педагогика — двусторонний процесс: Фирс Ефимович отдавал актёрам и ученикам всего себя, и это горение художника было оплачено сторицей — безграничным уважением творческого состава труппы и безмерной любовью к нему студентов, сценическими открытиями, победами. Его человеческие и творческие уроки были слиты воедино. Широкая эрудиция, интеллект, колоссальная самоотдача, масштаб личности — властно подчинили себе молодежную аудиторию. Недаром В. Гвоздицкий пишет о том, что Ф. Е. Шишигин «владел гипнозом педагогики», добавляя при этом, что «его боялись, обожали, боготворили» [3, с. 18].

В 1971—1972 г. — в период стажировки в Ярославском театре — автором статьи был конспективно записан цикл лекций Ф. Е. Шишигина, в которых отразились педагогические искания

режиссера в области теории профессии. Тогда же удалось осуществить и запись репетиций спектаклей «Единственный свидетель» и «Штурманы грядущих бурь», поставленных Ф. Е. Шишигиным на сцене Волковского театра.

В процессе нашего творческого общения, в котором, по признанию Фирса Ефимовича, «было на удивление мало ссор», я видел мастера разным: то грустным, то радостным, то сомневающимся, то уверенным. Но всегда ищущим, беспокойным, более чем требовательным, ничего не прощающим ни себе, ни другим и никогда не идущим на компромисс. Так, к примеру, он очень казнил себя за то, что в подготовительный период работы над «Штурманами грядущих бурь» не мог встретиться с главным художником театра А. Левитаном, которого привлек к оформлению этого спектакля. Сценографический замысел не совпадал с видением режиссера. В результате два мастера не смогли найти общий язык, и постановщику пришлось обратиться к другому художнику. Оформил спектакль — Э. Фрорип, в то время — главный художник драмтеатра из Улан-Удэ.

Ф. Е. Шишигин знал высший суд — суд собственной совести, знал цену успеха подлинного и мнимого, знал, что такое успех и неуспех у самого себя. Он шел к созданию одного из лучших на периферии творческих коллективов — труппы Театра им. Ф. Волкова, созданию системы воспитания творца в ансамбле творцов. С этой целью он открыл в 1971—1972 гг. при театре творческую лабораторию, в которую входили актерский состав и молодые режиссеры, делавшие свои первые спектакли на Волковской сцене, а также учащиеся Ярославского театрального училища. Навсегда запомнилась вступительная лекция об актерском перевоплощении, которая стала программной для участников лаборатории. Фирс Ефимович увлек присутствующих страстностью своей речи. Характерной чертой педагогического таланта Ф. Е. Шишигина была сильная человеческая харизма, помноженная на почти гипнотическое умение заинтересовать аудиторию: он говорил, постепенно воодушевляясь. При этом был убедителен как хороший актер, читающий свой монолог. Разница была лишь в том, что у него этот монолог рождался экспромтом, без заученного текста. Раскрывая тему, посвященную проблеме перевоплощения, краеугольной для актерского творчества в



целом, касаясь способа сценического существования актера в школах театра переживания и театра представления, сравнивая актерское творчество этих двух школ, Ф. Е. Шишигин утверждал, что резкой черты тут, пожалуй, не проведешь. В качестве примера он рассматривал творчество К. Станиславского и Б. Брехта. По его убеждению, странно было бы отнести Б. Брехта, который внимательно изучал творчество К. Станиславского, только к сфере высокого мастерства и социальной активности. Как нельзя не замечать и блестящей техники владения театральным ремеслом мастерами старого МХАТа или Малого театра. И особенно важным было для Шишигина понимание того, что в актерском творчестве разложить «все по полочкам», объяснить «до донышка» — невозможно. Здесь всегда остается нечто неподвластное анализу. И в этих размышлениях о творчестве актера он был близок к известному теоретику театра Н. Берковскому, утверждавшему, что «актерское искусство — это открытия, совершаемые в персонажах, которых актер изображает; это открытия и в самом актере, — мы и не догадывались, не думали, а вот в актере этом живет еще и такое!.. Заложены силы, только сейчас, в этих ролях поведавшие о себе миру. Каждая новая роль — наше новое знакомство с любимым актером, до узнавания у нас его человеческой и художественной личности...» [1, с. 199].

На занятиях лаборатории Ф.Е. Шишигин, рассматривая основные этапы работы режиссера и актера над пьесой, раскрывал собственное понимание таких понятий, как «действенный анализ пьесы», построение «партитуры роли» и др. Обращаясь к ученикам, он подчеркивал, что «вопрос разработки действенного анализа за последние годы приобрел характер большого, массового распространения опыта, которые имеют мхатовцы и другие театры, а вот с пониманием, что же такое идейный анализ произведения дело обстоит не лучшим образом, в этом вопросе есть отставание» [5, с. 305].

У Шишигина-режиссера было поразительное умение находить и выстраивать логику действия при анализе пьесы и, главное, чего он добивался в итоге — интересных результатов аналитической работы режиссера с актерами. Стиль его работы — глубинное погружение в материал, тщательная отделка деталей, неутомимый поиск единственного решения. В лучших шиши-

гинских спектаклях, где постановщик распутывал и делал ясными все узлы, ходы, все линии в развитии сюжета и основных событий пьесы, раскрывался творческий метод режиссера. Он шел от логики поступка героя, а не от общих соображений о нем. То, что у Станиславского было названо «методом действенного анализа», было в высшей степени его, «шишигинским методом», и «сверхзадача», «второй план», «сквозное действие», «зерно пьесы», «зерно образа» и прочие элементы, составляющие суть *системы* Станиславского, в его руках были обязательными методами работы или, точнее, навыками, азбукой. При этом на репетициях Шишигин почти не пользовался терминами «системы», но подробно рассматривал их на теоретических занятиях с актерами и режиссерами творческой лаборатории. Во время репетиций у актеров и студентов — участников спектаклей в общении с ним возникало ощущение, что Шишигин сам в своем творчестве пришел к известным положениям *системы*, сам проверил их, как бы открыл заново, убедился в их истинности, эффективности.

Свои спектакли Фирс Ефимович стремился наполнить разнообразием характеров, их столкновений, тем личностным содержанием, без которого не приживается на сцене пьеса — слепок с реальных социально-экономических конфликтов и структур.

Важнейшей задачей режиссёра Шишигин считал умение раскрыть драматурга через искусство актёра. Опираясь на открытия К. Станиславского, в актёрском и режиссёрском творчестве, толковании теории сценического искусства он шёл своим путём. Вот как излагал свой метод работы с драматургом сам мастер: «Для меня, как и для актёров в процессе работы над воплощением режиссерского замысла, спектакль есть отражение той цели, которую поставил для себя драматург. Имеется в виду всё, что касается автора пьесы: его мысли, переживания, авторские оценки. Я всегда помню, что главным средством выполнения данной задачи является актер. От имени коллектива театра он (актер) разговаривает со зрителем. Этот вопрос очень многое решает. Он делит нас, режиссеров, на два лагеря: для одних главное в реализации своего замысла — это яркое выражение пластического рисунка спектакля (хотя здесь и актер вносит свою долю), для других — поиск приема (“рычажка”), с помощью которого режиссер передает мысли автора. Если я не нахожу такого приёма,

через который могу передать мысли автора — я откладываю работу над пьесой на неопределённый срок...» [6, с. 2]. В многолетней сценической практике Ф. Шишигин, наряду с определениями, найденными в разработке режиссёрского анализа драматургии («главная тема пьесы», «идея автора», «режиссёрский эпизод», «звено», выражающее составную, логически законченную часть эпизода, «сюжетное событие»), ввёл такую дефиницию, как «итоговое событие» — понятие, которое он широко применял при построении событийной партитуры спектакля.

Поскольку сценическое решение пьесы для режиссёра имело не менее важное значение, чем работа с актёром и драматургом, большое внимание уделялось сценографии. Художнику в Ярославском театре всегда предоставлялась творческая свобода, но структуру, форму и иные важные аспекты пространства спектакля определял режиссёр. Для Ф. Шишигина пространство было пластическим выражением главной идеи постановки. Оно задавало спектаклю тон, определяло в нём и характер исполнения, и его уровень. К. Юхотникова вспоминает, что, «приходя на репетицию, Фирс Ефимович проверял постепенно возникающее на сцене оформление будущего спектакля и включался в работу монтажного цеха, вместе с рабочими переставлял «стены», мебель в поисках лучшего положения. Он должен был во всем участвовать сам, всё пропустить через себя, и вовсе не по причине недоверия, а потому, что любой спектакль (даже если не он режиссер) был для него детищем, его плотью и кровью, и не знать досконально всех тайников этого живого единого организма было для него противоестественным».

Остается добавить, что в педагогическом творчестве, как и в театральной практике, Ф. Е. Шишигин всегда оставался максималистом, стремился к высшей цели. Уважая и ценя театральную технику (актерскую, педагогическую, режиссерскую), он прекрасно понимал, что в сценическом искусстве всегда остается тайна, что, по словам Пушкина, «всякий талант неизъясним». Творческие и педагогические достижения Фирса Ефимовича — лучшее тому свидетельство.

Обозревая шишигинское наследие, представленное в его этапных спектаклях, истории становления и развития Ярославской театральной школы, в основании которой Ф. Е. Шишигину

принадлежит ведущее место, задумываешься над тем, как оно воспримется сейчас в контексте современного театрального процесса. Сколь важны сегодня методология и законы К. Станиславского, явившиеся фундаментом театральной школы Ф. Е. Шишигина? Чем отличается профессия актера и режиссера в ее нынешнем понимании от шишигинских представлений? Ведь мастер предрекал наступление эпохи самовыражения в театре и предостерегал: «самовыражение» в режиссуре позволено лишь гениям, к коим он причислял Вс. Мейерхольда и К. Станиславского. Для остальных «смертных», в том числе и для себя, он оставлял приоритет автора, драматурга. В своих заметках о режиссуре он писал: «Те, кто видел постановки Мейерхольда, помнят полные глубочайшего смысла метафоры, смелые гиперболы в его спектаклях» [6, с. 10]. Касаясь творчества К. Станиславского, Ф. Е. Шишигин отмечал: «Для меня совершенно очевидно, что путь к действительно художественному и оригинальному произведению — спектаклю — лежит через творческое соперничество между режиссером и автором в выражении идеи, духа произведения. Такой подход к драматургии исповедовал К. Станиславский. Следовать его принципу, значит, опираться на действительно живые традиции» [6, с. 10].

Сейчас так называемая *система* К. Станиславского все более и более активно пересматривается и переоценивается. Выдвигаются новые методы воспитания актера и новые принципы режиссуры. К. Станиславский в который раз объявляется устаревшим. Ф. Е. Шишигин считал, что методология К. Станиславского вечна, что она действительна для всех типов и направлений театра, что переживание, абсурд, условность и игровой театр в равной мере подчинены закону органичного существования актера на сцене, что режиссеру необходимо обладать «чувством органики процесса». Подтверждением этому служит его признание: «Сегодня все больше и больше убеждаешься в том, что сама жизнь требует от режиссера обязательного универсализма, если уместно так выразиться, — ренессансного универсализма» [6, с. 10].

Его главным инструментом конструирования спектакля оставался «метод действенного анализа» и «метод физических действий». Мыслить действенно — напутствие ученикам. При этом Ф. Е. Шишигин не был догматиком. Он мог сказать: «Я так уста-

новил? Значит, я и отменяю!» Отменялись варианты сцен, эпизодов, которые рождались в процессе репетиций, поиска и решения спектакля, а логика, порядок мысли были нерушимы. Находясь в постоянном творческом поиске, Ф. Е. Шишигин утверждал: «...в театре каждый спектакль — открытие по содержанию, изобретение по форме и если каждая постановка является превращением идеи в истину, то, применив известное высказывание К. Маркса о науке, можно сказать, что и сам путь создания такого спектакля должен быть истинным» [6, с. 13].

Его творческие и педагогические поиски обращены в сегодняшний день, они снова и снова возникают из хранилища всеобщей памяти, из ее запасников. В этих исканиях сформировался художественный метод выдающегося режиссера, «выстроившего свой театр» [2], уникального педагога, подвижничество которого дало блестящий художественный результат — создание Ярославской театральной школы. Отдавая заслуженную дань достижениям Ярославского театра им. Ф. Г. Волкова «шишигинской эпохи», мы не можем не думать сегодня о тех традициях, которые им заложены в сценическом искусстве и театральной педагогике, не можем не заботиться о сохранении его творческого наследия, обращенного к сегодняшним поколениям учеников ярославской театральной школы.

#### Л и т е р а т у р а

1. Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра // Литература и театр. М., 1969.
2. Ваняшова М. Г. Парадоксы и прозрения Фирса Шишигина // Северный край. 2008. 30 августа.
3. Гвоздицкий В. В. Последние. М., 2007.
4. Гордеев С. И. Режиссерский дневник. Ярославль, 1970.
5. Соколова Л. Фирс Шишигин — режиссер и педагог: К 100-летию со дня рождения. Ярославль, 2002.
6. Шишигин Ф. Е. Требования времени // Театр. 1973. № 8.

#### References

1. Berkovskij N. Ja. *Stanislavskij i jestetika teatra // Literatura i teatr* [Stanislavsky and theatre aesthetics // Literature and theatre]. М., 1969.

2. Vanjashova M. G. *Paradoksy i prozrenija Firs Shishagina // Severnyj kraj* [Paradoxes and revelations of Firs Shishagin // The north end]. 2008. 30 avgusta.
3. Gvozdickij V. V. *Poslednie* [The last]. M., 2007.
4. Gordeev S. I. *Regisserskii dnevnik* [Director's diary]. Jaroslavl, 1970.
5. Sokolova L. *Firs Shishagin — režisser i pedagog. K 100-letiju so dnja rozhenija* [Firs Shishagin as a director and pedagog. On the occasion of the 100th anniversary of the birth of F.Shishagin]. Jaroslavl', 2002.
6. Shishigin F. E. *Trebovanija vremeni // Teatr* [The requirements of the time // Theatre]. 1973. No. 8.

### **Данные об авторе**

*Гордеев Сергей Иванович* — кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой режиссуры Харьковской государственной академии культуры. E-mail: svishenka@mail.ru.

### **Data about the author**

*Gordeev S.* — Candidate of Arts Criticism, professor, Head of the Department of Directing, Kharkov State Academy of Culture. E-mail: svishenka@mail.ru.

**О. Л. Кудряшов**

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

## ПЕРСОНАЖИ-НЕВИДИМКИ В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА

### *Аннотация*

А. П. Чехов необычайно обогатил технику драматургического письма. И не только драматургии. Его пьесы коренным образом изменили актерскую и режиссерскую технику. Второй план, подтекст вошли в методику постановочной работы вместе с новой драматургией. Данная статья — это попытка проанализировать только одну из многих сторон чеховского наследия. Она может помочь глубже разобраться в разветвленной системе предлагаемых обстоятельств и построении второго плана пьес А. П. Чехова.

*Ключевые слова:* А. П. Чехов, пьеса, драматургия, подтекст, актерская и режиссерская техника.

**O. Kudryadshov**

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

## GHOST CHARACTERS IN CHEKHOV'S PLAYS

### *Abstract*

A. P. Chekhov contributed greatly to the development of several literary techniques, especially to the one of dramaturgical writing. His plays changed dramatically acting and directing techniques of the time -the undertones of the play, hidden messages alongside with a new way of playwriting joined in to the methodology of stage direction. The article presents an attempt to explore but one of the many sides of the writer's literary heritage and is intended to give a broader perspective to understanding of the multi-faceted system of the suggested circumstances (the term «predlagaemye obstoyatelstva» was introduced G. Tovstonogov) and background representation in the plays of A. P. Chekhov.

*Key words:* A. P. Chekhov, play, dramaturgy, undertones, acting and directing techniques.

Антон Павлович Чехов написал совсем немного пьес. Крупных — пять, одноактных — примерно столько же. И сразу стал любимцем театра. Вот уже больше века его драматургия не сходит со сцен всего мира. И по исследованиям любителей статистики ставится наравне с Шекспиром; и так и этак, серьезно и комедийно, трагично и эксцентрично. Как любая великая драматургия, его пьесы легко поддаются изменению взгляда, подхода к ним. А его водевили сразу стали любимым репертуаром всех любительских студий и профессиональных учебных заведений. Компактные, с минимумом ярко написанных действующих лиц, стремительные, забавные. Позже из них стали извлекать серьезное содержание, на которое, может быть, совсем не претендовал автор. Но уж таково его зрение — в мелочи, в пустяке видеть большое, значительное и содержательное. Написаны горы книг и исследований его театра, особенностей поэтики и содержания. Изучена буквально каждая строчка, точка и запятая. Он признан предтечей современного авангардного театра, например абсурдистского. Он стал основоположником театра экзистенциализма, как в свое время был признан чуть ли не апологетом натуралистического театра. Все «измы» с невероятной легкостью прилипают к его пьесам. Такова их странная природа, в которой скрыта какая-то тайна, загадка. Они о настоящем, безусловно, но в них отчетливо проглядывает будущее. Человеческая природа взята в каком-то невероятном аспекте, она обнаруживает в словах лишь часть своего богатства, своей глубины. Мечты о будущем, которыми, кажется, обуяны все его герои, устремлены на 300 и более лет. Чехов, как магический диагност, словно предвидит всю мерзость и все благородство человеческой природы, которым предстоит выявиться в будущем. Да и не так уж будут отличны эти будущие проявления от нынешних.

Эти натуры и характеры очень трудно разгадать, настолько они спрятаны вглубь. Все самое ценное и значительное надежно укрыто от постороннего взгляда. Это спрятанное часто бьется внутри человека, требует выхода, обнаружения. Но жизнь не позволяет им открыться, быть предельно искренними до конца. И это скрытое серьезно и сильно определяет жизнь его людей. Вл. И. Немирович-Данченко нашел ему точное определение — второй план. Более близкому, сиюминутному — подтекст.



Вообще душевной расхристанности, жизни на миру, нараспашку Чехов не очень доверял. У человека должна быть душевная или духовная тайна, только его мир, в который никто из посторонних не вхож. Вообще, несоответствие видимого сущностному составляет как бы главный мотор конфликтов чеховских пьес. Внешнее бытие персонажей никак их не устраивает, вызывает нервный зуд, бешенство, желание все изменить, перевернуть или уничтожить. Или другой вариант — тихое смирение, покорность судьбе, духовное рабство. Есть иной мощнейший раздражитель — время и связанное с ним угасание, омертвление. Существует огромная разветвленная система скрытого, тайного, не явленного, которая и составляет внутреннюю раскаленную магму чеховской драматургии.

Но наряду с этим присутствует и достаточно открытый, его можно назвать внешним, мир также достаточно интенсивных возбудителей наших героев. Мир людей — невидимок, никогда не выходящих на сцену, но имеющих громадное влияние на поведение и, более того, на жизнь персонажей. Это тоже широкая и разветвленная система скрытых воздействий. Точнее — воздействия открыты, они очевидны, не спрятаны — скрыты их источники. Иногда кажется, эти люди вот-вот выйдут на сцену, ведь они совсем рядом — жена Вершинина и его дочери в ночь пожара очутились в доме Прозоровых, Михаил Иванович Протопопов сидит в доме с Софочкой и т. д.

Странные это персонажи. Кажется, они готовы материализоваться, и мы их увидим воочию и поймем нечто существенное об этих людях. Кто-то из режиссеров однажды решил обнаружить того же Протопопова и выпустил на сцену грузного господина, бегающего за детским мячиком. В итоге что-то очень важное в пьесе оказалось разрушенным. Выяснилось, что невозможно безболезненно отменить систему чеховских невидимок. Она для Чехова весьма важна. Почему?

В «Предложении» этот принцип только намечен, причем в совершенно юмористическом ключе. Это, скорее, система приоритетов. В начале яростного спора двух влюбленных — клочок земли, некие Воловы лужки, всего пять десятин и стоимостью «каких-нибудь триста рублей». С ними связаны дедушки и бабушки, дядюшки и тетушки с двух сторон, которые тоже незримо вступают

в острейшую борьбу за эту ничейную землю. Затем в дело вступают живые существа, семейные охотничьи собаки Угадай и Откатай. Их качества подробнее проживаются. Именно проживаются, как если бы они были членами семейств Ломова и Чубукова. Скажем, обвинение Откатай в подуздоватости воспринимается как личное оскорбление, а отсутствие породы у муругопегаго Угадай как вселенская катастрофа. При всей абсурдности происходящего весь этот подробно прописанный фон несет не только комическую нагрузку, увеличивая нелепость ситуации, но и выстраивает существенную смысловую доминанту — герои погружены в самую глубину усадебной помещицкой жизни, они повязаны бытом, они встроены в дальнюю перспективу семьи, рода. При всех нервах и вздорных конфликтах, при ежеминутных конвульсиях по любому пустяку его герои твердо стоят на своей земле, у них есть корни. Это то, что постоянно занимало самого Чехова, — наличие собственного дома и земли, налаженного быта, организации той самой жизни, которая дает человеку независимость и свободу. Еще раз заметим, что все эти на первый взгляд глуповато-комические, а иногда грубовато-фарсовые подробности спора двух молодых людей на самом деле далеко не легковесны. С первых шагов Чехова начинает занимать окружение его героев, подробно прописанная среда, погруженность людей в естественную реальную жизнь. И вот тут-то и начинается мастерство Чехова — жизнь и среда его героев никогда не перетекают в плоский натурализм, не становятся унылым бытописанием. Умелое владение жанром, подвижной интонацией действия снимает всякий морализаторский оттенок с его пьес.

В «Юбилее» появляется уже прописанная система скрытых персонажей. Первой возникает супруга бухгалтера Хирина со свояченицей. Именно за ними гонялся наш бедолага с ножом не далее как вчера вечером, за что и получает очень корректный выговор от своего шефа. Совсем нехорошо с семейной жизнью у Кузьмы Николаевича Хирина, что весьма отражается на его работе по подготовке юбилея банка и на его характере в целом. В итоге он, доведенный до края женщинами, как своими, так и чужими, устраивает настоящий погром в банке в день праздника. Женский шлейф бухгалтера сделал свое дело. Следующий персонаж — супруга председателя банка Шипучина Татьяна Алексеевна вносит

свою лепту в организацию беспорядка. Там, где появляется женщина, ничего не может происходить нормально, все будет поставлено с ног на голову. Такова логика этой маленькой, ядовитой пьесы. Татьяна Алексеевна появляется прямо с вокзала после своего отдыха в Крыму. Она обрушивается, совершенно не смущаясь посторонних, на голову мужа груз своих летучих романов. Здесь и брюнет со смешными анекдотами, и моряк, который пел ей арии в купе до самой полночи по причине того, что она им сообщила, что она якобы не замужем. Потом какой-то податной инспектор, который ехал с ней в повозке — «ничего себе, славенький, особенно глаза...». Видимо, ему она тоже представилась незамужней дамой. Целая вереница жовиальных, волочащихся за каждой юбкой кавалеров. Они и создают это порхание, необычайную легкость бытия подобных дам, для которых абсолютно неважно, где и в какой момент они находятся. Важно быть в центре внимания. Весьма своеобразна жизнь председателя банка с такой женой. Впрочем, для него это не так уж и важно, поскольку чрезвычайно существенно другое — быть «комильфо» на службе. Для Шипучина его нелепый банк — самая большая любовь. Вернее, не банк, а мишура, блески, фейерверки праздников составляют главный смысл его жизни, впрочем, как и его жены, с ее бесконечными романами. Они стоят друг друга. Видимость, неукорененность, совершеннейшая легковесность подчеркнута карнавальными вереницами провинциальных жуиров, набросанных автором мимоходом, эскизно, играючи.

К моменту появления главной бронебойной силы — Настасьи Федоровны Мерчуткиной, «старухи в салопе», мы уже знаем об отсутствующих на сцене, но очень мощных источниках энергии персонажа. В случае с Мерчуткиной — невидимый персонаж — ее муж, губернский секретарь приобретает практически уже совершенную осязательность. Настасья Федоровна достаточно подробно излагает его историю и попутно воссоздает его характер — был болен пять месяцев, за это время ему дали отставку и еще вычли из его жалованья двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек. Сумма приведена с исчерпывающей полнотой, что крайне важно для Настасьи Федоровны, поскольку без ее разрешения он не смел брать ни копейки в товарищеской кассе. Одна фраза, и мы получаем в полной мере перевертыш семейной ситуации Хирина. Здесь баба держит на себе весь дом, здесь мужик прекратил вся-

кое сопротивление, его как будто и нет. Фантом, призрак! Играет ли какую-то роль этот персонаж? Безусловно, его ничтожество и безжизненность удваивают энергию Мерчуткиной. Но при этом она выразительно и очень умело маскируется его, мужчиной беспомощностью — «я женщина слабая, беззащитная... На вид, может, и крепкая, а ежели разобрать, так во мне ни одной жилочки нет здоровой! Еле на ногах стою и аппетита решилась. Кофей сегодня пила и без всякого удовольствия...». И опять точный перевертыш Хирина с его болезнями... «воспаление во всем теле. Зноб, жар, кашель, ноги ломит и в глазах этакие междометия...» Два персонажа, постоянно иницируемые своей семейной ситуацией, сходятся на юбилее странного банка. Кто из них действительно болен, а кто разыгрывает свои хвори, понять решительно невозможно. Ясно только одно — тылы этих персон, стоящие за ними «невидимые миру слезы», серьезно их подогревают и делают чрезвычайно родственными душами. Во всяком случае, они вполне могли бы сойтись на почве схожих семейных недоразумений, но вот обстоятельства их поставили лицом к лицу в непримиримом конфликте. Важно, что отсутствующие лица создают как бы невидимую сеть, в которой шевелятся, дергаются, пытаются что-то делать действующие лица. Важно и другое — эти спрятанные персонажи во многом определяют конфликт, природу той невероятно активной и нелепой схватки, которая лежит в основе каждого из этих маленьких происшествий.

В «Медведе» умерший муж Елены Ивановны Поповой настолько активен и влиятелен, что поначалу кажется, что наша героиня просто лишена самостоятельности и инициативы, настолько она соотносит каждый свой шаг с покойным. «Почитай уж год прошел..», а Елена Ивановна не выходит из дома и погребла себя в четырех стенах. «Мы оба умерли» — безоговорочно формулирует она свою позицию — «пусть тень его видит, как я люблю его». Правда, тут же верная жена не преминула оговорить одно важное обстоятельство — «он часто бывал несправедлив ко мне, жесток и... даже неверен, но я буду верна ему до могилы и докажу ему, как я умею любить. Там по ту сторону гроба, он увидит меня такую же, какую я была до его смерти...». Выстраивается целая система отношений с покойным супругом, как с живым, и вся жизнь ее превращена отныне в систему доказа-

тельств. Опять отсутствующий персонаж вроде бы становится главным источником существования героя.

Правда, есть еще один отсутствующе-присутствующий персонаж, некое alter ego Николая Михайловича, его, так сказать, заместитель, — лошадка Тоби: «Он так любил Тоби! ...Как он чудно правил! Сколько грации было в его фигуре, когда он изо всех сил натягивал вожжи...Тоби, Тоби!..» Видимо, Тоби доставалось то, что покойник недодавал своей супруге, настолько отчетливо прочитывается что-то вроде зависти в этом восклицании Поповой — там и грация была, и вожжи натягивал он как надо, и вообще там складывались отличные отношения. Эта лошадка пройдет через всю пьесу, более того она завершит историю ее отношений с покойником. Пока поддерживается миф о супружеской верности и преданности, Тоби выдают лишнюю осьмушку овса. Как только рассеется туман мифотворчества Поповой, и она встанет на реальную почву отношений с реальным мужчиной, Тоби тут же лишатся прибавки. Бедное, ни в чем не повинное животное становится участником страстных и напряженных семейных отношений, обязательным фигурантом дамского сочинения о великой и непреходящей любви. Похоже, что Чехов ненавидел всеми фибрами своей души дамское творчество такого рода. За этими ухищрениями и выкрутасами он всегда усматривал жажду и потребность нормальных плотских отношений. Как только они возникали, вся эта придуманная романтическая шелуха опадала мгновенно и безвозвратно. Вводя в придуманную Поповой розово-сопливую сказку ее отношений с покойным мужем несчастную и, надо полагать, голодную лошадку, Чехов сразу создает ироническую раму спектакля, разыгранного Поповой. Отсутствующие на сцене персонажи материализуют в определенном жанровом ключе все ее сочинение. Николай Михайлович уже не просто едет в простенькой тележке на попойку к соседям, он предстает уже в облике почти античного героя на колеснице, запряженной каким-нибудь Буцефалом — грациозный, величественный, умеющий с силой, когда нужно и где нужно, натягивать вожжи.

И вот в это невыносимо красивое сочинение врывается грязный, усталый, с красными от бессонницы глазами некий помещик Смирнов, который требует вернуть долг ее мужа — 1200 рублей за купленный овес. (Заметим, как забавно Чехов на

почве этого овса устанавливает некое сродство двух мужчин нашей вдовушки.) Однако какая кошмарная и пошлая реальность! Грубиян, медведь, монстр, с одной стороны, и женская хрупкая, тонкая душа в глубоком трауре — с другой. И конфликт начинается с невероятной ненависти Смирнова к турнюрной логике так называемого поэтического создания — «стоит мне хотя бы издали увидеть поэтическое создание, как у меня от злости в икрах начинаются судороги...». Острейшее противостояние! Невозможно ни в какой мере их соединение! Принципиальные природные враги!

И как оно решается? Парадоксально! Постепенно Елена Ивановна все тверже становится на реальную почву, обнаруживая сильный характер и почти мужскую волю. Она смело берет в руки пистолет и готова стреляться с этим бурбоном, освобождаясь вчистую от своих фантомов и призраков. А мужик, отставной поручик не может поднять пистолета и, отчаянно внутренне сопротивляясь, создает в свою очередь свой фантом, свой идеал женщины, который никак не совпадает с разбушевавшейся фурией — «...какое счастье умереть под взглядом этих чудных глаз, умереть от револьвера, который держит эта маленькая бархатная ручка... Я с ума сошел!..»

Ах, как быстро мы готовы сочинять сказки и придумывать несуществующих идолов, как быстро и охотно мы теряем почву под ногами во имя завораживающего нас обмана! И каждый ли готов освободиться от иллюзий и приказать вовсе не давать Тоби овса? Все-таки Чехов — поразительный писатель! Он начисто лишен обольщений и иллюзий, но картина его мира никогда не бывает односторонней. Хорошо или плохо то, что происходит с нами, — решать только нам. Его дело — поставить диагноз. И кто теперь после слияния героев будет грациозно натягивать вожжи, а кто будет сидеть у камелька? Как бы мы ни старались, но природу, жизнь не перехитрить. Она свое рано или поздно возьмет, какие бы сказки мы ни придумывали. Смешные, чаще всего нелепые, отсутствующие персонажи Чехова создают своим присутствием-отсутствием ироническую обстоятельность и основательность реальным действующим лицам. Они, как тень у человека под солнцем. Есть тень — есть и объем, материальность героя. А что такое человек без тени? Романтическая сказка, не более!

Кстати, а почему маленькие пьесы Чехова названы так лаконично, в одно слово — юбилей, свадьба, предложение, медведь?.. Вот, скажем, у Б. Брехта тоже есть свадьба, но она жестко и конкретно определена — «Мещанская свадьба». А. П. Чехов же никак не формулирует характер своей истории, хотя его «Свадьбу» можно определить как супермещанскую, ибо этот шабаш уродов иначе никак не назовешь. Все бы так, но история Ревунова-Караулова, отставного моряка, превращает эту вакханалию уже в некое людоедское пиршество и одновременно в сильнейшую человеческую драму. Чехов только называет, коротко и обобщенно — и свадьбы бывают разные, и юбилеи проходят неодинаково, и предложение делается своеобразно. Размытость названия продумана, подчеркнуто только одно свойство этих сборищ — это праздник — не будничное каждодневное событие, а торжество, которое бывает не часто. Единственно, что их объединяет, — по меткому наблюдению Б. Зингермана, — это убитый, разрушенный праздник. И только «Медведь» выламывается по своему названию из этого ряда. В заголовок вынесена только одна противоборствующая сторона? Почему не названа пьеса, предположим, «Воительница» или «Амазонка»? Или «Воители»? Или «Предложение-2» на современный манер, ведь здесь Смирнов тоже делает предложение? Может быть, потому, что за всей внешней грубостью и брутальностью отношений, медвежьей неловкостью пристроек друг к другу на протяжении почти всей пьесы, здесь присутствует искренность, естественность чувства. Простим нашим героям самообман, неуклюжие попытки выдать себя за кого-то другого, натянуть на себя личину грубияна или верной и ранимой Пенелопы. Природа, натура, которая с таким мастерством была распята и уничтожена в других пьесах, здесь все-таки берет свое, и есть надежда, что у человека еще не все потеряно.

Что же дальше происходит со столь любимыми невидимыми персонажами чеховских пьес, которые так корректируют смыслы? Дальше наступила пора больших пьес, и задачи очень усложнились.

Уже в «Чайке» функции человеческого фона, если так можно назвать прием Чехова, несет принципиально другую задачу. Это пьеса об искусстве — литературе, театре — и о людях искусства. Что такое это самое искусство, каким оно должно быть, что со-



временно, а что нет, что такое талант — сложные и весьма важные вопросы, которые каждый персонаж этой пьесы решает сам.

В усадьбе Сорина собирается изысканная компания — с постоянными ее обитателями нынче проводят время очень известная актриса и знаменитый писатель. Гости как бы несколько отделены по своему высокому положению от остального люда. Конечно, они проводят время в кругу близких — Аркадина читает им с выражением роман Мопассана, Тригорин удит рыбу. Только непременно, с удовольствием или без оного, они говорят о том, что оставили там, в большом городе, где протекает их постоянная жизнь. Это незримое присутствие другой жизни и составляет их главное отличие. Они, если выразиться резко, люди со шлейфом иного существования, со светотенью, в отличие от «плоских» обитателей усадьбы, запертых в своем узком и неизменном кругу. Это и иное место жизни, и другой ритм и более сложные отношения с окружающими людьми. У Аркадиной — номер в гостинице в каком-то городе, где так приятно сидеть и учить роль. Там люди, для которых надо держать себя корректно, как англичанка, быть всегда в струне, одетой и причесанной *comme il faut*. «Чтобы я позволила себе выйти из дому, хотя бы вот в сад, в блузе или непричесанной? Никогда...» Или это Москва, где правило «быть всегда в струне» сохраняется в полной мере. Вот ее мир светских людей, романистов, актеров, тот круг людей, в котором Аркадиной так легко дышится. Тригорин привезен сюда не только как любовник, но и как частица этого мира, опора, без которой Аркадиной становится неуютно, пусто.

Чем вызвано ее присутствие в усадьбе? Нет работы, случайная пауза, приближение страшного времени, когда она будет не нужна? Чехов обходит этот вопрос, подчеркивая только вынужденность ее пребывания на лоне природы. При этом, намечая ретроспективу жизни Аркадиной, Чехов очень осторожно прописывает перерождение этого ее мира. Был когда-то в ее жизни муж, отец Треплева, видимо, тоже Треплев, киевский мещанин, известный актер. Не слишком благополучная актерская семья, судя по детским впечатлениям младшего Треплева — «когда, бывало, в ее гостиной все эти артисты, и писатели обращали на меня свое милостивое внимание, то мне казалось, что своими взглядами они измеряли мое ничтожество, — я угадывал их



мысли и страдал от унижения...». А до этого, видимо, было что-то похожее на нормальную человеческую жизнь. Существовала когда-то в жизни Аркадиной жилища — прачка, которую сильно побили, «ее подняли без чувств... ты все ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте ее детей...» — вспоминает Константин. «Две балерины, жили в том же доме, где мы... Ходили к тебе кофе пить...» — продолжает вспоминать ее сын. Затем ее жизнь ощущаемо меняется, вокруг нее появляются другие люди. Происходит незаметное перерождение живого, сердобольного, открытого человека. Открывается жизнь видимостей. Растет ее слава, а с ней и фальшь, потребность удерживать необходимый уровень во что бы то ни стало, любой ценой. Костя с огромным трудом пытается оживить, вернуть приметы нормальной жизни, спасти мать от этого омертвения. Но она ничего не помнит или не хочет вспоминать. Эти мелькнувшие на одно мгновение персонажи вдруг становятся некими пограничными знаками, отделившими одну жизнь от другой, одну человеческую ипостась от другой. Они создают определенный объем и многомерность характера Аркадиной, разворачивают ее к нам новой стороной.

Если мир большого города, оставшийся за спиной у Аркадиной, необычайно привлекателен для нее, то для Тригорина, по его словам, он — мука, обуза, тяжесть, от которой ему хочется все время освободиться. Вообще, эта жизнь за пределами усадьбы (и, добавим, за рамками пьесы) с ее многолюдством, имеет громадное значение для героев пьесы. Усадьба, колдовское озеро в определенный момент становятся удавкой на шее у ее обитателей или ссылкой. Та, другая жизнь непрерывно будоражит их, влечет необычайно. Старик Сорин — «всегда я уезжал отсюда с удовольствием.. Ну, а теперь я в отставке, деваться некуда, в конце концов. Хочешь — не хочешь, живи...» Дорн, уездный доктор, любимец всех женщин, с восторгом говорит о Генуе с ее превосходной уличной толпой. Шамраев громогласно излагает свои восторги об изумительных актерах ушедшего времени, обитавших в больших городах, о некоем синодальном певчем, взявшем ноту октавой ниже, чем знаменитый Сильва, — «прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни». А с каким беспредельным восторгом Нина излагает Тригорину свое представление о той другой жизни и о тех других, недоступных

людях: «...чудный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали. Жребий людей различен. Одни едва влачат свое скучное существование, все похожи друг на друга, все несчастные; другим же, как, например, вам, — вы один на миллион, — вам выпала на долю жизнь интересная, полная значения... Вы счастливы...»

Так возникает и у старых, и у молодых некая модель-идеал некоего элитарного мира, в котором живут избранные, почти сказочные люди. Не жизнь, а сплошной праздник, не люди, а красавцы, безмерно счастливые и бесконечно талантливые, для которых взять октавой ниже, чем знаменитый Сильва, раз плюнуть. И вот что интересно — Аркадина всем своим видом, поведением поддерживает эту сказку, словно играет спектакль, который будет длиться до конца жизни. Это для нее повод еще и еще раз показаться в любимой и бесконечной роли светской женщины. Она как бы раздваивается на некий театральный персонаж из того мира и реального человека, присутствующего здесь и сейчас. Но образы путаются, накладываются друг на друга, нормальная речь заменяется театральными репликами, естественность поведения оборачивается театральной фальшью. С другой стороны, Тригорин беспощадно, хотя и безрезультатно, крушит этот страшный для него мир холодных, безразличных, брезгливых людей. В отличие от своей подруги, он так и не сумел до конца вписаться в него: «...мне кажется, что это внимание знакомых, похвалы, восхищение — все это обман, меня обманывают, как больного, и я все время боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне сзади, схватят и увезут, как Поприщина в сумасшедший дом... Я не видел своего читателя, но почему-то в моем воображении он представляется мне недружелюбным, недоверчивым. Я боялся публики, она была страшна мне, и когда приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодны и равнодушны. О, как это ужасно! Какое это было мучение!» Страшноватая картина какого-то сплющенного сознания, почти зоологического страха. Где правда, а где кокетство перед юной восхищенной девушкой в этом жутковатом описании почти апокалиптического мира, в котором существует Тригорин? «...Меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю,

как мужик, опоздавший на поезд...» Как ни странно, но в восприятии этого где-то существующего враждебно настроенного мира, населенного злокозненными и холодными брюнетами и блондинами, Тригорин и Треплев сходятся. Костя Треплев, достигнув некоторой известности, тоже пытается от него отгородиться, ограничиваясь посылкой в редакции рукописей. В отличие от Аркадиной, чувствующей себя в нем совершенно комфортно. И не говоря уже о Нине, которой он поначалу представляется почти сказкой. Так сказать, писательское и актерское представление о жизни. Почти профессиональная дифференциация восприятия у Чехова. Игра с жизнью и людьми и жесткий анализ. Сочинение фальшиво-прекрасного благополучного мира и беспощадное его неприятие и разрушение.

А этот странный, двоящийся образ, который преследует двух наших творцов, незримо пронизывающий всю пьесу! У одного «сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, ...любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку». У другого — общая мировая душа (все та же Нина), тоскующая в одиночестве на земле, которая «уже тысячи лет ...не носит на себе ни одного живого существа...». И если у одного прекрасная природная душа безвозвратно погублена, то у другого еще есть надежда, когда-нибудь, через тысячи лет «материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли». И если у одного некий человек пришел и погубил нашу чайку, то у другого этот человек превращается в дьявола, могучего противника со «страшными багровыми глазами». Реальная Нина Заречная, дающая толчок фантазиям этих творцов, начинает странно вибрировать, менять очертания и облик — то ли женщина, то ли дух, то ли птица. Тихому миру усадьбы с ее полуисчезшими обитателями и тревожному, суетно-прекрасному миру больших городов противопоставлен мир сочиненный, придуманный, нафантазированный. Они, эти миры, вступают в серьезное единоборство. Чехов как бы мягко иронизирует над всеми попытками загнать жизнь в некие искусственные рамки. Ни та, ни другая версия не выдерживают проверки реальной жизни. Нет дьявола с багровыми глазами — есть поезд третьего класса в Елец и пристающие купцы. Но нет и погубленной девушки в красивом об-

рамлении озера и чаек — есть поломанная, тяжелая жизнь, есть мощное «неси свой крест и веруй!». Жизнь оказалась и более трудной и совсем некрасивой, без всякого намека на символические загогулины и псевдолирические выверты. Со своими жесткими законами и принципами. И столкновение с ней весьма чувствительно — Треплев пускает себе пулю в лоб, Нина на грани психического заболевания. Молодежь не выдерживает этого столкновения. Старшее поколение более закалено — Тригорин, сделав Нине ребенка, продолжит, видимо, красиво мучиться от давления равнодушной и безжалостной среды, Аркадина с удовольствием продолжит учить роль в гостиничном номере.

«Груба жизнь!» Жестока действительность, которая не имеет ничего общего с нашими мечтами, фантазиями, сочинениями. Та самая действительность, которая стоит за пределами усадьбы Сорина и которая определяет по большому счету все поступки героев.

В «Дяде Ване», кажется, отчетливо начинается тема смерти. Люди умирают — близкие, родные и вроде бы далекие, чужие, тем не менее задевающие душу. Она, эта смерть, все время маячит за спиной, напоминает о себе, требует внимания. В первой же сцене доктор Астров вдруг ни с того ни с сего рассказывает няньке Марине: «...привезли с железной дороги стрелочника; положил его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри у меня под хлороформом...» Этого несчастного стрелочника потом никто ни разу не вспомнит, но он с первых слов окрашивает интонацию этих «сцен из деревенской жизни», создает мрачноватый фон действия. Вообще болезнь и смерть, тревожные спутники человеческой жизни, постоянно возникают в пьесах Чехова. Практически в каждой пьесе, кроме «Вишневого сада», присутствует врач. И не потому только, что Чехов хорошо знает эту профессию. Но в силу особой трезвости ума этих людей, способности без ажитации и суеты разобраться в проблемах, и не только медицинских. Львов, Дорн, Астров, Чебутыкин, каждый по своему, поднимают или опускают статус жизни, придают ей особый привкус.

Пьеса «Дядя Ваня» пропахла лекарствами. Серебряков лечится истово и серьезно. Он совсем не собирается сдаваться, несмотря на свой возраст. У него молодая красивая жена. Вторая. Войницкий говорит: «Его первая жена, моя сестра, прекрасное

кроткое создание, чистое, как вот это голубое небо, благородная, великодушная, имевшая поклонников больше, чем он учеников, — любила его так, как могут любить одни только ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами». Даже, если учтем острейшую антипатию Войницкого к профессору и несколько облегчим его дифирамб сестре, мы определенно имеем за рамками сцены необычайное существо, во многом определившее карьеру Серебрякова. Последний совершенно не вспоминает ее, все мысли его сейчас направлены к Елене. Но эта рано ушедшая из жизни женщина незримо и ощутимо присутствует в жизни Ивана Петровича, Сони, Марины и других обитателей усадьбы. Она создает как бы нравственный фон существования этих людей. «Сестра моя... милая моя сестра... где она теперь? Если бы она знала! Ах, если бы она знала!» — восклицает Иван Петрович, имея в виду все ныне происходящее. В определенном смысле покойная Вера Петровна определяет и тот напряженный уровень отношений обитателей дома к Елене — странной смеси ревности, неприятия, притяжения. В пьесе сталкиваются тень смерти и болезней с молодостью, силой, желанием. Попытка остановить уходящее время и не пропустить кусочек своего такого скромного счастья.

Если вывести всех отсутствующих, невидимых персонажей «Трех сестер» на сцену, какой многолюдной стала бы пьеса! Она странная, эта драма. Вся ее жизнь проходит в доме Прозоровых или около него. Внешний мир входит отголосками. Или крупными событиями, эхо которых мы застаем в доме. Вот только некоторые навскидку и вперемешку — Ольга стала директором гимназии, Ирина начала работать на телеграфе, Тузенбах ушел с военной лужбы, Андрей проигрался и очень крупно в карты, у Наташи родились дети Бобик и Софочка, где-то там снаружи у театра произошла ссора Тузенбаха и Соленого, следствием чего стала эта страшная дуэль, которая и случилась где-то там, за рекой и т.д. и т.п.... Чехов сознательно всю деятельную жизнь вынес за кулисы, оставив в доме только ее отзвуки. Или осмысление этой жизни. Или залечивание ран, которые нанесла эта деятельность нашим героям. Она бурлит за стенами этого дома, как раскаленная магма, или, наоборот, стоит, как гнилая вода в болоте. Она управляет существование, и она же заставляет их что-то делать — сопротивляться, приспособливаться к ней. Где-то там живет своей

сумасшедшей жизнью гимназия, которая вынимает последние силы из Ольги. И, напротив, дисциплинированная, организованная гимназия Кулыгина во главе с директором, обожающим прогулки педагогов с семьями и размышляющим только афоризмами, такими, как «главное в нашей жизни — это ее форма... Что теряет форму, то кончается...». Где-то там этот ужасный телеграф и какая-то дама, у которой умер сын, и она никак не могла вспомнить адрес брата, чтобы послать ему телеграмму о смерти. Где-то там таинственная артиллерийская батарея, которой нынче командует Вершинин...

Вспомним стрелочника, который умер на операционном столе у Астрова. Мимолетные люди, всплывающие на одно только мгновение в жизни наших героев. Они, как занозы, долго держатся в нашей памяти. Таково свойство пера Чехова. Кажется, ничего особенного, упоминание вскользь, всего несколько слов. А вот, поди ж ты, застревают! Может быть, потому, что задели совесть наших героев. А посему и нас? С другой стороны, именно они создают достоверность, осязаемость жизни главных действующих лиц. Крошечный эпизод, и профессия, работа героя не просто декларирована, а представлена конкретно, ощущаемо. Вот эта материальная доказательность жизни, выполненная как бы впроброс, без особых акцентов, объявлена как главный писательский принцип уже в «Чайке»: «...Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно. Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души»...

Наверное, можно оспорить тезис о том, думает или не думает писатель о формах. Во всяком случае, кажется, что принцип некой художественной заземленности бытия в самом лучшем смысле, материальной осязаемости его, профессии, самого существования человека был отчетливо сформулирован зрелым Чеховым. Очень часто человек живет не в душистом поэтическом воздухе, а среди болезней, потерь, смертей. Но при этом нет и намека на черную и

мрачную беспросветность. Его люди любят, смеются, размышляют. Одним словом, жизнь со всеми ее поворотами.

Так обстоит дело с его «мгновенными» людьми. Но за пределами сцены находятся и крайне важные, совсем не проходные персонажи пьесы. Их действительно можно с полным правом называть персонажами, так как они играют значительную роль в существовании действующих лиц и в создании атмосферы пьесы. Первым таким отсутствующе-присутствующим человеком становится генерал Прозоров, отец Андрея и сестер. Печальное совпадение — его смерть пришлось на именины Ирины, его младшей и, по-видимому, самой любимой дочери. С этого драматического соединения и начинается пьеса — именины Ирины и год со дня смерти отца. Эта сложная связь покойного отца с оставшимися детьми окрашивает все движение пьесы. Странно, но мать практически и не вспоминается. Точнее, она возникает только в воспоминаниях Чебутыкина, сильно ее любившего. С ним связана какая-то тайная семейная история, о которой сестры предпочитают не говорить. Так или иначе, но этот дом организовал отец, и его тень, как тень отца Гамлета, постоянно присутствует в нем. (Чехов очень любил Шекспира, и открытые или спрятанные ссылки на великого английского барда часты у него.) С отцом связаны офицеры, служившие под его началом, постоянные посетители дома. Он определил быт, режим и атмосферу — ранний подъем, деятельная жизнь, строгие требования к своим обязанностям, необычайно теплые отношения друг с другом. Он дал прекрасное образование детям. В конечном счете он определил мировоззрение и нравственный облик детей. И живут девочки на пенсию отца. При возникающей иногда оппозиции к некоторой военной прямолинейности его требований, он остается высшим авторитетом для них — что бы сказал отец, как он отнесся бы к тому или другому поступку детей?

Но какая странная коллизия возникает по отношению к родителю. Да, с одной стороны, они благодарны ему — он определил серьезную перспективу их жизни. Но, с другой стороны, все время у них существует желание как бы вырваться из-под его авторитарной власти, освободиться от жестких требований. Жизнь складывается далеко не так, как ее определил отец. И Андрей застрял в земской управе, так и не став профессором Московского универ-



ситета. И книжку он не переведет с английского. И Ирине не нужно знание итальянского языка. Маша утверждает: «В этом городе знать три языка ненужная роскошь. Даже не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца. Мы знаем много лишнего». Андрей выводит уже прямое обвинение отцу: «Отец, царство ему небесное, угнетал нас воспитанием. Это смешно и глупо, но в этом все-таки надо сознаться, после его смерти я стал полнеть и вот располнел в один год, точно мое тело освободилось от гнета...» Ничего хорошего эта свобода пока не дала. Кажется, что в пьесе, помимо основного сюжета, есть еще неявный — взаимоотношения детей и родителей. Прав ли генерал Прозоров, давая детям такое идеальное воспитание, загрузив совершенно ненужными, с их точки зрения, знаниями, осложнив тем самым их существование? Он поднял необычайно высоко уровень требований к жизни и к людям. И в определенном смысле сделал детей недееспособными. Без него они потеряли дом, у каждого из них не сложилась семейная жизнь, да и просто жизнь оказалась сломанной. И правы ли дети, отказываясь от незримой опеки отца, пытаясь с трудом нащупать собственную дорогу и жить собственным умом? «Если бы знать, если бы знать!» — говорит Ольга. Да и сама попытка вырваться в Москву не есть ли скрытое желание начать свою жизнь как бы сначала, с чистого листа, с того момента, когда не ощущалось такого сильного воздействия на их жизнь отцовского авторитета и отцовских правил жизни?

Вторым прелюбопытнейшим персонажем, также проходящим через всю пьесу, является председатель земской управы Михаил Иванович Протопопов. Лицо весьма влиятельное в городе. Словно тень, он сопровождает Наташу на протяжении всего времени. Но не только! Он знаком семье Прозоровых и под другим углом. Под его началом служит в управе Андрей. Он вообще благоволит к этой семье, оказывая постоянно знаки внимания. Он человек простой, земной, умеющий ценить маленькие радости жизни. От его имени приносят именинный пирог для Ирины. Не самовар Чебутыкина, не ножички и карандашики Родэ, не волчок Федотика, не книги Кулыгина. Пирог! Съестное! Масленицу он не собирается проводить в домашнем кругу в ожидании ряженных и вальсировать под фортепьяно. Нет! Сани, «гайда, тройка, снег пушистый!» Ресторан, цыгане, шампанское — уютная сытная жизнь без проблем и про-



клятых вопросов. И не явленный воочию облик Протопопова вдруг проступает, начинает лосниться жирком, округляться. Благополучный, по-своему даже добрый, щедрый, земной и очень плотский. Он словно входит вместе с Наташей, в дом Прозоровых, поселяется в нем. И все происходит как-то неожиданно, вдруг! В начале пьесы Маша сообщает о Наташе: «Я вчера слышала, она выходит за Протопопова, председателя здешней управы. И прекрасно...» Неожиданно она становится женой Андрея, но земская управа незримо тянется за ней, входит в дом, обустроивается в нем. Уже во втором акте Наташа, выгнав всех из дома, поломав праздник, с очаровательной непосредственностью заявляет: «Приехал Протопопов, зовет меня покататься с ним на тройке.... Поехать разве на четверть часика прокатиться?..» В третьем акте разбушевавшийся доктор уже прямо объявит всем: «Что смотрите? У Наташи романчик с Протопоповым, а вы не видите... Вы вот сидите тут и ничего не видите, а у Наташи романчик с Протопоповым... Не угодно ль этот финик вам принять...» В четвертом акте Наташа уже откровенно оглашает обязанности своих мужчин: с Софочкой посидит Протопопов, Михаил Иванович, а Бобика пусть покатает Андрей Сергеевич». Все! Внедрение и заселение состоялось. И распределение детей тоже обозначилось со всей определенностью.

Протопопов и генерал Прозоров, живой и ушедший из жизни, составляют два незримых полюса пьесы, два нравственных ориентира, духовный и плотский. Они незримо формируют столкновение атмосфер пьесы. И показательно, как прозоровская атмосфера трещит и уступает напору протопоповской. Еще один важный момент закладывает Чехов в структуру пьесы. Роман Наташи с Протопоповым образует своеобразную рифму роману Маши и Вершинина. И там и тут, как ни крути, адюльтер, супружеская измена. Очевидно осуждение романа Наташи обитателями дома. И ни слова по поводу Машиного. Наташа неуклюже пытается замаскировать ухаживания Михаила Ивановича, Маша не делает даже попытки как-то спрятать свою любовь. Чехов не расставляет оценки за поведение героям пьесы, но язык не поворачивается назвать роман Маши адюльтером, тогда как в истории Наташи есть что-то нечистое. Может быть, скрытый до известного момента ее практический интерес, выгода, польза в этой длительной связи с председателем земской управы. В романе же Маши,

кроме нескольких коротких мгновений счастья — горе, боль, одиночество и разбитая жизнь. И опять — незримый Протопопов выигрывает — исчезает реальный Вершинин, и почти обретает плоть глава земской управы. Он становится вместе с Натальей Ивановной фактическим хозяином дома Прозоровых. На каких правах он поселяется в доме, пока неясно, но совершенно очевидно, что он тут надолго, если не навсегда.

И третий сквозной персонаж пьесы — жена Вершинина с двумя девочками. Тузенбах несколько иронически характеризует ситуацию батарейного командира: «...женат во второй раз. Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки...Жена какая-то полоумная, с длинной девической косой, говорит одни высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу. Я бы давно ушел от такой, а он терпит и только жалуется». При любви Вершинина также к философствованию, надо полагать, что это семейное. И кто кого заразил этим, сказать трудно, но вполне вероятно, что по причине такого совпадения сохраняется, правда со скрипом, семья Вершинина. Но это домысел, а вот женино влияние на жизнь и поведение подполковника огромно. Она возникает в самые напряженно-лирические моменты его жизни, не давая ему до конца вкушать сладость мгновения. Кажется, что Чехов прописывает Вершинина с неуловимой иронией, он как бы осторожно, но постоянно снижает его. Прежде всего вот этим его постоянным спутником. Она никогда не появляется вместе с ним. Только единственный раз она почти на грани материализации — во время пожара семья оказывается в доме Прозоровых. Ольга говорит: «Вершининых нельзя отпускать домой...Девочки лягут в гостиной, а Александра Игнатьевича вниз к барону.. И жену Вершинина тоже в гостиной...» Они в одном доме, но Вершинин ведет себя так, будто никакой жены рядом нет. Он рассказывает о пожаре, о том, как он спасал своих девочек, какие мысли посетили его при этом: «...когда начался пожар, я побежал скорее домой; подхожу, смотрю — дом наш цел и невредим и вне опасности, но мои две девочки стоят у порога в одном белье, матери нет, суетится народ, бегают лошади, собаки, и у девочек на лицах тревога, ужас, мольба, не знаю что; сердце у меня сжалось, когда я увидел эти лица. Боже мой, думаю, что придется пережить еще этим девочкам

в течение долгой жизни! Я хватаю их, бегу и все думаю одно: что им еще придется пережить на этом свете!...» Куда делась мать этих девочек во время пожара, и откуда она снова появилась в доме Прозоровых, остается загадкой. Странная семья, странные отношения и бедные дети.

Невидимая, но упорная и постоянная война идет в этой семье. Все о ней знают, всем о ней рассказывает сам Вершинин. Она стала уже сюжетом для небольшого рассказа или светским анекдотом. Время от времени он получает очередную записку, что его жена отравилась, бежит домой спасать ее, и эта круговерть все время повторяется. Он постоянно находится в зоне этого шантажа. Снова и снова при всей любви к своим девочкам Вершинин исчезает из дома и при любом удобном случае заговаривает себя и окружающих бесконечными монологами. Так он спасается от одуряющего кошмара семейной жизни. Но не делает ни малейшей попытки разорвать эти отношения. Он тоже как будто несет свой крест и верует в то, что «через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной...». Что это — терпение, порядочность, ответственность, лень, усталость? Чехов не дает ответа на этот вопрос. Обозначив около главного персонажа его невидимого спутника, его тень, его крест в данном случае, он помещает своего героя в странное перекрестие. С одной стороны отчетливая ирония, снижающая пафос его бесконечных и очень оптимистичных монологов. С другой — определенное их оправдание каторгой семейной жизни, сосуществованием с нездоровым человеком. Чем безвыходнее его домашняя ситуация, тем оптимистичнее и восторженней становятся его речи. Нелепица! Невидимая жена создает странное поле отторжения и иронии, притяжения и щемящей жалости вокруг подполковника. Маша отлично формулирует это состояние в своем признании в III акте: «...Я люблю, люблю... Люблю этого человека... Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила... полюбила с его голосом, его слезами, несчастьями, двумя девочками... Люблю — такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая... И он меня любит... Это все страшно. Да? Нехорошо это?... Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя...»

Если Наталья Ивановна строит свой роман с Протопоповым в строго прямолинейной логике выгоды и стабильности, то Маша бросается в свою любовь, как в омут, — никто не знает, чем это все закончится и что она принесет. Очевидно, что никакой выгоды, никакого спокойствия эта связь не даст. При кажущейся формальной похожести этих увлечений их разделяет пропасть — солидная, хорошо организованная, материально подкрепленная, уверенная связь, с одной стороны, и импульсивная, страстная, отчаянная то ли жалость, то ли любовь, то ли спасение от удушающего одиночества неудачного брака. Доля, судьба такая, одним словом!

Скрытые персонажи не имеют лица, возраста. Вершинин, скажем, постарел со времен Москвы, Наталья Ивановна родила двух детей и практически захватила дом. Как изменились Протопопов и жена Вершинина неизвестно. Да это и не важно. Разве судьба имеет возраст? В итоге Вершинин уйдет со своей бригадой, девочками и сумасшедшей женой то ли в царство Польское, то ли в Читу и оставит навсегда Машу, Протопопов останется на месте, практически переселится в дом Прозоровых и останется навсегда спутником Натальи Ивановны. Судьбу ведь не изменишь. У одних она стабильна и предсказуема, у других она становится долей, тяжким грузом, с которым предстоит жить до конца.

В «Трех сестрах» Чехов, кажется, впервые выходит за пределы столь любимой им усадьбы в большой город. Правда, дом Прозоровых удивительно напоминает ту же самую усадьбу, но город уже властно и уверенно присутствует в пьесе. Телеграф, на котором работает Ирина, гимназии Ольги и Кулыгина, артиллерийская бригада отца, а теперь Вершинина, все это реальный город. Правда, от этих присутственных мест наши герои бегут, спасаются в доме. Кажется, приходя в это гостеприимное жилище, они стряхивают с себя нечистые следы внешней городской жизни, обретая здесь свой подлинный облик. И даже наши невидимки, плотно вписанные в городскую суету, притягиваются к дому Прозоровых. Они как бы увеличивают магнетизм этой среды обитания интеллигентных людей, островка надежности. Но и ему приходит конец. Чехов предвидит неумолимый финал такой модели жизни. Скоро невидимки займут свое место.

В «Вишневом саде» Чехов не отказывается от найденного им принципа спрятанных персонажей. Просто они меняют природу

в соответствии со странной природой жанра этой необычной пьесы. Драма, трагедия, комедия, фарс? А может быть, пользуясь образом современника Чехова, следует назвать ее «сонатой призраков». В ней действительно присутствует некая фантазмагория, призрачная двусмысленность. Вроде бы и май на дворе, однако заморозки, вроде бы и деревцо, а может быть, призрак матери, город как будто отчетливо виден на горизонте, а на самом деле он далеко, Лопахин то ли уехал по делам, то ли нет, в финале то ли праздник неизвестно по какой причине, то ли веселые поминки, «пир во время чумы»... Абсурд тут гуляет вовсю. Призрачность эту создает Любовь Андреевна Раневская, фигура сама по себе как бы не очень реальная — впорхнула на какое-то время в родной дом и быстро улетела в какой-то тоже достаточно призрачный Париж. Все в этой пьесе непрочно, неуверенно. Мир то расширяется до громадных пределов — город на горизонте, и дальше Париж, Ментона, — то сужается до размеров комнаты, в которой заперт забытый всеми Фирс. Время постоянно прыгает в прошлое, и никак не хочет возвращаться в настоящее. После «Трех сестер», где героини регулярно говорят о будущем, в этой пьесе практически никто не заглядывает вперед, разве только Лопахин разметит наперед вырубленный вишневый сад под дачные участки да Петя полуистерически и прекраснодушно заведется по поводу предстоящего счастья: «Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!..» Будущего как будто нет, оно размыто, доведено до абстрактного символа, или сведено к чаепитию на дачном балконе. Зато прошлое кажется более реальным и осязаемым, чем настоящее.

Смерть и здесь как бы осеняет своим крылом пьесу. Она постоянно и незримо присутствует в доме Раневской, постоянно отсылая к прошлому. Вот Аня вспоминает: «Шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша, хорошенький семилетний мальчик. Мама не перенесла, ушла, ушла без оглядки...» Вот Гаев представляет сестре скорбный список: «А без тебя здесь няня умерла... И Анастасий умер...» Где-то во Франции умирает любовник Раневской и шлет ей отчаянные телеграммы. Где-то здесь, неподалеку от дома могила Гриши. Второй акт происходит в поле, на котором «большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами». Умирает громадный,

знаменитый сад и старый дом. Легкий сладковатый запах тления. Тень погоста. И люди собираются в усадьбу как на поминки. Никто не верит, что ее можно спасти.

Удивительный все-таки драматург Чехов! Расставляя по всей пьесе меты смерти, близкого конца, что, видимо, совпадало с его мироощущением и самочувствием — это его последняя пьеса — он никоим образом не нагнетает мрачную кладбищенскую атмосферу, не погружает пьесу в беспросветный мрачный пессимизм, скажем, леонидандревского толка. Что-нибудь типа «Жизни человека» или «Анатэмы». «Вишневый сад» поразительно воздушен и светел, и смерть в нем какая-то легкая, естественная, не пугающая. И призраки как будто сотканы из тумана или утренней дымки: «Посмотрите, покойная мама идет по саду.. в белом платье!.. Это она... Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину...» И Гриша остается хорошеньким семилетним мальчиком, и даже появление постаревшего и потрепанного жизнью, «облезлого барина» Пети Трофимова, его бывшего учителя, не вносит драматического диссонанса в движение жизни — «Любовь Андреевна обнимает его и тихо плачет». Несколько фраз о Грише и она легко переключается на самого Петю, на его вид, некоторую изношенность... Как будто легкий ненавязчивый ритуал. И это не от душевной черствости или равнодушия. Совсем нет! Просто Гриша уже включен в жизнь Раневской, он в ней, он не нуждается в тяжком и обязательном поминовении. Также как и мама — деревцо ли это или обман зрения — она навсегда с ней. Есть в Любове Андреевне при всей ее включенности в историю своего рода какая-то призрачная, прелестно легкомысленная полетность. Наверное, поэтому ее так трудно и так интересно играть. А постоянно возникающий, тоже почивший, отец Лопухина, от которого Ермолай никак не может освободиться, забыть его, существует уже чуть ли не в комическом виде — прилипчивый, настырный, не отпускающий своего дитяти, перетекающий незаметно в него: «Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и все палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья».

Юмор, поэзия и душевная мудрость держат эту пьесу. Старая, привычная жизнь уже на излете. Что впереди — никто не знает.

Страшноватая действительность ожидает наших героев. Восторженный и оптимистичный Петя Трофимов неожиданно дает уничтожающе точную характеристику русской жизни и русской интеллигенции: «...громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно. Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят “ты”, с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало. Все серьезные, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют.. Есть только грязь, пошлость, азиатчина... Я боюсь и не люблю очень серьезных физиономий, боюсь серьезных разговоров. Лучше помолчим».

Монолог звучит как прямой и беспощадный диагноз самого Чехова русской жизни. В этом остром перекрестии жесткого приговора российской действительности и уходящей красоты с ее прошлым, с ее призраками, метами, знаками, которые будут долго беспокоить нашу память и чувства, читается эта великая пьеса. И как хочется ее героям верить, что эту красоту удастся задержать, восстановить, возродить. Не случайно в самом драматичном III акте сталкиваются почти вплотную слезы Лопехина: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» с отчаянным и молитвенным призывом Ани, обращенным к матери: «Пойдем со мною, пойдем, милая, отсюда, пойдем!.. Мы посадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама! Пойдем, милая! Пойдем!» Опять призраки на пути. Опять несбыточные русские надежды!

Еще раз уточним: персонажи-невидимки у Чехова — это не просто отсутствующие лица, о которых мимоходом упоминают действующие. Такие есть в каждой пьесе. Они составляют тот необходимый фон, который, собственно, и дает ощущение жизни, ее населенности, плотности, многолюдства и соединенности людей друг с другом. Это то, что можно назвать средой обитания. Конечно, она есть и у Чехова. Мы говорим о другом качестве этих лиц. Условно их можно назвать отсутствующими действующими лицами. Не участвующими непосредственно в действии пьесы. Но непременно и мощно воздействующих на поведение и состояние



героев. Можно сказать иначе — это система дополнительных мотивировок поведения персонажа, скрытый источник его энергии. В известном смысле это открытие Чехова. Скажем, у А. Н. Островского при всей скрупулезно прописанной, многоцветной жизни его пьес, как правило, нет таких спрятанных, уведенных за кулисы, людей. Все необходимые для развития сюжета лица присутствуют на сцене, включены в действие, поставлены в определенную зависимость друг от друга. Каждый поворот поведения ясно и мотивированно объяснен. Действие прозрачно и логично. Я говорю не о драматическом напряжении, только о конструкции, организации пьесы. В этом плане она лишена тайны, она, как говорится, вся на виду. Опять же речь не о глубине и содержательности ее конфликта, но исключительно о ее построении. В этом отношении драматургия Чехова выстроена в глубинной перспективе. Ее «механизмы» спрятаны, людские связи и отношения настолько переплетены и уведены вглубь, что судить о подлинном поведении человека можно, только учитывая эти его неявные связи с отсутствующими на сцене людьми. Невозможно понять поведение Вершинина, не учитывая груз его отношений с истеричной женой и двумя девочками. Трудно оценить по-настоящему поступки Натальи Ивановны, не зная о ее связи с Протопоповым. А что такое утонувший семилетний Гриша для Раневской? Или умерший на операционном столе стрелочник для доктора Астрова?

Все эти лица, и живые и почившие в бозе, невероятно осязательны, достоверны и убедительны. Они спаялись с нашими героями накрепко, навсегда вошли в их жизнь. Они могут промелькнуть, не очень зафиксироваться в нашем сознании, а могут плотно жить в ткани пьесы. Важно, что человек у Чехова втянут в сеть отношений и моральных обязательств перед другими людьми. Из нее нельзя вырваться, ее нельзя порвать. Это и счастье и отчаяние. Она создает тайну чеховских пьес с ее бездонной глубиной. Они, эти незримые персонажи, словно тень отца Гамлета, сопровождают героев, определяя прежде всего их внутреннее, психологическое состояние. Действующий на сцене герой как бы ведет затянувшийся, бесконечный диалог с отсутствующим. Иногда конфликтно, иногда смиренно, а иногда восторженно. Чеховский человек пропитан миром, в котором он живет, пропит бесчисленными нитями людских отношений.



В чеховском рассказе «Крыжовник» один из героев говорит: «...очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз. Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стряется беда — болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других...» Кажется, что такой человек с молоточком есть у героев чеховских пьес — у них особый слух на тревожный и предупреждающий стук. Продолжим начатую выше реплику одного из умнейших чеховских людей доктора Астрова, который признается старой няньке: «...приехал домой, не дают отдохнуть — привезли с железной дороги стрелочника; положил я его на стол, чтобы ему операцию сделать, а он возьми и умри у меня под хлороформом. И когда вот не нужно, чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть, точно это я умышленно убил его... Сел я, закрыл глаза вот этак, и думаю: те, которые будут жить через сто — двести лет после нас и для которых мы теперь пробираем дорогу, помянут ли нас добрым словом?..»

Вот уж воистину — «не спрашивай, по ком звонит колокол. Он звонит по тебе». А людей со щемящей совестью и хорошим слухом остается все меньше и меньше. И об этом Чехов тоже предупреждает нас.

### **Данные об авторе**

*Кудряшов Олег Львович* — заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: oleg38k@yandex.ru.

### **Data about the author**

*Kudriashov O.* — Merited Arts Worker of Russia, Candidate of Arts Criticism, professor, Department of Directing of the Dramatic Theatre, Russian University of Theatre Arts— GITIS. E-mail: oleg38k@yandex.ru.

**А. Е. Литварь**

*Московский государственный лингвистический университет (МГЛУ),  
Москва, Россия*

**ТЕМА «УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ»  
В ПЬЕСЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «СОБЫТИЕ»**

*Аннотация*

В статье рассматриваются основные темы пьесы «Событие» Владимира Набокова. Автором анализируются известные театральные постановки пьесы, и то, как подходы режиссеров к проблематике менялись со временем. Материал статьи: недавние постановки «События» в МХТ им. Чехова, в Школе современной пьесы и в Русском театре в Париже.

*Ключевые слова:* Набоков, театральные постановки, интерпретация, «утраченное время», режиссура, МХТ, Школа современной пьесы.

**A. Litvar'**

*Moscow State Linguistic University (MSLU), Moscow, Russia*

**THE THEME OF «THE TIME LOST»  
IN «THE EVENT» BY VLADIMIR NABOKOV**

*Abstract*

The article examines the main themes in Vladimir Nabokov's play «The Event» based on famous theatrical stagings of the play and a presents a retrospective view of the changes in interpretations introduced by various directors. The main focus is made on productions of The Chekhov Moscow Art Theatre and the School of Contemporary Play.

*Key words:* Nabokov, theatrical performances, interpretations, «the time lost», directing, The Chekhov Moscow Art Theatre, The School of Contemporary Play.

Пьеса «Событие» была написана Владимиром Владимировичем Набоковым в 1938 году в Ментоне, во Франции. Она сразу же стала пользоваться большим успехом в Европе и США, ее ставили в Париже, Варшаве, Белграде, Нью-Йорке. А потом интерес к ней, равно как и к другим пьесам Набокова, поутих.

В России «Событие» стали ставить совсем недавно, уже в двухтысячных годах: в 2002 году в «Школе современной пьесы» постановка Франсуа Роше в рамках Дней культуры Швейцарии в Москве, в феврале 2012-го состоялась премьера спектакля Константина Богомолова в МХТ. В 2008 году Андрей Эшпай экранизировал пьесу.

Изучив подробные критические статьи Владислава Ходасевича и художника Юрия Анненкова, работавшего над постановкой пьесы в «Русском театре», я поставила задачу разобраться в том, как изменился в наши дни взгляд на пьесу, написанную в 1938 году.

Действие пьесы разворачивается в провинциальном городке в семье бедного художника Алексея Максимовича Трощейкина в течение одного дня. В первом акте герои узнают о досрочном возвращении из тюрьмы обидчика, бывшего возлюбленного жены художника Любви Ивановны Леонида Барбашина, пытавшегося убить молодоженов четыре года назад и обещавшего отомстить им по выходе из мест заключения. Во втором акте сходятся гости на день рождения тещи художника, писательницы-беллетристки Антонины Павловны. Гости не столько заняты поздравлением хозяйки или текстом ее нового произведения, представленного им на суд, сколько обсуждением скандального возвращения заключенного. В третьем действии, когда в доме остаются только свои и нанятый в агентстве детектив, приезжает запоздалый гость и между делом сообщает о том, что Барбашин уехал навсегда за границу.

С одной стороны, действие может обернуться трагедией, если главного героя убьют, именно этого он и опасается после возвращения Барбашина в город. С другой стороны, его приезд может стать поворотным моментом в судьбе Любви Ивановны, женщины эмоционально замученной потерей ребенка, обиденностью нищенской жизни с мужем — посредственным провинциальным художником. Очевидно, что возвращение человека, которого она когда-то страстно любила, но отвергла ради спокойной жизни, — это надежда на новое, более счастливое будущее. Действие пьесы построено так, что и зритель вместе с героями до последнего момента не знает, чем же обернется это событие. Но именно события и не происходит: Барбашин уез-

жает и даже не появляется в доме Трошейкиных. Все в доме остается неизменным. И мы понимаем, что завтрашний день будет таким же, как вчерашний: муж будет писать портреты зажиточных горожан, мать писать свои бездарные сказочки, а жена жить воспоминаниями о ребенке и ухаживаниями пошлого любовника Рёвшина, который, кстати, попытался использовать приезд Барбашина в свою пользу, увести Любовь Ивановну к сестре в деревню, отослав мужа куда-нибудь подальше. У всех домочадцев был шанс вырваться из привычного для них мира пошлости и начать жить иначе, но событие не произошло, а страх оказался недостаточно сильным толчком для перемен.

В 30-е годы XX века пьеса была новаторской по многим причинам: в ней не шла речь о политике, она посвящена исключительно изучению человеческих характеров и типов, а главная ее тема — страх. Мы видим, насколько по-разному страх действует на людей. В одних он проявляет трусость, в других — мелочность, изворотливость, податливость, пошлость и многое другое. Эти черты мы видим не только в четырех главных героях (художнике, его семействе и любовнике жены), но и во всех приходящих к ним гостях. Никто из них не пытается найти способ помочь семье, они лишь сплетничают и подливают масла в огонь своими глупыми рассуждениями о том, куда пошел Барбашин, и домыслами о цели его действий. Центр пьесы — внутренний мир героев, который крайне далек от внешнего. И тот факт, что Трошейкину видится за окном Барбашин в то время, как его там и не может быть, лишнее тому подтверждение. Любовь Ивановна в тот единственный момент в пьесе, когда она и муж понимают друг друга, говорит: «Наш маленький сын сегодня разбил мячом зеркало», в то время как в реальности это сделал мальчик, портрет которого рисовал Трошейкин.

Пьеса многопланова, и важен не столько сюжет, сколько измерения, в которых герои существуют. Для произведений Набокова в целом характерно наличие нескольких параллельных миров — реальности и сна, театрального пространства и бытового. Все это есть и в пьесе. Не случайно главным героем выбран художник, многое из происходящего им же и создано. Он говорит: «Это так — мираж, фигуранты, ничто. Наконец, я сам это намалевал. Скверная картина — но безвредная». В конце второго действия между

мужем и женой происходит диалог, из которого следует, что все их окружающее не существует. Они так и говорят пришедшему Ивану Ивановичу Щель. То, что часть происходящего — сон, подтверждает и авторская ремарка о том, что гости «сидят в застывших полусонных позах... Собственно, следовало бы, чтобы спустилась прозрачная ткань или средний занавес, на котором вся их группировка была бы нарисована с точным повторением поз» [5, с. 145]. Герои пьесы все какие-то ленивые (Любовь двигается «с ленцой и дымкой» [5, с. 104], Антонина Павловна «сладковато-рассеянная», Барбошин «торжественно-рассеян»), спокойные, даже ожидание несчастья не вызывает у них эмоций.

Отчасти это может быть объяснено тем, что они находятся в некоей «точке невозврата». После смерти ребенка жизнь главных героев не развивается, они просто существуют, переходя из одного дня в следующий. И с самого начала зрителю кажется, что обязательно что-то должно произойти, что изменит этот незыблемый ход вещей. Даже если это событие отрицательного плана, оно может иметь положительный эффект в сложившемся положении. И неожиданный поворот заключается именно в том, что ничего не происходит, герои как бы застревают во времени и пространстве, и любые поиски утерянного времени, прошлого, — абсолютно бесплодны. Подобное восприятие трагического безвременья очень характерно для Набокова. Ситуации временного «тупика» воспроизводятся в самых различных его произведениях, начиная с «нарисованных часов» в «Приглашении на казнь» и заканчивая «Тканью времени» — эссе Вана Винна, героя «Ады». В определенной мере его вдохновителем в этой области можно считать французского философа Анри Бергсона и Марселя Пруста, чьи схожие с Бергсоном взгляды общеизвестны<sup>1</sup>.

Жанр пьесы определить крайне сложно. С одной стороны, зрители ожидают трагедии, с другой стороны, налицо признаки

---

<sup>1</sup> Более подробно взгляды Набокова на пространство и время были рассмотрены мною в статье «Владимир Набоков и Анри Бергсон: резонанс смыслов и образов». — Альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка». 2011. № 3.

В своем интервью эстонской газете «Сегодня» в ноябре 1932 года В. Сирин (псевдоним В. Набокова) признает влияние своих любимых французских писателей Флобера и Пруста. О сходстве образов В. Набокова и М. Пруста написан ряд исследовательских работ. [1, p. 115, 250, 277, 328–329].

комедии, даже фарса. Трощейкин описывает все происходящее как «фантастический фарс», Любовь — как «кошмарный балаган». Любовник жены спокойно входит в дом и ведет себя так, как будто это нормально. Одна из гостей мадам Вагабундова говорит стихами. Элеонора Шнап, акушерка со смешным немецким акцентом, прямо в присутствии супругов делает предположение о том, что погибший ребенок — сын Барбашина, а не Трощейкина. Нельзя не заметить авторской иронии в адрес чеховских героинь: Антонина Павловна, теща героя, очень напоминает героинь Антона Павловича. Высмеивается также и Максим Горький, в жизни носивший имя Алексей Максимович, как и художник Трощейкин. Как известно, Горький для Набокова был символом конъюнктурной советской литературы, антонимом творчества. Таков в «Событии» Трощейкин. Он пишет портреты богатых горожан на заказ; для себя же тайно пишет их реальные портреты «с лиловыми мордами». Он продает свое искусство за деньги, как, по мнению Набокова, Горький продавался власти за славу и богатство.

Виктор Борзенко в своей рецензии на спектакль МХТ для журнала «Театрал» ошибочно утверждает, что «Событие» — «единственная пьеса Набокова», но очень верно подмечает реминисценции: «Антонина Павловна <...> напоминает графоманку и работает над циклом “Озаренные озера”. В этом можно увидеть переключку с чеховским озером из “Чайки”, хотя скорее это ироническая насмешка над названием стихотворного сборника Михаила Кузмина “Осенние озера”. Впрочем, иронии и по отношению к Чехову в пьесе вполне хватает. Скажем, жену художника зовут Любовь (как и Раневскую из “Вишневого сада”), и в одной из сцен она скажет: “Я вышла замуж за букву ‘ять’”. В этом читается переключка с чеховской “Свадьбой”, где одного из героев зовут Иван Михайлович Ять. У Любви есть сестра Вера, но не хватает Надежды — Набоков тем самым «передает привет» “Трем сестрам”. Кроме того, свое “Событие” Набоков писал во французском городке Ментон, где Раневская продала дачу перед возвращением в Россию. Но самое главное — Набоков оспаривает известный чеховский закон: если на сцене в первом акте висит ружье, то в третьем оно должно непременно выстрелить» [3]. Да и тот факт, что имя неказистого странноватого сыщика Барбошина практически совпадает с именем главного злодея Барбашина, на-

талкивает на мысль, что все это комедия или иллюзия. Так и соседствуют в пьесе две темы: сон (иллюзия) и фарс. С одной стороны, автор высмеивает обыденность нашей жизни, страхи и пошлость эмоций, а с другой — предполагает, что все это иллюзия и стоит нам проснуться, как жизнь изменится к лучшему: герои станут честнее с собой и с окружающими. Именно этот авторский замысел и делает пьесу столь актуальной во все времена.

Отсюда вытекает и противопоставление внутреннего, еще живого, хотя и увядающего, мира четы Трощейкиных миру остальных «театральных» или «картинных» героев. Эти герои Набокова представляют собой «типы» человеческих характеров. Пьеса и начинается с этого противопоставления, когда Алексей рассказывает Любви свой замысел картины: «Этой стены как бы нет, а темный провал... и как бы, значит, публика в туманном театре, ряды, ряды... сидят и смотрят на меня. Причем все это лица людей, которых я знаю или прежде знал и которые теперь смотрят на мою жизнь. Кто с любопытством, кто с досадой, кто с удовольствием. А тот с завистью, а эта с сожалением. Вот так сидят передо мной — такие бледновато-чудные в полутьме. Тут и мои покойные родители, и старые враги, и твой этот тип с револьвером, и друзья детства, конечно, и женщины, женщины — все те, о которых я рассказывал тебе — Нина, Ада, Катюша, другая Нина, Маргарита Гофман, бедная Оленька, — все...» [5, с. 106].

Эндрю Филд, знаменитый библиограф Владимира Набокова, наряду со многими другими исследователями пишет о некотором сходстве «События» и «Ревизора» Н. В. Гоголя. В обеих пьесах стимулом к различным действиям служит страх. Только вот в «Ревизоре» этот страх очевидно проявляется в конце пьесы, когда городничий узнает о приезде настоящего ревизора, а в «Событии» — в начале, когда художник узнает о досрочном возвращении обидчика. И большой вопрос в том, уходит ли этот страх в конце пьесы, когда герои узнают об отъезде Барбашина? Мнения режиссеров на этот счет расходятся.

Рассмотрим театральные постановки пьесы «События». Юрий Анненков считал пьесу «незлбодневной, играть ее можно в любой стране и на любом языке» [5, с. 272]. Он говорит о живости языка, «разорванности речи» как о новаторстве в этой сфере. Именно это делает пьесу столь жизненной и вневремен-

ной. Он также отмечает, что драма несет в себе черты комедии, а реальность — фантастики. Именно это, по его мнению, столь выгодно отличает «Событие» от пьес того времени. Главной же характеристикой пьесы Ю. Анненков считает ее оптимистичность. Смысл пьесы он видит в том, чтобы высмеять наши страхи, показать, насколько мы их сами преувеличиваем, в то время, как ничего страшного нет: писатель, приход которого страшил Антонину Павловну, оказывается пустышкой, а Барбашин и вовсе не появляется [5, с. 272–273].

«Русский театр» в Париже в 30-е годы испытывал финансовые трудности. Публика не слишком его читала, поэтому денег на богатые декорации для постановки классики не хватало, а современные пьесы не представляли никакого культурного интереса. Поэтому новая пьеса Набокова оказалась во всех смыслах событием! Для раскрытия глубокой философии произведения вовсе не требовались большие финансовые затраты, декорации особого значения не имели. Подходил антураж любой небогатой эмигрантской квартиры. Публика сразу воздала пьесе должное, она имела небывалый успех.

Вячеслав Ходасевич, поначалу не высоко оценивший пьесу и написавший краткую отрицательную рецензию, посчитал, что Набокову не удалось найти нужный баланс между трагичностью темы и подчеркнутой комичностью стиля. Позднее он меняет свое мнение и более подробно обращается к сюжету и подтексту пьесы. Он пишет, что весь смысл пьесы в страхе, который испытывает художник и который внушает жене и ее любовнику. Эндрю Фильд тоже ощутил пессимистические нотки в пьесе, объяснив их затруднительным положением автора [1, р. 189–190].

Константин Богомолов в своей интерпретации пьесы (постановка 2012 г., МХТ) придерживается практически противоположных взглядов. Для него пьеса скорее трагическая, чем комическая. Еще до начала спектакля на занавес проецируется лицо младенца. Публика, знакомая с пьесой, понимает, что режиссер делает акцент на смерти ребенка, которая произошла вне временных рамок пьесы, но все еще преследует героиню. Когда занавес открывается, на сцену спускается экран, и мы видим кинохронику 30-х годов, где счастливые немцы маршируют, танцуют и устраивают народные гулянья. Аллюзия к нацистской



Германии очевидна, она обуславливает соответственный психологический настрой зрителя. И далее, во время действия, дважды как бы с улицы звучит тот же марш, напоминая о том, что мир движется к великой трагедии.

Константин Богомолов со сценографом Ларисой Ломакиной находят очень интересную возможность показать многоплановость, даже множественность миров пьесы: помимо того, что квартира художника наполнена зеркалами, а, следовательно, и отражениями, и сами незаконченные картины буквально оживают (мальчик с картины в какой-то момент ложится с мячом на диване). Создатели спектакля разделяют сцену на два этажа: первый — квартира Трошейкина, второй — улица немецкого города. Эта улица очень напоминает кадры из фильма Чарли Чаплина «Великий диктатор», являющегося пародией на гитлеровскую эпоху и занятую нацистами Варшаву. Мы видим магазинчик старьевщика и его самого, сидящего целый день на приступочке, в то время как мимо проходят полупьяные женщины, девочка с костылями, поющая грустную песню, а вечером проститутка стоит у того же входа в магазин. В какой-то момент женщина рисует белой краской на стекле магазина звезду Давида и пишет слово *Jude* — еврей, опять-таки отсылая нас к фильму с его улочками и жителями гетто и привлекая внимание к историческим событиям, происходившим в то время. Заканчивается же спектакль еще одним видео, на котором запечатлены трагические кадры избиваемых и унижаемых немцами евреев, пытающихся продать хоть что-то, чтобы заработать себе на жизнь, а в конце изображен еврей, забитый до смерти. Падающий на сцену занавес отделяет зрителя от страшной трагедии, но чувство глубокого сострадания остается у него надолго.

Подобное решение кажется очень интересным и прекрасно исполненным. С художественной точки зрения оно безупречно отражает цикличность напоминаний об этой теме. Но сомнителен сам факт, что пьеса В. Набокова «Событие» написана на тему фашизма. Да, он и его семья сильно пострадали от нацистского режима, им пришлось бежать из Германии, но Владимир Владимирович неоднократно говорил о своей аполитичности. Многие пытаются раскопать в его произведениях аллюзии к историческим реалиям, увидеть в диктаторе из *Bend Sinister* черты Гитлера

или Сталина, в тюремщиках из «Приглашения на казнь» — нацистов, в Лолите — сатиру на современную жизнь в США и т.п., но все это чуждо Набокову. В сборнике своих интервью «Твердые суждения» Набоков несколько раз говорит о том, насколько безразлично он относится к политике [2, р. 3, 34]. Он ненавидит диктатуру и жестокость, но пишет он не об этом.

Поэтому особенно удивляет тот факт, что в России XXI века именно эта тема привлекает режиссеров в пьесе «Событие». И Константин Богомолов и Андрей Эшпай сходятся в том, что под словом событие здесь подразумевается то, что остается «за кадром», то на что семья в силу своих неурядиц не обращает внимания. Исторические события — Гитлер и его методы борьбы с евреями. У Богомолова — это музыка, у Эшпая — факельное шествие. Режиссеры единогласно переносят место действия в немецкий городок, хотя с большой долей уверенности можно утверждать, что Трощейкины живут во французской глуши, ведь именно там находился Набоков в момент написания пьесы. И его библиограф Эндрю Фильд не упоминает в своем анализе пьесы ни нацистов, ни Германию. Он считает, что пьеса написана скорее о возмездии, которое настигает Трощейкина в виде страха, а вовсе не о появлении его обидчика. В этом смысле показательно, что Барбашин передает Рёвшину пустую записку, которая действует как усмешка и устрашение одновременно.

Возникает вопрос, почему в конце второго действия Богомолов вырезает целый кусок, в котором к диалогу супругов присоединяется совершенно незначительный персонаж по фамилии Щель? Его появление не имело бы значения, если бы в разговоре с ним Трощейкин не озвучил свое предположение, что все гости — им нарисованные нереальные существа. Представляется, что К. Богомолов, чрезмерно увлекшись социально-политической составляющей содержания пьесы, меньше внимания обратил на ее философский подтекст.

Невозможно согласиться и с мнением исполнителя главной мужской роли в постановке МХТ Сергея Чонишвили, считающего, что в Трощейкине можно увидеть черты самого Набокова. Кроме чисто биографических моментов — проживания без денег в эмиграции в небольшом провинциальном городке, других схожих черт нет. Владимир Набоков считал себя гением и никогда

этого не скрывал. Он не стал бы изображать себя бездарным провинциальным художником, чьи способности творить в пьесе ставятся под сомнение как его собственной женой, так и сыщиком, им нанятым... Не смог бы Набоков примириться легко и с потерей сына, ведь известно, что гибель отца мучила его всю жизнь. Совпадение имеется разве что в презрительном отношении к окружающим эмигрантам. Эта черта характера, очевидно, заимствована у создателя пьесы: Набоков, как известно, относился с уважением лишь к немногим представителям бывшей российской интеллигенции.

И Константин Богомолов, и режиссер одноименного фильма Андрей Эшпай заметно смещают акцент в сторону Любови: она жертва обстоятельств, когда-то совершившая ошибку, выбрав Трощейкина, а не Барбашина в качестве мужа, она переживает не первый год гибель ребенка, она не находит места в этом мире, но не отыщет его и в другом, находящимся «за вуалью». Второй женский персонаж, Антонина Павловна Опояшина, в постановке МХТ очень органично исполняется известным своими комедийными ролями актером Александром Семчевым. Видимо, он и являет собой тот компромисс между трагичным и гротескным, о котором писал Ходасевич. С одной стороны, героиня получилась очень трогательная, не напыщенная писательница, а просто женщина, живущая в каком-то своем другом мире. С другой стороны, грустно смотреть на ее попытки наладить жизнь дочери, примирить ее с мужем, наталкивающиеся на стену непонимания. Любовь обращается к матери со словами: «А я тебе говорю: отстань! Ты живешь в своем мире, а я в своем. Не будем налаживать междупланетное сообщение. Все равно ничего не выйдет» [5, с. 157]. Выбор мужчины на женскую роль вновь отсылает нас к Антону Павловичу Чехову.

Что касается второстепенных героев, то тут подходы большинства рассматриваемых режиссеров схожи. Уже в 1938 году Юрий Анненков использует белила на лицах второстепенных героев, показывая, что они куклы, представители другого «завуалированного мира», Константин Богомолов прибегает к тому же приему. Возможно, это буквальное воплощение фразы Трощейкина, в которой он говорит о «харях, намалеванных его воображением». Ходасевич, писавший в первой половине XX века,

считал, что это излишнее обнажение внутренних подтекстов, которые можно было бы оставить мышлению зрителя.

Франсуа Роше находит другое решение: героини носят шляпки с вуалями, все герои, кроме членов семьи, одеты в неожиданные костюмы. Акушерка Шнап носит наряд, отдаленно напоминающий японское кимоно, вдова Вагабундова одета в нечто подобное кокону, Барбошин — в швейцарский костюм с коротенькими штанишками, писатель — в красный костюм кривого кроя. Их также отделяет от главных героев тот факт, что приходят они в дом из зрительного зала, а не из-за кулис. Некоторые из второстепенных героев пьесы в этой постановке вообще не появляются: тетя Вера и дядя Поль. Зато, в отличие от постановки МХТ, на сцене появляется Щель и тот прозрачный занавес, о котором пишет в пьесе Набоков, отделяющий супругов и Щель от пирующих гостей. Режиссера явно больше привлекает потенциально гротескная сторона пьесы: его герои разговаривают странными голосами, кричат, бьются в истерике, носят накладные волосы, подшучивают и подтрунивают друг над другом (к примеру, Барбошин наставляет на Трощейкина пистолет, который оказывается зажигалкой), поют оперными голосами. Жанровая неоднозначность пьесы Владимира Набокова дает право и на такое прочтение пьесы. Но и оно приводит к тому, что герои понимают: события не произошло, и все осталось как прежде, дальше пустота. Они застывают в немой сцене.

В XXI веке зритель, очевидно, привык к более радикальным, новаторским приемам, и простыми белилами его уже не удивишь. Для того, чтобы затронуть душу современного человека, нужно что-то большее: душераздирающее видео и сначала лик живого ребенка, а потом — то ли его посмертная маска, то ли череп... Однако наша задача заключается в том, чтобы постараться максимально понять и донести до читателя, равно как и для зрителя, все мельчайшие нюансы идейно-художественного замысла автора.

#### Л и т е р а т у р а

1. *Field A. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov.* London: Futura, 1988.
2. *Nabokov Vladimir.* Strong Opinions. New York: Random House Inc., 1990.

3. Борзенко В. Неожиданное «Событие» // Журнал «Театрал» от 13.02.2012 [URL: <http://www.teatral-online.ru/news/5849/>]
4. Материал о премьере в МХТ телеканала “Культура” от 24.01.2012 [URL: <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=906408&cid=178>].
5. Набоков В. В. Пьесы. М., 1990.

#### References

1. Field A. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov. London. Futura, 1988.
2. Nabokov Vladimir. Strong Opinions. New York. Random House Inc., 1990.
3. Borzenko V. *Neozhidannoe «Sobytie» // Zhurnal «Teatral»* [The unexpected «Event» // «The Theatre-goer» magazine («Teatral»)] от 13.02.2012[URL: <http://www.teatral-online.ru/news/5849/>]
5. Nabokov V. V. *P'esy* [Plays]. М., 1990.
4. *Material o prem'ere v MHT telekanala «Kul'tura»* [An article on Rossiya K web-site about the premiere in the Moscow Art Theatre] от 24.01.2012 URL: <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=906408&cid=178>].

#### Данные об авторе

*Литварь Александра Евгеньевна* — лингвист, преподаватель иностранных языков и культур. Московский государственный лингвистический университет. E-mail: [alexandra.litvar@gmail.com](mailto:alexandra.litvar@gmail.com).

#### Data about the author

*Litvar A.* — linguist, teacher of foreign languages and cultures. Moscow State Linguistic University. E-mail: [alexandra.litvar@gmail.com](mailto:alexandra.litvar@gmail.com).



■ *музыка*





**П. Е. Карпов**

*Российская академия музыки имени Гнесиных (РАМ),  
Москва, Россия*

**«ГОД ЗА ГОДОМ В МУЗЫКЕ»:  
О ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. А. БУЛЫЧЕВА**

*Аннотация*

Статья посвящена практической деятельности Вячеслава Булычева — видного представителя отечественного хорового исполнительства начала XX века. Создатель Московской симфонической капеллы и первого в России хора рабочих, В. Булычев в творческом содружестве с С. Танеевым стал первым исполнителем в России многих классических хоровых произведений западноевропейской музыки.

*Ключевые слова:* Вячеслав Булычев, хоровое исполнительство, Московская симфоническая капелла.

**Р. Карпов**

*RAM, Rossiyskaya akademiya muzyiki im. Gnesinyih,  
Moscow, Russia*

**MUSIC THROUGH THE AGES:  
WORK AND LIFE OF V. A. BOULICHEV**

*Abstract*

This article touches upon work and life of Vyacheslav Boulichev, a widely respected Russian choral conductor, (the beginning of the 20th century). He founded Moscow Symphony Choir and the first workers' choir in Russia. V. Boulichev in close cooperation with S. Taneev became the first performer of many West European classical choral compositions in Russia.

*Key words:* Vyacheslav Boulichev, choral performance, Moscow symphonic choir.

В отечественной хоровой музыке рубежа XIX—XX веков и в наше время сохраняется много до конца не изученного. Одной из фигур, до сих пор остающихся в тени, однако внесших значительный вклад в хоровую культуру первой половины XX века, является Вячеслав Александрович Булычев (1872—1959). Личность его многогранна. Создатель и руководитель нескольких хо-

ровых коллективов (Россия, Молдавия, Румыния), композитор, теоретик и общественный деятель, В. Булычев аккумулировал художественные идеи, созвучные эпохе.

О творческом становлении Вячеслава Александровича можно судить по дневникам из личного архива музыканта. С детских лет у будущего мастера сочетаются задатки рационального мышления и творческой пытливости. Природные способности позволили ему обучаться одновременно на юридическом факультете МГУ и в Московской консерватории (1893). По словам Вячеслава Александровича, «музыкой я начал заниматься рано и рано ушел от музыкального дилетантизма, еще в гимназии осознав значение искусства и тогда же занявшись серьезным изучением его техники» [1, ед. хр. 31, лист 2]. (Булычев В. А. «Год за годом в музыке» (1893—1897).

Блестяще сдав приемные экзамены в Московскую консерваторию, Булычев записался в студенческий хор, которым руководил профессор итальянского языка Владимир Густавович Мальм — разносторонне образованный человек. «Пение в студенческом хоре начало развивать у меня вкус к этому роду искусства, которое под влиянием чисто инструментального моего образования и под влиянием симфонических концертов, усердно мною посещаемых, казалось мне второстепенным и недостойным внимания серьезного музыканта. В то время Россия переживала эпоху расцвета инструментальной музыки. И вот пение в студенческом хоре, разговоры с Мальмом о хоровом пении и хоровых сочинениях заставили меня внимательно присмотреться к этому неведомому мне роду искусства. Я начал разбираться в сборниках, из которых Мальм черпал материал для студенческого хора и начал сочинять не только для однородного, но и для смешанного хора» [1, лист 3].

Во время обучения в консерватории Булычеву запомнились слова, сказанные В. И. Сафоновым: «России нужны не только музыкальные техники, но и широко образованные музыканты». Молодой музыкант приучил себя к систематическому труду и выработал привычку не терять времени даром.

Первая попытка создать хор относится к 1894 году. Мама Булычева была большой любительницей хорового пения, его родной дядя руководил хором рабочих на фабрике в Купавне. Таким об-

разом, собрав человек 7–8 из числа родных и знакомых, под управлением дяди Булычева был собран домашний хор. После первых репетиций стало понятно, что «руководитель» не имеет никаких музыкальных знаний, необходимых для руководства хором, так как хористы пели без нот, с голоса дяди, да еще и в октаву с сопранами. Из всего этого начинающий дирижер сделал заключение, «что для того, чтобы петь правильно (подчеркнуто мной. — П. К.) в хоре, прежде всего, нужны ноты» [1, лист 6]. Домашний хор стал вновь репетировать под руководством начинающего дирижера, который разучивал каждую партию отдельно. «Подобрался народ голосистый. Пожелал участвовать в этом хоре и Г. Я. Черешнев, мой товарищ по консерватории, отлично читавший ноты. Дело подвигалось настолько быстро и хорошо, что весь наш хор был приглашен на свадебный пир моей кузины Гали» [там же]. Этот концерт состоялся весной 1895 года и стал первым публичным выступлением молодого музыканта в качестве дирижера хора. Вскоре занятия с хором были прерваны из-за большой занятости В. Булычева в университете и консерватории.

Опираясь на свой первый практический опыт, Вячеслав Булычев делает выводы: «При разучивании хоровых партий я увидел, что большинство моих певцов не только не умеют читать ноты с листа без помощи инструмента, но большинство даже не знают нот. У меня явился самый простой вопрос, что, если для игры в оркестре и вообще на всяком инструменте нужно учиться на нем играть и свободно читать ноты, то почему хоровым певцам не нужно делать то же самое» [1, лист 6–7]. С этими мыслями Вячеслав Александрович возобновил деятельность «домашнего хора». Единственную воскресную репетицию Вячеслав Александрович разделил на две части. Первый репетиционный час был отведен для обучения певцов нотам, элементарной теории и сольфеджио, а второй — разучиванию легких хоровых сочинений.

Первый урок был назначен на 1 октября 1895 года в шесть часов вечера. Именно с этого дня будущий известный хоровой деятель начал вести свою общественную и педагогическую деятельность.

Репертуарная политика нового хора начинается с сочинений лидертафельного стиля (Мендельсон, Абт и др.). Результаты занятий по теории и сольфеджио были видны уже к концу года.

Большая часть учеников (в основном мужчины) начали хорошо читать ноты с листа.

В 1896 году Булычев поступает в класс С. И. Танеева. Кроме него, в классе Сергея Ивановича учились еще двое — Р. Глиэр и Г. Черешнев. Занимался со своими учениками Танеев контрапунктом свободного стиля. «Танеев научил нас таким сложным контрапунктическим комбинациям, которые нельзя было встретить ни в одном учебнике. Он открыл перед нами тайны контрапунктической техники эпохи строгого стиля (XV и XVI вв.), которые до сих пор считались каким-то неразгаданным чудом» [1, лист 17].

К 1894—1896 годам относятся и первые композиторские опыты Вячеслава Александровича. Им написано несколько хоров для различных составов, среди которых: «Уж скоро стает снег» (4-х гол. муж. хор), «Над пустыней снежной» (сл. Метерлинка), «Свобода» (сл. Шелли). Хор «Свобода» позднее переделан в симфоническую кантату: в ней применены приемы вокальной симфонизации, которые зарождались в мыслях В. Булычева в эти годы и впоследствии превратились в сознательную и стройную теорию. «Сущность симфонизма состоит не только в использовании абсолютной высоты тонов, но и их разницы в тембре, этом громадном художественном ресурсе, попытки воспользоваться которым впервые встречаются в произведениях композиторов Венецианской и Неаполитанской школ» [4, с. 124].

В молодом хормейстере проявляются качества талантливого организатора и руководителя. Летом 1896 года Вячеслав Булычев сопровождает на Кавказ на лечение больную мать. В Ессентуках в недавно учрежденной публичной библиотеке с большим читальным залом собирается местная интеллигенция. Булычев, посещая библиотеку для чтения газет, перезнакомился со многими из них. Нередко говорили о музыке, и Вячеслав Александрович с удовольствием рассказывал о недавно созданном московском хоре. В процессе общения возникла мысль создать хор из местных жителей и студенческой молодежи. Таким образом, был организован «внушительный хор», в составе которого оказалось немало людей, имеющих опыт в хоровом пении. Репетиции происходили три раза в неделю в помещении читального зала и посещались очень аккуратно. Из всего разучиваемого

репертуара певцам хора более всего нравились «Соловушка» П. Чайковского и «Над пустыней снежной» В. Булычева.

В 1897 году Вячеслав Александрович успешно заканчивает университет. Четыре студенческих года не прошли даром, благотворно отразившись на общем развитии Булычева и на его способностях к систематической научной работе. А написание курсовых работ заставило его выучить французский и немецкий языки, которые впоследствии пригодились для музыкально-научного образования: «...я стал читать на этих языках книги по теории и истории музыки, что очень раздвинуло мои музыкальные горизонты» [1, ед. хр. 31, лист 15].

Сергей Иванович Танеев внимательно следил и принимал самое активное участие во многих творческих проектах своего ученика. Авторитет Танеева был непререкаем, а его изумительный слух всем известен. На первый взгляд такое пристальное внимание к личности Булычева со стороны «мирового учителя» кажется довольно странным, так как последний учился в классе метра (контрапункт) всего один год (1895—1896)<sup>1</sup>. Тогда как среди учеников Танеева мы видим более значительные фигуры (Рахманинов, Скрябин, Гречанинов, Метнер и др.). Напомним, что в монографии Г. Бернандта «С. И. Танеев» (1983) приводится список учеников Сергея Ивановича (консерваторских и частных), состоящий из 155 человек (с. 270—272). По неофициальным данным этот список достигает 270 человек.

Исследования Танеева-теоретика были созвучны исследованиям Булычева-практика. Они дополняли друг друга. Ум Танеева был «дедуктивный и позитивный» (Л. Сабанеев), в исследовании он опирался на практический опыт. «А целью его изучения был феномен музыкальной красоты... Музыкально прекрасными для него были произведения основателей великих стилей: Палестрина — строгого стиля, Бах — свободного и классики — “классического”» [3, с. 45—46].

Часто присутствуя на репетиции Московской симфонической капеллы, С. Танеев иногда после репетиций говорил дири-

---

<sup>1</sup> О тесном содружестве Танеева с Булычевым свидетельствует то, что летом 1908 года Булычев снимает дачу в деревне Дютьково, на которой позднее поселится Танеев. Сегодня в этом доме находится музей С. И. Танеева.

жеру, что хор низко интонирует большую терцию мажорного трезвучия. С одной стороны, Капелла в это время уже состояла из хороших музыкантов, которые не могли петь фальшиво, с другой — бывший ученик верил в абсолютный слух Танеева. Эта загадка долгое время оставалась неразгаданной. Вскоре представился случай разрешить это недоразумение.

Была организована лекция профессора А. Эйхенвальда<sup>2</sup> о чистом и темперированном строе в физической аудитории Высших женских курсов. В начале лекции профессор представил числовые таблицы разницы интервалов чистого и темперированного строя, которые предстояло озвучить с помощью фисгармонии и хора.

Немного отвлечемся, чтобы более подробно описать инструмент, при помощи которого происходило исследование. Это была фисгармония с шестью или семью клавиатурами, нижняя из которых (обычная фортепианная) — в темперированном строе. Остальные настроены так, что в каждой октаве было по пятьдесят два звука, необходимых для чистого строя. На каждой клавише был написан звук и число его колебаний. При сравнении интервалов чистого строя с темперированным, особая разница ощущалась в больших терциях.

«Наконец, предложено было хору взять C-dur-ное трезвучие. С замирающим сердцем я производил это испытание над своим хором, моим детищем, которое я воспитывал в течении многих лет и чистотой интонации которого я гордился... Хор берет это трезвучие и тянет его, во время чего лектор берет трезвучие чистого строя на фисгармонии. Оба трезвучия в отношении интонации вполне совпадают. После этого Эйхенвальд берет терцию темперированного строя, которая так зазвучала фальшиво, что вся аудитория ахнула и после этого раздались оглушительные аплодисменты по адресу хора, аплодисменты за один аккорд, и, быть может, большие, чем за целую ораторию» [1, ед. хр. 31, лист 28—29]. Одним из первых С. И. Танеев подошел к Булычеву с поздравлением, «поняв причину нашего недоумения относительно большой терции. Танеев, обладая прирожденным

---

<sup>2</sup> Эйхенвальд Александр Александрович (1863—1944) — профессор МГУ. С 1901 года преподавал физику на московских Высших женских курсах. Занимался вопросами музыкальной акустики.

абсолютным слухом, с детства воспитал его на постоянной фортепианной игре и таким образом ассимилировал его с темперированным строем фортепиано» [1, лист 28].

Вячеслав Александрович создает Московскую симфоническую капеллу для исполнения сочинений крупных жанровых форм классического периода: оратории — «Самсон» (Гендель), «Времена года» (Гайдн), «Илия» (Мендельсон), Requiem (Мוצарт) и др. Одновременно он вынашивает идею исполнения целого цикла концертов Нидерландской школы. «Затея: представить Нидерландскую школу с начала до конца XV и XVI века, начиная от Дюфай и кончая Орландо Лассо. У меня давно созрела мысль показать московской публике различные школы композиторов строгого стиля, начиная со старейшей, Нидерландской. Затея довольно рискованная: перенести музыкального слушателя XX века в музыку XV и XVI веков» [1, лист 40].

Создавая симфоническую капеллу, Булычев преследовал несколько целей: «*Во-первых*, он хотел познакомить широкую музыкальную общественность с огромным периодом развития музыки (около 400 лет), до сих пор остававшимся неизвестным... *Во-вторых*, произведения строгого стиля... потребуют от исполнителей особой чистоты интонации, вокальной дисциплины и гибкости, "деликатной звучности", так необходимой для воспитания хорошего тона... И *в-третьих*, Булычева не удовлетворяло общее состояние хорового пения, существовавшего в то время в двух основных формах: 1) профессиональные церковно-певческие хоры и 2) любительские хоры» [4, с. 125].

Первый концерт Капеллы из хоровых сочинений композиторов эпохи Возрождения состоялся 7 декабря 1908 года в зале Синодального училища и собрал значительно меньше публики, чем концерты из сочинений кантатно-ораториальных жанров. В архиве Булычева не обнаружено рецензий на данный концерт, поэтому приводим более поздние отклики на концерт, состоявшийся из сочинений эпохи Ренессанса.

«Вчерашний концерт московской симфонической капеллы привлек не особенно много публики. Так того и следовало ожидать, — ведь, странный предрассудок относительно мнимой устарелости, даже мертвенности старинной музыки еще живет в умах. И не только широкой публики, но и музыкантов. И совершенно

напрасно. Кроме работ высокого технического мастерства, ярким примером которого служит удивительно (но и искусственно) сделанный горизонтальный подвижной контрапункт Sanctus Пьера Мулю, здесь были исполнены и навеки жизненные образцы высокого вдохновения. Взять хотя бы Ave Regina — Я. Обрехта, Benedictus — А. Брюммеля и многое другое. Исполнение труднейшей программы надо признать более чем удовлетворительным. Правда, кое-где желательнее было больше ритмической отчетливости, ясности и точности интонации. Некоторые темпы показались нам вялыми, не везде ясно проступал контрапунктический характер сочинений. Концерту предшествовало весьма нелишнее и, пожалуй, слишком краткое историческое введение г. Булычева. Несмотря на запрещение, аплодировали» [1. Ед. хр. 118. Сборник статей и газетных заметок о Моск. Симф. Капелле. Том II. Лист 2. (озаглавлено «Концерт Симфонической капеллы». Подпись — Н.П.)] («Столичная Москва», 25 октября 1910 г.).

«*Вечер московской симфонической капеллы* был посвящен сочинениям для хора a cappella композиторов нидерландской школы... В программе концерта стояли произведения с ярко выраженным вокально-фиоритурным стилем (Дюфаи, Окегем), произведения стиля имитационного (Жоскен де Пре) и, наконец, образцы творчества Орландо Лассо, — того, кого современники называли “обновителем утомленного мира”. И современников Лассо легко понять: сквозь мастерское письмо Лассо, сквозь захватывающие вокальные красоты чувствуется религиозное настроение, слышится та искренность и правдивость чувств, которых привыкло искать современное ухо. Но пусть не подумают, что все предшествующие композиторы для современного слушателя имеют только исторический интерес. Нет! Несмотря на странность заключительных созвучий (совершенные интервалы — квинта, октавы) и резкость иных гармонических сочетаний в музыке строгого стиля нас не может не пленять красота вокализации и необыкновенное ритмическое своеобразие. Хор симфонической капеллы под управлением г. Булычева, несмотря на большие трудности, справился со своей задачей хорошо» [1, лист 2 (подписано — Гр. Пр.)] («Русская газета», 26 октября 1910 г.).



## Первое исполнение мессы h-moll И. Баха в России (1911)

Мы уже затрагивали ту сторону личности Вячеслава Булычева, которая касалась его творческой смелости, таланта исследователя-практика. Огромный энтузиазм и энергия музыкального деятеля смогли преодолеть «исторический интерес» большинства публики к хоровым сочинениям эпохи Ренессанса, которая обнаружила в них непреходящую художественную ценность.

Служение искусству, которому Булычев посвятил свою жизнь, осуществлялось через многие формы деятельности. Но все же в начале века главным было руководство Симфонической капеллой. Благодаря ей он стал крупным музыкантом и получил широкую известность среди обширной публики и уважение и признание среди авторитетных музыкальных деятелей.

1911 год был достаточно плодотворным для творческого союза (Булычев и Капелла). В качестве примера перечислим несколько значимых концертов этого творческого коллектива. 11 февраля в Большом зале консерватории с большим успехом была исполнена оратория Р. Шумана «Рай и Пери», 18 ноября в Малом зале консерватории капелла исполнила сочинения Римской школы (Б. Тромбичино, Д. Спатаро, Д. Палестрина); 12 декабря в Большом зале консерватории состоялся концерт из сочинений Баха: Кантаты № 4, 6, 50 и Магнификат. Но все же главным музыкальным событием года в жизни Симфонической капеллы и Булычева стала постановка и исполнение h-moll-ной мессы И. Баха.

Осознавая значимость задуманного, а также исходя из сложности и грандиозности этого сочинения, руководитель Симфонической капеллы устроил четыре Репетиториума<sup>3</sup>, посвященные мессе Баха. Аудитория этих лекций состояла из известных представителей московского музыкального мира — Танеев, Рахманинов, Гречанинов, Глиэр, Кастальский и др. (около двухсот человек).

Почти на всех репетициях мессы присутствовал С. Танеев, который, по словам В. Булычева, делал замечания и давал дельные

---

<sup>3</sup> Репетиториум (термин В. Булычева) — предварительные разъяснения, предшествующие исполнению какого-нибудь крупного музыкального произведения. Музыкально-теоретическая лекция с анализом всех исполняемых номеров, с немедленным их исполнением под аккомпанемент фортепиано или фисгармонии.

советы. По обоюдной договоренности Вячеслава Александровича и Сергея Ивановича, было принято три решения: первое — все арии и дуэты мессы исполнять не солистами, а хором, как это было во времена Баха; второе — сочинение исполнять целиком, без купюр; третье — разбить исполнение на два дня (два концерта).

В своей книге «Творчество С. И. Танеева» (1986) Л. З. Корабельникова говорит о большом интересе и сотрудничестве «русского Баха» с отечественными хоровыми коллективами предреволюционного периода. «Связь Танеева с ведущими хоровыми коллективами Москвы имела значение не только как стимул создания светского концертного репертуара. Особенности хорового письма Танеева и складывавшийся в крупнейших хорах стиль и характер исполнения находились в глубокой взаимозависимости. Здесь, прежде всего, имеются в виду Московский синодальный хор и Симфоническая капелла, созданная и руководимая учеником Танеева В. А. Бульчевым» [2, с. 203].

Для Танеева — Бах был, по словам Л. Сабанеева, великим прототипом и кумиром. Подойдя вплотную к созданию главного сочинения своей жизни — кантаты «По прочтении псалма», к тексту которой (Стихотворения Хомякова) он отнесся так, «как бы к нему отнесся Бах — как к священному, неизменному “кантус фирмусу”, на который надо написать музыку» [3, с. 35].

Российская премьера h-moll-ной мессы состоялась 27 и 28 марта в Большом зале Московской консерватории и собрала огромное количество публики из разных уголков России. Отметим, что месса не имела такого успеха, какой имели «Времена года» Гайдна или «Requiem» Моцарта. И только посетители репетиториума были в восторге от мессы и ее исполнения. Сам дирижер также был не очень доволен премьерой: «...первое исполнение меня не совсем удовлетворило: было несколько недочетов и, главным образом, в области арий и дуэтов, исполняемых хором. Это придало исполнению большую тяжесть, страшно обременяло хор и лишило контрастов между исполнением соло и массовых ансамблей. Поэтому я решил в будущем отказаться от этого, предоставив арии и дуэты солистам. Танеев отметил большую заслугу в области ознакомления русского общества с неизвестным ему сочинением. “Вы, Вячеслав Александрович, как Мендельсон, который первый исполнил через сто лет баховский

Mathäus-passion, сказал Танеев после исполнения мессы”» [1, ед. хр. 35, лист 12] (*Булычев В. А.* Год за годом в музыке. 1911).

Несмотря на некоторые шероховатости при исполнении, Ю. Энгель написал хвалебную статью в «Русских ведомостях». «Вчера московская симфоническая капелла под управлением В. А. Булычева исполнила первую половину мессы h-moll И.С. Баха, вторая половина будет закончена сегодня. Месса эта целиком никогда не шла в Москве, и исполнялось только несколько хоров из нее в РМО под управлением В. И. Сафонова. Сочинение это, являющееся одним из самых возвышенных и глубоких откровений в музыке, представляет исключительные трудности для исполнения. Поэтому приходится только удивляться энергии, настойчивости и любви к делу г. Булычева, давшего возможность московской публике, кстати, собравшейся в весьма значительном количестве, услышать это сочинение. Исполнение было в общем вполне удовлетворительным, а некоторые номера прошли даже совсем хорошо. Хор звучал утомленно, что и немудрено, так как накануне состоялась генеральная репетиция всей мессы» [1, ед. хр. 118. Сборник статей и газетных заметок о Моск. Симф. Капелле. Том II. Лист 10] («Русские ведомости» 27 марта 1911 г.).

### **Организация и работа В. А. Булычева с первым в России хором рабочих на Пречистенских курсах**

Общая политическая ситуация: революция 1905 года и Манифест 17 октября оказали влияние и на музыкальную жизнь страны. Благодаря этому появилась возможность организации в Москве Народной консерватории и хора рабочих, основателями которых стало Русское Техническое Общество. Курсы существовали и до Манифеста, но после него учебные программы существенно расширились: в них были введены начала общественного и эстетического образования. Поэтому образование хора стало естественным результатом нового течения. Это очень заинтересовало Вячеслава Александровича, так как на *«этих курсах я мог произвести опыт прививки культурной музыки к народу»* (выделено Булычевым. — П. К.).

«В конце 1905 года Евгения Эдуардовна Линева — хорошо известная в истории русской музыкальной культуры, предложила

мне основать в Москве Народную консерваторию и хор рабочих при Пречистенских курсах. Я предпочел заняться организацией хора рабочих» [1, ед. хр. 31, лист 45<sup>4</sup>].

К организации хора и набору в него певцов Линева и Булычев приступают в начале 1906 года. На приемные прослушивания пришли более трехсот человек — фабричные рабочие, ремесленники, приказчики, портнихи. «Приходил на пробу даже один “золотарь”, т.е. рабочий ассенизационного обоза, который очень стеснялся назвать свою специальность, но от которого так сильно пахло, что скрыть этой специальности было никак не возможно. Он очень горевал, что за отсутствием голоса и слуха не мог быть принят в хор; меня же поразило, как у человека со столь тяжелой специальностью могли явиться подобные эстетические стремления» [1, лист 50<sup>5</sup>].

По итогам прослушивания было выбрано около сотни наиболее способных, которых они поделили поровну (Булычев и Линева). Группа под руководством Вячеслава Александровича стала заниматься начальной музыкальной грамотой по воскресеньям, но вскоре, по просьбе хористов, был прибавлен еще один двухчасовой урок на неделю. Через некоторое время Булычев остался единственным руководителем музыкального дела на Пречистенских курсах. «По составу голосов хор был средний, и немало ушло у меня трудов и времени на борьбу с так называемым “открытым звуком”, столь свойственным народному пению» [1, лист 46–47]. По итогам первого года обучения, хор рабочих по певческому уровню был выше многих любительских хоров, состоящих из людей «интеллигентных профессий».

Первый концерт хора рабочих состоялся 25 марта 1909 года в Малом зале Московской консерватории в концерте пианиста Я. Вейнберга, который помогал В. Булычеву на курсах в преподавании элементарной теории и сольфеджио. По словам современников, хор исполнил достаточно разностороннюю программу из сочинений стиля лидертафель с вкраплением нескольких

---

<sup>4</sup> Вставка (вписка) сделана рукой Булычева темно-синими чернилами внутри машинописного текста.

<sup>5</sup> Сноска сделана на пятидесятой странице (карандашом), то есть через пять страниц основного текста. Следовательно, эта фигура действительно очень взволновала основателя хора.

хоров строгого стиля. Большой хор, состоящий примерно из семидесяти человек, очень хорошо исполнил свою программу и был награжден публикой длительными аплодисментами. На этом концерте произошел небольшой конфуз. Успешное выступление Вейнберга было ослаблено триумфом хора (напомним, что основным исполнителем в концерте был заявлен именно пианист); «в артистическую набилось много народу, который поздравлял меня с успехом хора, а бедный Вейнберг стоял как-то в стороне, никем не приветствуемый» [1, лист 48]. Особой радостью и гордостью для дирижера стало то, что после первого отделения в артистическую спустился Танеев, который выразил свое восхищение исполнением капеллы, чем очень ободрил хористов, которые во втором отделении пели еще лучше.

Позднее лучшие певцы из хора рабочих стали принимать участие в концертах Симфонической капеллы (в частности, h-moll-ной мессы Баха), «в их числе бывший пьяница Петров, который теперь стал совершенно непьющим человеком под влиянием музыки» [1<sup>6</sup>]. Хотя развитие хора и его концерты были успешными, руководитель коллектива видел явный недостаток в том, что хор «трудно обновлялся вновь прибывающими элементами, так как в рабочей среде занятия культурной музыкой совершенно отсутствовали и не было подготовленных к этому делу элементов» [1, лист 49].

Пораженный достигнутыми результатами Булычева с хором рабочих, Танеев посвятил этому коллективу цикл хоров, но, по словам дирижера, весьма трудных: «Танеев несколько переоценил технику хора, не приняв в расчет, сколько времени и труда я положил для разучивания даже более легкой программы. Поэтому мне не удалось ничего разучить из этого сборника. Хоры эти были изданы Российским Музыкальным издательством и *Танеев подарил мне в библиотеку партитуру этих двенадцати хоров* (выделено Булычевым. — П. К.) ор. 27. — на слова Полонского, в числе их грандиозный “Прометей”» [1, лист 49].

В Доме-музее П. И. Чайковского (Клин) в архиве С. Танеева сохранилось письмо рабочих — членов хора Пречистенских курсов с благодарностью за посвящение: «Это придает нам, — писали

---

<sup>6</sup> Последние четыре слова вписаны рукой Булычева синими чернилами.

рабочие-хористы 3 мая 1910 года, — еще больше бодрости и энергии в дальнейшей нашей деятельности. Мы, дорожа Вашим мнением, как талантливого и ученого музыканта, сочтем за особое удовольствие для нас исполнить эти Ваши сочинения» [2, с. 205].

В работе мы затронули и исследовали одну из неизвестных страниц в русской хоровой культуре рубежа XIX—XX веков, основываясь на архивных материалах в ГЦММК им. Глинки. Деятельный ученый-практик, Вячеслав Александрович Булычев стал создателем двух крупных хоровых коллективов в Москве, организовал научное общество «Музыкально-теоретическая библиотека», возглавил Московский кружок преподавателей пения, прочитал и опубликовал много лекций по вопросам музыкального образования. Однако главным в творческой жизни видного отечественного музыканта все же оставалась практическая работа с хором. Как мы показали, она протекала в тесном содружестве и постоянных творческих контактах с великим С.И. Танеевым.

#### Литература

1. ГЦММК им. М. И. Глинки. Фонд В. А. Булычева (Ф. 277).
2. *Корабельникова Л. З.* Творчество С.И. Танеева. М., 1986.
3. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Танееве. М., 2003.
4. *Сорокин В. О* «Симфоническом хоре» в теоретических работах В.А. Булычева // Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива. Л., 1988.

#### References

1. *GCMMK im. M. I. Glinki. Fond V. A. Bulycheva* [Glinka Museum of Musical Culture. From V.A. Bulychev's collection] (F. 277).
2. *Korabel'nikova L. Z. Tvorchestvo S. I. Taneeva* [The works of S.I. Taneev]. M., 1986.
3. *Sabaneev L. L. Vospominaniya o Taneeev* [Taneev recollections]. M., 2003.
4. *Sorokin V. O «Simfonicheskom hore» v teoreticheskikh rabotah V. A. Bulycheva* // *Professional'naja podgotovka rukovoditelja samodejatel'nogo horovogo kollektiva* [«Symphony choir» in theoretical works of V. A. Bulichev // Professional training of an amateur chorus director]. L., 1988.

### **Данные об авторе**

*Карпов Павел Евгеньевич* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных (РАМ). E-mail: pkarпов\_arsviva@mail.ru.

### **Data about the author**

*Karpov P.* – Candidate of Arts Criticism, docent, Choral Conducting Department, the Gnesins Russian Academy of Music. E-mail: pkarпов\_arsviva@mail.ru.

**Е. А. Козовчинская**

*Оренбургский государственный институт искусств  
им. Л. и М. Ростроповичей, Оренбург, Россия*

**АВТОР И АДРЕСАТ В ОПЕРЕ А. ПЕТРОВА  
«МАЯКОВСКИЙ НАЧИНАЕТСЯ»**

*Аннотация*

В статье рассматривается проявление коммуникативного начала в опере А. Петрова «Маяковский начинается». Анализируется соотношение таких компонентов художественного целого, как автор и адресат. Коммуникативная пара автор — адресат реализуется на разных уровнях художественного текста оперы — вербального и музыкального.

*Ключевые слова:* автор, адресат, опера, образ поэта, Андрей Петров, Владимир Маяковский.

**E. Kozovchinskaya**

*Orenburg State Institute of Arts, L. and M. Rostropovich,  
Orenburg, Russia*

**THE AUTHOR AND THE PUBLIC  
IN A. PETROV'S OPERA «MAYAKOVSKY TO BEGIN»**

*Abstract*

The article inquires into the aspects of communication with public inherent in A. Petrov's opera «Mayakovsky to begin». It analyses outward manifestations and interrelations between the components that form a unity – the author and the addressee (that is, the public). This duad demonstrates itself at different levels of the opera's text – verbal and musical.

*Key words:* author; addressee; opera; image of poet; Andrey Petrov; Vladimir Mayakovsky.

Проблема восприятия художественного произведения принадлежит к числу одной из актуальных в разных областях гуманитарных наук. Благодаря диалогической направленности любого высказывания возникает определённое поле воздействия на воспринимающий субъект. Это отмечает в своих трудах М. Бахтин: «Существенным признаком высказывания является



его обращённость к кому-либо, его адресованность» [2, URL: [http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh\\_genre.htm](http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm)]. Исследуя проблемы речевых жанров, учёный говорит о неотъемлемом присутствии читательской рецепции как результате коммуникативного процесса.

Безусловна связь внутренних представлений автора о своём адресате и композиционно-стилистических особенностей произведения как результата высказывания художника. М. Бахтин говорит об этом весьма чётко: «Кому адресовано высказывание, как говорящий (или пишущий) ощущает и представляет себе своих адресатов, какова сила их влияния на высказывание — от этого зависит и композиция, и в особенности стиль высказывания» [2].

В настоящей статье предлагается рассмотреть проявления коммуникативной направленности, выявить соотношение таких компонентов художественного целого, как автор и адресат, на примере оперы Андрея Петрова «Маяковский начинается».

Главный герой оперы А. Петрова «Маяковский начинается» (1983) — поэт Владимир Маяковский. Композитор выстраивает его образ на протяжении всей оперы — от Пролога (словно из космических просторов на Землю входит Поэт), через картину горячих творческих споров Поэта с идейными противниками — томными символистами, через диалоги со своими друзьями — Гамлетом, Раскольниковым, Дон Кихотом — до сцены с последним, третьим монологом («Где глаз людей обрывается куцый»), предсказывающим победу нового над старым. Партия Поэта составила драматургический центр оперы-феерии.

Особенности литературного языка Маяковского выделяют его среди других поэтов. Уже сам вид его стихов обращает на себя внимание чёткой, непривычной графической структурой. Агитационная направленность стихов, ораторский стиль и, как следствие, волевые интонации — это качества, ориентирующие на интенсивное взаимодействие автора и слушателя. Активность поэтического языка, особую напористость стихотворений поэта отмечают многие исследователи. Так, литературовед Б. Гончаров подчёркивает: «Маяковский — творец новой лирики... Границы поэтического “я” раздвигаются: лирика сливается с публицистикой» [3, с. 199].

Новые черты поэзии Маяковского отмечали не только литературоведы. Воспоминания современников выявляют диалогическую направленность творчества поэта: «Всё в стихах Маяковского было рассчитано на слушателя, а не на читателя. Его отлично характеризует слово “площадной”» [1, с. 632]. Именно это качество — заострённую нацеленность на адресата, органично присущую поэзии Маяковского, — А. Петров выделил как доминирующее в либретто оперы, что, безусловно, повлияло на художественный результат, достигнутый композитором.

Выбор в качестве центрального образа оперы фигуры Маяковского повлёк заметную особенность всей драматургии произведения: в ней отмечается укрепление диалогичности, становящейся драматургической основой. Более всего необычны диалоги Поэта не с современниками, а с друзьями из других эпох, из известных литературных произведений: «Гамлет», «Преступление и наказание», «Дон Кихот». Эти диалоги представляют собой споры: с Гамлетом — о том, быть или не быть новому — в поэзии и в жизни; с Раскольниковым — о ценности «мельчайшей пылинки живого». Диалог с Дон Кихотом дал возможность композитору дать лирическую линию (образ Дульцинеи) и внести краски Испании, продолжив тем самым испанскую тему отечественной музыки. В диалогах Поэта с литературным персонажем (например, сцена «Спор с Раскольниковым») коммуникативный аспект усилен. Включение обращений-возгласов («...говорю вам») способствует формированию эффекта особо активной адресованности.

Формирование коммуникативной цепочки автор — адресат, осуществлённое А. Петровым посредством введения образа поэта, диктовало выбор определённых средств и приёмов. Само обращение именно к личности Маяковского неизбежно должно было повлиять в первую очередь на лексические особенности словесного текста оперы. Его анализ показал активное употребление слов повелительного наклонения. Слова «слушайте», «послушайте», «слышите», «скажите» постоянно звучат в речи Поэта. Такой текст ярко характеризует оратора, «трибуна», «горлана-главаря». Уже данные приметы либретто образуют специфику диалогических соотношений автор — адресат в анализируемой опере.

«Повелительные тексты» в свою очередь «омузыкаливаются» яркими активными интонациями — восходящими

скачками, акцентировкой верхних тонов в интервалах, нон-легатными штрихами. Претворение образа поэта-оратора так повлияло на вокальный стиль Петрова, что можно говорить о формировании специфического типа мелодики, соответствующего поэтическому слогу Маяковского.

Опера «Маяковский начинается» демонстрирует различные разновидности коммуникативного высказывания. При этом мелодика может быть как традиционной, так и обновлённой через использование современных средств. Немало примеров этому можно назвать из сцены «Кафе поэтов». Иногда речь героя оформляется просто как чтение, поэтическая декламация стихотворений («Слушайте, литературная братия»). Иногда используется приём *Sprechstimme* («Долой вашу религию! Вашу любовь!»). Нередко композитор, «переводя» в контекст оперы страстные восклицания поэта, использует столь экспрессивные средства, что вокальная партия переходит на крик («Если такие, как вы, творцы, мне наплевать на всякое искусство»). При этом выписывается приблизительная высота звуков, даётся ритмизация. Анализируя вокальную характеристику Маяковского, можно отметить, что А. Петров стремится максимально приблизиться к разговорной речи и показать ориентированность героя-Поэта на слушателя. Такая особенность персонажа ярко претворена в богатой палитре сольного интонирования.

Содержание оперы дало возможность для представления образа поэта в разных ракурсах. Маяковский в опере комментирует происходящее, декларирует творческие принципы, излагает своё мнение об окружающем его мире. При этом особенно необычно то, что всякий раз поэт обращается к слушателю, непосредственно присутствующему на сцене.

По отношению к исследуемой опере можно констатировать две разновидности типов слушателя. Первый тип представлен в качестве того или иного действующего лица, имманентно размещённого внутри художественного мира произведения. То есть ряд персонажей оперы выступают в качестве адресата-слушателя и находятся на сцене. Внутри этой разновидности слушателя видны две градации. С одной стороны, это действующие лица основной линии сюжета — друзья Маяковского, псевдофутуристы, Мария и др., с другой — актёры «театра в театре», герои литературных произ-

ведений других авторов, уже имеющие исторически сложившуюся смысловую наполненность. Все они выглядят «внедрёнными извне» в художественный текст оперы (Гамлет, Раскольников, Дон Кихот). Обе эти подгруппы представляют собой, как было подчеркнуто, особый тип адресата, воплощённый в сюжете оперы.

Наличие прямого обращения к реальному, присутствующему на сцене слушателю объединяет большинство сцен оперы. Именно в них наиболее открыто выявлена направленность на адресата, откровенно задействована яркая агитационная стилистика стихов. Доказательствами могут послужить следующие тексты из оперы: «Слушайте, литературная братия» (сцена «Кафе поэтов»), «Ваш капиталистический нос всегда чуял во мне динамитчика» (сцена «Пощёчина общественному вкусу»), «Бросаю вызов!» (сцена «Спор с Раскольниковым»). Музыкальные решения объединены усиленной активностью интонаций.

Второй тип слушателя — это тот, кому адресовано любое авторское послание, человек, воспринимающий сочинение композитора. В данном плане опера А. Петрова, как кажется, ничем не отличается от любого другого музыкально-театрального произведения. Однако потенциальный адресат-слушатель, находящийся в зале театра, всё же имеет по отношению к опере «Маяковский начинается» некоторые отличительные особенности. Такого слушателя литературовед В. Хализев характеризует как «подспудно присутствующего в произведении» [6, с. 74]. В опере А. Петрова имеются сцены, где нацеленность автора на «скрытого» адресата заострена как бы специально. Уже в Эпиграфе оперы звучит речь Поэта, устремлённая в зал, к потенциальному безымянному адресату: «Я сам расскажу о времени и о себе». Герой повествует о происходящем, напрямую обращаясь к слушателю/зрителю.

Для того чтобы устами своего героя автор обратился к слушателю, А. Петров звуками создаёт зримое представление о пьедестале, с которого Поэт декламирует свои стихи. Воззвание Поэта сценически-эффектно представлено композитором. Этому способствуют следующие музыкальные средства: преимущественно восходящее мелодическое движение ассоциируется с восхождением по ступеням на трибуну, повышенная оркестровая динамика, тремолирующее сопровождение показывают высокий эмоциональный накал речи поэта-оратора.

Необычное функционирование образно-тематической пары Поэт — слушатель наблюдается в конце сцены «Кафе поэтов». Звучит текст: «Эй, Вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!» Слова Поэта-оратора направлены на некоего, казалось бы, имперсонального слушателя. Ирреальность ситуации (небо выступает в качестве слушателя) подчёркивается специфическими оркестровыми тембрами: зыбкое звучание тритона передано тембрами флейты и колокольчиков. Сопровождение призвано создать фантастический образ, поэтому здесь так важна колористическая функция.

Герой-Поэт, являющийся связующим звеном коммуникации между композитором и слушателем второго типа, характеризуется и в ином — лирическом — ключе. Вволнованность доминирует в репликах героя, устремлённых к потенциальному слушателю/зрителю. «Помните», — обращается Поэт в эпизоде библейского рассказа о Лазаре (сцена «Спор с Раскольниковым»). Нисходящий секстовый ход, как один из атрибутов лирики, минорная тональность (a-moll) напоминают слушателю о первой теме Эпиграфа всей оперы.

Итак, в результате рассмотрения в опере А. Петрова «Маяковский начинается» коммуникативной пары автор — адресат можно заключить, что оригинальность её художественного воплощения делает названную оперу исключительным явлением отечественной музыки. Коммуникация реализуется на разных уровнях. В первую очередь избранный главный герой оперы одновременно выступает в качестве автора (своих произведений). Его поэтическая речь изобилует повелительным наклоном, и её «омузыкаливание» специфично: усиливается активная интонационность.

Композитор выстраивает особые условия взаимодействия потенциального зрителя с воспринимаемым произведением. Посетители спектакля получают расширенное поле коммуникации. Активизации коммуникативной направленности способствует не только привлечение в сюжет образа Поэта-оратора, а в либретто — самой поэзии Маяковского, выпуклое преподнесение её особенностей. Важно размещение внутри самого произведения слушателя как непосредственного участника сценического действия. В результате достигается воплощение двух пар автор — адресат: между участниками театрального действия и между художником и зрителем.

## Литература

1. *Адамович Г. В.* Маяковский // Маяковский В. В. Стихи. Поэмы. Проза. Воспоминания современников. М., 2000.
2. *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Собр. соч. в 7 т. М., 1996. URL: [http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh\\_genre.htm](http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm)
3. *Гончаров Б. П.* Певец «атакующего класса» // Маяковский В. В. Стихотворения. Поэмы. М., 1986.
4. *Данько Л. Г.* Маяковский продолжается // Известия. 1983. 17 апреля.
5. *Мархасев Л. С.* Андрей Петров. М., 1995.
6. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 2007.

## References

1. Adamovich G. V. *Majakovskij // Majakovskij V. V. Stihi. Pojemy. Proza. Vospominanija sovremennikov* [Mayakovsky // Mayakovsky V.V. Poetry. Poems. Prose. Reminiscences by contemporaries ]. М., 2000.
2. Bahtin M.M. *Problema rechevyh zhanrov // Sobr. soch. v 7-h tt.* [The problem of speech genres // Collected works in 7 vol.] М., 1996.
3. Goncharov B. P. *Pevec «atakujushhego klassa» // Majakovskij V. V. Stihotvorenija. Pojemy* [The voice of the «attacking class» // Mayakovsky V.V. Poetry. Poems]. М., 1986.
4. Dan'ko L. G. *Majakovskij prodolzhaetsja // Izvestija* [Mayakovsky goes on // Izvestia]. 1983. 17 aprilja.
5. Marhasev L. S. *Andrej Petrov* [Andrey Pertov]. М., 1995.
6. Halizev V. E. *Teorija literatury* [Literary theory]. М., 2007.

### Данные об авторе

*Козовчинская Елена Анатольевна* – старший преподаватель кафедры истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей. E-mail: [ogii@inbox.ru](mailto:ogii@inbox.ru), [elenacoza@yandex.ru](mailto:elenacoza@yandex.ru).

### Data about the author

*Kozovchinskaya E.* – senior lecturer, Department of History and Theory of Music, Orenburg State Institute of Arts L. and M. Rostropovich. E-mail: [ogii@inbox.ru](mailto:ogii@inbox.ru), [elenacoza@yandex.ru](mailto:elenacoza@yandex.ru).

■ *varia*





**А. И. Фокин**

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

**ВРЕМЯ НЕПОСРЕДСТВЕННЫХ ПОСРЕДНИКОВ  
(PR- И GR-ТЕХНОЛОГИИ НА СЛУЖБЕ ТЕАТРАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА)**

*Аннотация*

Проблема, поставленная в этой статье, не нова для российского театрального дела. Но до сих пор раздел маркетинга под названием GR (government relations, связи с властью), прямо противоположный уже привычному PR (public relations, связи с общественностью), не рассматривался как самостоятельная научная дисциплина. Первоочередным является определение термина театрального GR-а, обозначение его места в научно-практических дисциплинах театрального дела и обоснование целей и задач театрального GR-менеджмента — о чём и пойдёт речь в данной статье.

*Ключевые слова:* public relations, government relations, менеджмент сценических искусств, театральное дело, культурная политика.

**A. Fokin**

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

**THE TIME OF IMMEDIATE MEDIATORS  
(PR- AND GR-TECHNOLOGIES IN THE SERVICE  
OF THEATRE ARTS)**

*Abstract*

The problem headlined in the article doesn't appear to be a new one for theatre business in Russia. But thus far the marketing section called GR (government relations), being opposite to the well-known PR (public relations), hasn't been considered an independent discipline. Among the tasks of top priority one can name the necessity to give a definition of the term «theatre GR», to specify its placement in theoretical and practical disciplines of theatre business and to designate the aims and objectives of theatre GR management.

*Key words:* public relations, government relations, management of theatre arts, theatre business, cultural politics.

Театральное дело в России длительное время находилось в руках государства и развивалось в соответствии с требуемыми государственной политикой установками и требованиями. Становление и бурное развитие художественного рынка в новых экономических условиях привело к существенным изменениям сложившейся ситуации и потребовало от театральных деятелей новых методов и форм ведения театрального хозяйства. Вся деятельность «хозяйствующих субъектов» театра (организация творческого процесса, создание новых постановок, прокат и поддержка текущего репертуара и т.д.) должна была приспособляться к новым условиям хозяйствования. В рыночные отношения творческое сообщество поначалу входило нехотя и боязливо, но со временем дело наладилось. Во многих театрах появились отделы PR-а (public relations — связи с общественностью) и рекламы; в повседневный трудовой график соответствующих служб вошла планомерная работа со СМИ всех типов (начиная с газетных публикаций и заканчивая блогами и обсуждениями в пространстве Интернета). В советские времена завлит тоже работал со СМИ, только в качестве оповестителя, что обязан был делать в соответствии с должностными инструкциями. Активное развитие получила такая ключевая в рыночных отношениях дисциплина, как фандрейзинг (fundraising — привлечение дополнительных ресурсов — в том числе и финансовых). Началось изучение этой проблемы, следствием чего можно считать появление специальной научной литературы, посвященной этим важным разделам современного театрального дела, интересной в целом и любопытной подробностях [подробнее об этом см.: 10; 4; 5; 7].

Однако последнее десятилетие развития театрального дела в России показало, что основной финансово-экономической опорой театра даже в условиях рынка остаётся государственная поддержка. Сегодня государство в лице своих представителей не участвует в формировании репертуара, не состоит в художественных советах театров (там, где они ещё сохранились) и практически не вмешивается в повседневный процесс управленческой деятельности<sup>1</sup>. Но оно оставляет за собой право влиять на содержание теа-

---

<sup>1</sup> И тем не менее на момент написания данной статьи в прессе появилась информация о создании художественного совета всех театров, подчинённых комитету по культуре Санкт-Петербурга.

трального процесса теми способами и средствами, которые находятся в его распоряжении.

Прежде всего позиция государства по отношению к театральному искусству и театру как социальному институту проявляется в материальной поддержке театров: финансировании определенных театральных проектов, распределении грантов, присуждении премий, формировании госзаказов. Второе, в чем проявляется его существенное влияние на театральный процесс, — назначение, ротация и смена руководящего состава театров, находящихся на государственном финансировании. Третье, в чем государство проявляет свою властную волю, — это распределение зданий и другого имущества между различными театральными коллективами. Кроме того, нельзя не учитывать влияния законотворческой деятельности на текущую театральную жизнь. Достаточно вспомнить те бурные обсуждения и в прессе, и в кулуарах всех учреждений, которые вызвали принятия федеральных законов №174-ФЗ («Об автономных учреждениях») и №94-ФЗ («О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд»).

С учетом сказанного, легко сделать вывод, что государство играет весьма существенную роль в современном театральном процессе, и в государстве театральное искусство заинтересовано, не менее чем в общественности. А это значит, что из многосложной проблематики театрального дела в России следует выделить и подвергнуть тщательному анализу такую важную проблему, как театральный GR (government relations — связи с властью). В Европе и Америке, где театры не избалованы государственной поддержкой, это направление маркетинга исполнительских искусств разрабатывается тщательно и всесторонне<sup>2</sup>, а в России само название этой научной дисциплины мало кому известно и почти не встречается в литературе о театре. Между тем проблематика GR особенно актуальна в России, где театры (а их по данным спра-

---

<sup>2</sup> Во многих театральных коллективах США есть даже соответствующие должности: например, в нью-йоркском Public Theatre — director of capital projects and government relations (директор основных проектов и по связям с правительством); а в театре Луисвилла (штат Кентукки) — manager of Foundation and Government Relations (менеджер по фондам и связям с правительством) и т.д.



Рис. 1

вочника «Театральная Россия» более 6004) и по сей день существуют в основном на условиях государственного финансирования. О театральном GR-е в условиях российского театрального рынка и пойдёт речь в этой статье.

Всю внешнюю среду функционирования театра как социального института условно можно разделить на два больших блока: общественность и государство. Соответственно, участникам театрального рынка необходимо налаживать связи с обеими «группами интересов».

В ходе формирования театрального рынка складываются отношения между различными субъектами рынка: производителями (продавцами), покупателями и посредниками. Через эти отношения (конкурентные или партнерские) реализуются главные элементы рынка (цена, спрос и предложение) и центральный объект рынка — товар (в форме какого-либо продукта или услуги, производимых с целью продажи). С точки зрения обозначенной выше темы, следует особо подчеркнуть важность роли посредника. Посредник — это своего рода связующее звено между двумя заинтересованными друг в друге сторонами, кото-

рые далеко не всегда понимают, насколько друг от друга зависимы. Задача посредника — понять позиции одной и второй стороны и поставить дело (заключить договор, урегулировать конфликт, наладить сотрудничество — «синонимов» для каждого отдельного случая найдётся много) в интересах каждой из них.

PR и GR как раз и являются посредниками между какой-то отраслью (в нашем случае — театральной) и внешней средой. PR взаимодействует с общественностью, а GR — с государственными структурами (правительством, министерствами, департаментами, чиновниками и т.д.). Схематично это изображено на рисунке 1.

Проблему театрального GR-а нужно осмыслить столь же всесторонне и тщательно, как разрабатывается проблема театрального PR-а в специальной литературе. И здесь исследователя, взявшегося за эту работу, подстерегает ряд трудностей:

1. Отсутствие разработанных исследований в этой области театрального маркетинга (если о PR-е существует обширная литература, то о GR-е — тем более театральном — мы не находим практически никаких сведений).

2. Недостаток специалистов-аналитиков в данной области.

3. Эта деятельность носит скрытый характер (каждый директор, художественный руководитель работает в данном направлении в основном по наитию, основываясь на личных связях и опираясь на собственный жизненный опыт, поскольку едва ли не ежедневно обязан по роду своей деятельности иметь дело с теми или иными представителями властных структур. Своими наработками в этой области они неохотно делятся даже с коллегами).

4. Незавершенность технологии театрального GR-менеджмента.

Для выведения GR-а из тени необходимо проанализировать сущность театрального GR-а и его специфику, выявить его основные компоненты и проанализировать его непосредственные стратегии и технологии, исходя из его основной цели. Для начала условимся о понятиях. Ищем определения GR в специальной литературе. В современной научной литературе на русском языке термин GR чаще употребляется в качестве обозначения деятельности государства, направленной по отношению к обществу (отраслям экономики, социальным группам, отдельно взя-

тому гражданину и т.д.). Примером может служить определение И. И. Бобровой:

«Government Relations (GR), или по-русски — система “взаимодействия с правительством”, является неотъемлемым элементом целостной системы государственного и муниципального управления. Государственная и муниципальная власть, обязанная обеспечивать конституционное право граждан на объективную информацию, опирается на службы по связям с общественностью, призванные, в свою очередь, обеспечивать систему политического влияния и реализацию в государственной политике принципов свободы и справедливости, формирование цивилизованной GR-платформы информационной открытости государственных органов» [1, с. 211].

Иными словами, представленное определение иллюстрирует взгляд на GR со стороны государственных структур и вполне может называться государственным PR-ом. Про проблему взаимодействия театральной сферы и власти написано во многих учебниках по экономике культуры и PR-у. Но аббревиатуры GR мы там не находим:

«Специфика некоммерческих организаций в России заключается в их практически полной интегрированности в государственный (муниципальный) сектор. За рубежом некоммерческий сектор получил название “третьего сектора”, независимого от государства и бизнеса. Эта область театрального маркетинга пока недостаточно развита в России, несмотря на то, что взаимодействие театра и государства началось чуть ли не с первых профессиональных театральных коллективов в нашей стране» [5, с. 40].

В чистом виде GR в российском театре появится только тогда, когда в ряды театральной руководящей элиты (художественных руководителей, главных режиссёров, директоров, продюсеров) придёт понимание того, что с госструктурами нужна постоянная и планомерная работа, а не в те моменты, когда уже невтерпёж [см.: 3, с. 136–138]. Очень важным качеством любого GR-менеджера является способность заранее предвидеть «угрозу» успешному ведению театрального дела — например, в тот момент, когда закон находится ещё на стадии обсуждения в Парламенте.

В самом общем смысле GR определяется как взаимодействие какой-либо организации или какой-то отрасли экономики с орга-

нами государственной власти, причём как законодательной, так и исполнительной и даже судебной. Вне контакта с законодательной ветвью власти невозможно создание благоприятного режима для развития театрального искусства. Вне делового сотрудничества с органами исполнительной власти вряд ли возможно положительно для театра решать проблемы, связанные с финансированием (прямым и косвенным) театральной жизнедеятельности. Во многих случаях регулирование спорных вопросов, касающихся авторских прав, невозможно без судебных разбирательств. Соответственно, под театральным GR-ом следует понимать комплексное сотрудничество между театром и государством.

На рисунке 2 показана схема работы с властью на примере театра федерального подчинения (подведомственного учреждения Министерства культуры Российской Федерации).

Гипотетический GR-менеджер (такой должности в российских театрах сейчас нет), являясь наёмным работником театра (поэтому он на схеме расположен внизу), снабжает всей необходимой информацией своих работодателей, которые в свою очередь являются проводниками и посредниками с властными структурами. Современные российские реалии диктуют необходимость руководству театра взаимодействовать с чиновниками практически всех министерств и ведомств. На рисунке

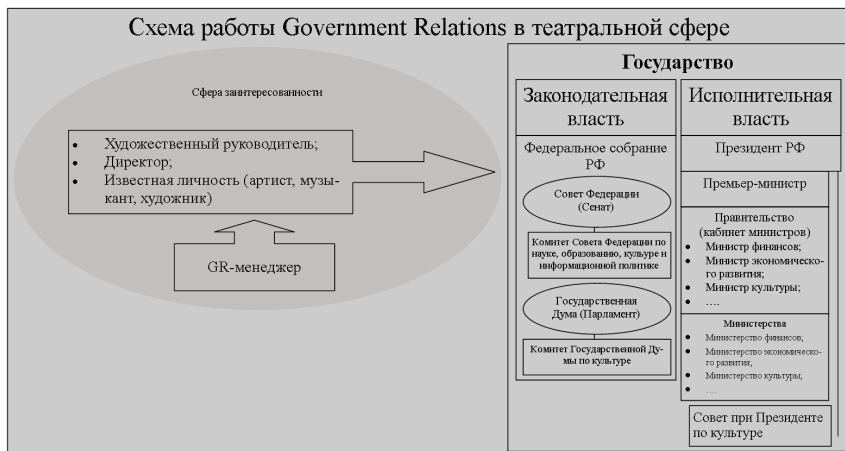


Рис. 2

показаны лишь непосредственно связанные со сферой искусства и культуры.

Законодательная власть в Российской Федерации принадлежит Федеральному Собранию Российской Федерации, которое состоит из двух палат: верхней (Совет Федерации) и нижней (Государственная Дума). И в Совете Федерации, и в Государственной Думе созданы комитеты, отвечающие за работу этих структур в области культуры. Вопросами культурной политики озабочены и в кулуарах исполнительной власти нашей страны. На самом высшем уровне — в аппарате Президента РФ — работает Совет по культуре и искусству.

«Министерство культуры Российской Федерации (Минкультуры России) является федеральным органом исполнительной власти, осуществляющим функции по выработке и реализации государственной политики и нормативно-правовому регулированию в сфере культуры, искусства, культурного наследия (в том числе археологического наследия), кинематографии, архивного дела, авторского права и смежных прав и функции по управлению государственным имуществом и оказанию государственных услуг в сфере культуры и кинематографии, а также по охране культурного наследия, авторского права и смежных прав, по контролю и надзору в указанной сфере деятельности».

В данной схеме отсутствует ветвь судебной власти. Это вызвано тем, что *government relations* в этой области могут настолько приблизиться к грани, разделяющей правомерную деятельность и давление на правосудие, что в критических ситуациях могут расцениваться, как административные и даже уголовные правонарушения. Поэтому пока эту тематику стоит оставить в стороне. Механизмы здесь ещё не отработаны.

Для московских региональных театров, которые подчиняются Правительству Москвы, правомерна схема, изображённая на рисунке 3.

В городе федерального значения Москва, как и в любом другом субъекте Российской Федерации, есть свои законодательные, исполнительные и судебные органы власти.

Функции законодательной власти в Москве выполняет Московская городская Дума, в недрах которой собрана Комиссия по культуре и массовым коммуникациям. Законотворчество на



региональном уровне возможно только в рамках общероссийского федерального законодательства.

Центральным же ведомством по управлению культурой в Москве является Департамент культуры города Москвы — орган исполнительной власти, подотчётный Правительству Москвы и Мэру Москвы.

Ещё раз оговорим, что разброс министерств, ведомств, департаментов, отделов, комиссий и комитетов различных уровней, подчинённостей и направленностей, к которым по долгу службы обращаются руководители и лидеры театров, настолько велик, что в рамках одной статьи их невозможно даже перечислить. Важен в данном случае принцип, механизм, методология работы с властью, что и называется GR-ом.

Чаще, говоря о взаимоотношениях между каким-либо социальным институтом и властью, употребляют термин, знакомый ещё со времён начала эпохи реформ — лоббизм («лоббизм — одна из разновидностей групп давления на законодателей и государственных чиновников с целью налаживания контактов и принятия решений, отвечающих интересам различных организаций; осуществляется лоббистами — представителями заинтересованных сторон» [9]). Но путать эти понятия ни в коем случае нельзя. Скажем прямо: GR — это деятельность менеджеров, под-

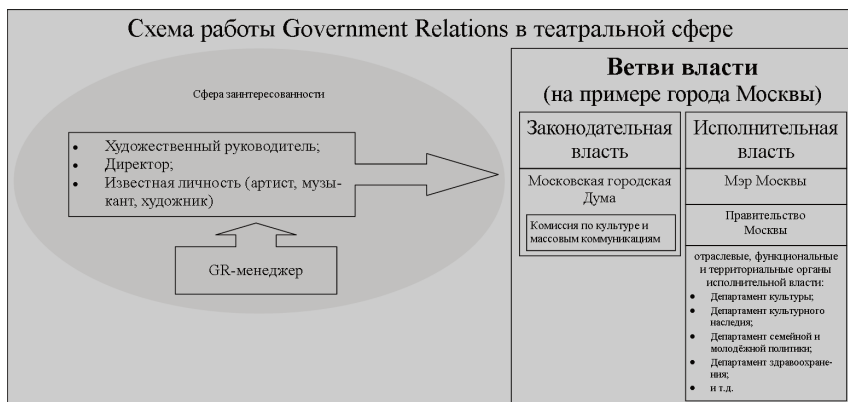


Рис. 3

чинённая законам, не нарушающая норм и правил, которые закреплены в государственных нормативных актах. Лоббизм же, напротив, зачастую идёт поперёк законов, он тесно связан с коррупцией, сговорами, «откатами» и «распилами». Это жизненная правда и от неё никуда не деться. Скажем так, лоббизм — это один (подчёркиваю — один) из инструментов, которыми пользуются GR-менеджеры, сами в этом не принимая участия.

С достаточной степенью точности ключевую функцию GR и его отличие от лоббизма определил сопредседатель комитета по Government Relations РАСО Игорь Минтусов: «Специалисты в области GR — это люди, которые строят мост между властью и бизнесом, для того чтобы по этому мосту могли свободно идти лоббисты с “интересными” предложениями для власти» [цит. по: 11]. Зачастую роль лоббистов в театрах выполняют видные деятели сцены и успешные управленцы (художественные руководители, директора, известные личности). Встречи между ними и чиновниками не проходят без привлечения всевозможных СМИ. Власть такие мероприятия приносит хорошие дивиденды для их рейтингов популярности среди электората, положительно влияют на их общественную репутацию.

Роль GR-менеджера в данной связи заключается в помощи «лоббистам от театра» в виде рекомендаций: о чём следует вести разговор, в какой форме поддерживать диалог, какие темы затрагивать, а каких — избегать. Крайне важно понимать, в чём сейчас состоит работа того чиновника, с которым намечается встреча, «чем он живёт», чем его можно заинтересовать со стороны театра. Основная цель театрального GR-а: создание режима благоприятствования развития театрального искусства в условиях государственной поддержки. Исходя из основной цели, определим задачи театрального GR-а:

1. Первая и наиболее важная из них — донесение до властей идеи презумпции полезности театра. В «Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года» сказано: «Как показывает мировая практика, наличие театра в городе — один из значимых факторов для инвестиционных и промышленных компаний при принятии ими решения об открытии нового бизнес-проекта. В этом случае рабочая сила оценивается экспертами как потенциально более

культурная, образованная и, соответственно, квалифицированная. Наличие театра является дополнительным аргументом и для привлечения высокопрофессиональных кадров, переезжающих из других мест» [6]. Позитивную роль театра в общекультурной ситуации в сочетании с другими культурными факторами (выставочная деятельность, мероприятия публичных библиотек и клубов, филармонические концерты, работа землячеств) сложно переоценить.

Упрощённо: театр должен быть, потому что даже плохой театр — это лучше, чем отсутствие театра (мысль, в разное время озвученная и Ю. У. Фохт-Бабушкиным, и Г. Г. Дадамяном). У плохого театра есть шанс стать хорошим (при смене руководства, реформировании труппы, смене репертуарных ориентиров и т.д.), при отсутствии театра в городе — шансов на изменение общекультурной ситуации нет вообще. Эти слова могут показаться странными, смешными, какими угодно. Но современная ситуация, которая включает в себя реформы всех сфер, не позволяет терять бдительности ни на секунду. Примером может служить возрождение «застойного» МХАТа 1950—1960-х годов с приходом О. Ефремова на пост главного режиссёра в 1970 году. Если бы тогда власти закрыли откровенно слабый художественно, инерционный репертуарно и консервативный управленчески театр, мы бы не имели возможности знать великого МХАТа Олега Ефремова и успешного современного МХТ Олега Табакова.

2. Второй задачей следует назвать выработку общего языка для налаживания конструктивного диалога между театром и представителями государственных структур.

Эта задача носит двойной характер: с одной стороны, она связана с терминологической грамотностью работника театра (GR-менеджера), с другой же стороны, необходимо грамотное внедрение в ряды чиновников понимания театральной специфики и в свою очередь театральной терминологии.

Проиллюстрируем оба параметра:

Недостатком практики GR на современном этапе стоит назвать отсутствие взаимопонимания между театром и государственными структурами. Государство, может быть, и готово помочь (не только финансово), но информация о театральных проблемах доходит до властьпредержащих неполная, с искажениями. Но

самое главное — не в той форме, с неправильными формулировками. При обращении к министерствам, департаментам, управлениям необходимо понимать, что лексикон, построение фраз, оформление документов (писем, прошений, заявок и других письменных форм) должны чётко соответствовать терминологии, зафиксированной в законодательных актах. Иллюстрацией к этой проблеме можно привести диалог между президентом России и художественным руководителем Александринского театра В.В. Фокиным на встрече главы государства с художественными руководителями ведущих театров (25 сентября 2010 г.):

«**ФОКИН В. В.:** ... И последнее, Дмитрий Анатольевич, — по поводу 83 закона. Я знаю, что сегодня Министерство культуры работает над этим.

**МЕДВЕДЕВ Д. А.:** 93-й, может быть?

**ФОКИН В. В.:** 83-й.

**МЕДВЕДЕВ Д. А.:** 94-й. И знаете, вообще, юристы просто законов по номерам не называют никогда. О чем закон-то хоть скажите?

**ФОКИН В. В.:** Финансовый статус.

**АВДЕЕВ А. А.:** Финансовый статус — казенные предприятия, экономика.

**МЕДВЕДЕВ Д. А.:** Тогда все-таки какой-то другой. Но, видимо, 83-й.

**ФОКИН В. В.:** Там просто речь идет — об этом, наверное, будут сегодня тоже говорить — речь идет об определении, которое очень трудное...» [2].

На этом примере мы видим, как непросто найти взаимопонимание двум участникам диалога, если один из них не владеет тем понятийно-категориальным аппаратом, в рамках которого мыслит его визави.

С другой стороны, и государственные органы управления не всегда верно понимают театральную специфику. Даже беглый взгляд на документ государственного уровня под названием «Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года», позволяет найти в его тексте терминологические несуразицы. В разделе, где обозначаются понятия, которые будут использованы в данной работе, значит:ся:

«... “постановка” — создание спектакля;

“новая постановка” — новый спектакль, подготовленный и включенный в репертуар театра...»

Иными словами «постановка» — это не спектакль, а процесс его создания, а «новая постановка» — это уже спектакль, а не «новый процесс». Причём в этом же абзаце отсутствует термин «преьера», тогда как этим словом вполне можно было заменить словосочетание «новая постановка».

В этом же документе присутствует грубое нарушение основополагающих принципов статистического анализа. В разделе «Театральное предложение» прописано следующее: «Этим обстоятельством обусловлен относительно незначительный показатель количества зрителей в среднем на один спектакль, составивший в 2009 году 217 человек». (Речь идёт о среднем показателе по России. — *А. Ф.*) Это утверждение было бы справедливым, если бы во всех театрах России были стандартные, одинаковые залы с равной вместимостью, например, 400 мест. Но разброс размеров зрительных залов огромен, начиная от совсем камерных, малых пространств и заканчивая многотысячными аудиториями. К тому же эта цифра, употребляемая без уточнения, то есть без привязки к жанровой принадлежности того или иного театра (музыкальный, драматический, кукольный и т.д.) или к размеру зрительного зала, так же информативна, как «средняя температура по больнице» — 36,6.

Эти примеры, которые, разумеется, можно умножить, указывают нам отнюдь не на отсутствие интереса со стороны государства к проблемам театрального дела (не было бы Концепции, если бы не было интереса), а на нехватку понимания театральной специфики.

3. Третья задача театрального GR-а по своей сути во многом пересекается с предыдущей, но, учитывая её важность, мы выносим её в отдельный пункт. Речь идёт об умении работать со статистическими выкладками. Вопрос этот также относится к сфере владения терминологией, принятой в недрах государственных структур. Понимание цифр и умение работать с ними крайне необходимы театральному GR-менеджеру. Приведём простой пример.

Однажды на пост директора Театра юного зрителя города N. был назначен многолетний работник того же театра. По личным качествам это был очень жёсткий, своевольный и сильный чело-

век, что даже хорошо для занимаемой им должности, но дело (интриги сопровождали и само назначение, и последующее некоторое время работы) дошло до властей. Пришли с проверками, и выяснилось, что по валовым показателям посещаемость театра упала. Директора вызывают, как у нас выражаются, «на ковёр», показывают цифры, спрашивают о сложившейся ситуации с продажами и заполняемостью залов, а в ответ наш находчивый новоиспечённый директор показывает чиновникам справки Росгосстата, где чёрным по белому обозначен демографический провал (уменьшение рождаемости). То есть число потенциальных зрителей в возрасте, на который рассчитан театр юного зрителя, резко сократилось. И, если смотреть на посещаемость театра через эту призму (через отношение числа зрителей к числу потенциальных зрителей), то получилось, что посещаемость не только не уменьшилась, но ещё и увеличилась. Директор остаётся на своём посту по сей день.

4. Одной из основополагающих задач GR-а является налаживание постоянного механизма привлечения внимания чиновников к театру и театральному искусству. На самом деле, поводов для организации встреч с властными структурами у театров предостаточно — просто, нужно уметь грамотно ими распоряжаться. Среди возможных причин для проведения встречи с чиновниками можно выделить:

- Премьера;
- Реконструкция / капитальный ремонт / постройка нового здания;
- Юбилей руководителя театра или памятная дата самого коллектива.

Примеры:

- 29 апреля 2011 года — встреча премьер-министра РФ с деятелями театра и кино (в рамках осмотра реконструкции Пензенского драматического театра).
- 24 августа 2011 года — посещение мэром Москвы реконструируемого театра у Никитских ворот.
- 15 сентября 2011 года — посещение премьер-министром РФ отреставрированного Театра Наций.
- 18 ноября 2011 года — визит Президента РФ в восстановленный Большой театр.

Но основное качество хорошего GR-менеджера — это предвидение. Необходимо знать в первую очередь расписание того или иного должностного лица, умело в этот график включать выгодные для театра мероприятия. Надо быть готовым к тому, что далеко не все спланированные акции приведут к необходимым положительным результатам, но уже одно то, что театр будет на виду (о нём будут помнить), может повлиять на дальнейшую жизнь коллектива.

Общая схема деятельности театрального GR-менеджера имеет существенные отличия от деятельности их коллег в мире бизнеса.

В мире бизнеса, естественно, главенствующую роль играют экономические отношения. Поэтому при взаимодействии с властью GR-менеджеры коммерческих организаций опираются в основном на экономическую сторону вопроса. На процесс работы бизнеса с властными структурами оказывает сильное влияние размеры компании, чьи интересы рассматриваются, и доля её участия в коммерческом потоке страны. Вот, что пишет об этом в своей книге «Корпорации, общество, государство: Эволюция отношений» политолог Сергей Перегудов:

«На первое место <...>, естественно, следует поставить экономический вес и экономическую роль корпорации и корпоративного сектора в целом, то место, которое они занимают в национальной экономике. Ибо чем весомее это место и роль, чем выше зависимость народного хозяйства, отрасли или экономики страны или региона от результатов деятельности корпораций, тем больше у них возможностей влиять на политическую власть и принимаемые ею решения» [8, с. 220].

Вторым важным фактором, влияющим на отношения власти и коммерческого сектора, является фондовый рынок, усилившийся в последнее десятилетие. Владельцы акций компаний (чаще всего главными акционерами той или иной компании являются сами топ-менеджеры этой организации) могут влиять на так называемый уровень капитализации компаний, участвующих в торгах фондовой биржи. В этих торгах принимают участие в основном только архикрупные компании (такие, как «Лукойл», ВТБ, «Норникель» и др.), положение дел в которых отражается на экономике всей страны, поэтому власти просто не могут не

прислушиваться к нуждам и потребностям этих гигантов бизнеса. В научных кругах сейчас присутствует расхожее мнение, что эти монополисты перехватили эстафетную палочку главных «регуляторов» у советских министерств, а нынешние министерства Российской Федерации призваны лишь обеспечивать режим благоприятствования для этих крупных бизнес-структур.

Если перекладывать эту ситуацию на театральную сферу, то получается, что чем больше задействовано в постановках того или иного театра «звёздных» имён, чем большее внимание публики он привлекает, чем чаще общественностью обсуждается жизнь коллектива, тем большее влияние он может оказать на власть (конечно же, при условии обратной связи). Под обратной связью мы подразумеваем старания театра, направленные на улучшение имиджа той чиновничьей единицы (не обязательно одного чиновника — это может быть отдел, департамент в целом, аппарат важного должностного лица, комитет, министерство и

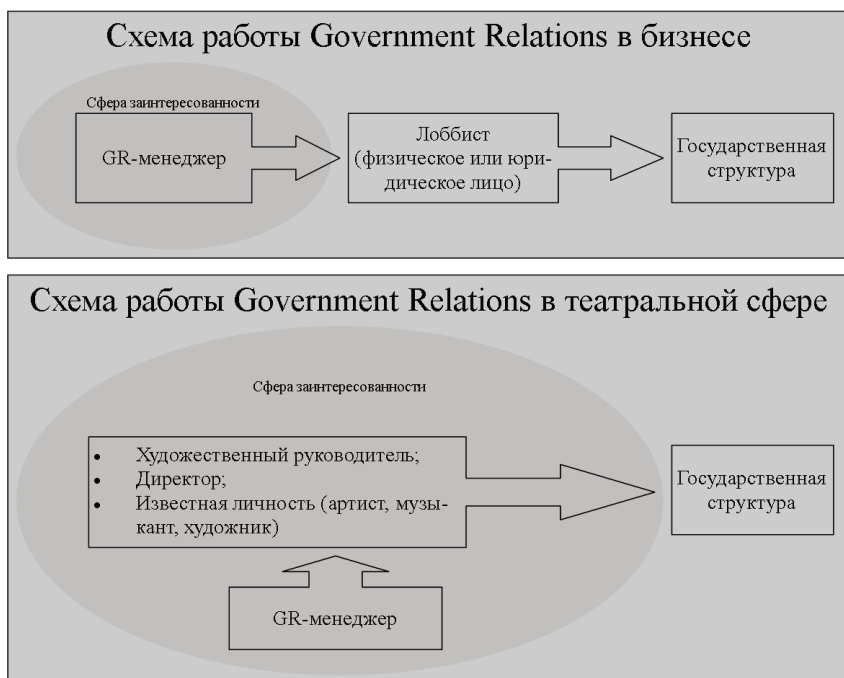


Рис. 4



т.д.), которая оказала театру услугу в виде послаблений, материальной помощи, поддержки и проч. Очень действенный способ отблагодарить чиновническую единицу — подчеркнуть его помощь на вручении почётной премии или грамоты (например, национальной театральной премии «Золотая Маска»), на церемонии награждения высшими государственными наградами (народный артист РФ, государственных премий, ордена «За заслуги перед Отечеством» и т.д.) (рис. 4).

Возможности театрального GR-а поистине практически безграничны. Влияние на принимаемые государственными структурами решения посредством «медийных», уважаемых, почитаемых деятелей театра кажется очень действенным.

И ещё один характерный признак, присущий только театральному GR-у: то, что для театра является GR-ом, для государственной власти носит оттенок, скорее, PR-а. Поясню эту мысль. Рабочая встреча Президента России с ведущими театральными деятелями для президента носит характер мероприятия, направленного в первую очередь на повышение его рейтинга среди электората. А для профессионалов театрального дела (художественных руководителей, главных режиссеров, директоров) — это редкая возможность донести до главы государства свои проблемы, озвучить опасения относительно реформ, поделиться мыслями о благоустройстве театральной инфраструктуры и т.д.

В этой статье мы сформулировали основную цель театрального GR-менеджмента, исходящие из этой цели задачи и привели основные принципы функционирования этого направления театрального менеджмента. Более же детальный разбор стратегий и технологий театрального GR-а — это проблема, требующая отдельного исследования.

## Л и т е р а т у р а

1. *Боброва И., Чёрный И.* PR? Белый GR! Цветной IR: менеджмент информ. культуры. М., 2006.
2. Встреча с деятелями российского театрального искусства (стенограмма) // URL: <http://kremlin.ru/transcripts/9019>.
3. Выбранные места из переписки с властями [Текст] // Театр. 2011. Январь. №1 (2).

4. Драгичевич-Шешич М., Стойкович Б. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг. Новосибирск, 2000.

5. Игнатъева Е. Л. Экономика культуры. М., 2009.

6. Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года // URL: <http://stdrf.ru/programs/public-initiative/concept2020>.

7. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. М., 2004.

8. Перегудов С. П. Корпорации, общество, государство: эволюция отношений / Перегудов С. П. М., 2003.

9. Политико-терминологический словарь // URL: <http://politike.ru/dictionary/285/word/lobizm>.

10. Связи с общественностью в сфере исполнительских искусств / Апфельбаум С. М., Игнатъева Е. Л. М., 2003.

11. Толстых П. А. Лоббизм, Government Relations (GR) и Public Affairs (PA): к истокам понятий // URL: <http://www.raso.ru/articles/gr/article23434.html>.

## References

1. Bobrova I., Chjornyj I. *PR? Belyj GR! Cvetnoj IR: menedzhment inform. Kul'tury* [Black PR? White GR! Multicoloured IR: information culture management]. М., 2006.

2. *Vstrecha s dejatel'jami rossijskogo teatral'nogo iskusstva (stenogramma)* [A meeting with representatives of Russian theatre arts (verbatim report)] // URL: <http://kremlin.ru/transcripts/9019>.

3. *Vybrannye mesta iz perepiski s vlast'jami [Tekst] // Teatr* [Selected passages from correspondence with authorities [Text] // Theatre]. 2011. janvar' (#1 (2)).

4. Dragichevich-Sheshich M., Stojkovich B. *Kul'tura: menedzhment, animacija, marketing* [Culture: management, animation, marketing]. Novosibirsk, 2000.

5. Ignat'eva E. L. *Jekonomika kul'tury* [Cultural economics]. М., 2009.

6. *Koncepcija dolgosrochnogo razvitija teatral'ogo dela v Rossijskoj Federacii na period do 2020* [The long-term concept of theatrical business development in Russian Federation until 2020 goda] // URL: <http://stdrf.ru/programs/public-initiative/concept2020>.

7. Kotler F., Sheff Dzh. *Vse bilyety prodany. Strategii marketinga ispolnitel'skih iskusstv* [Standing room only: strategies for marketing the performing arts]. М., 2004.

8. Peregudov S. P. *Korporacii, obshhestvo, gosudarstvo: jevoljucija odnos-henij* / Peregudov S. P. [Corporations, society, state: the evolution of relations / Peregudov S.P.]. M., 2003.

9. *Politiko-terminologicheskij slovar'* [Dictionary of political terms] // URL: <http://politike.ru/dictionary/285/word/lobizm>.

10. *Svjazi s obshhestvennost'ju v sfere ispolnitel'skih iskusstv* / Apfel'baum S. M., Ignat'eva E. L. [Public relations in performing arts / Apfelbaum S. M., Ignatieva E. L.]/ M., 2003.

11. Tolstyh P. A. *Lobbizm, Government Relations (GR) i Public Affairs (PA): k istokam ponjatij* [Lobbying, Government Relations (GR) и Public Affairs (PA): back to the origins of the notions] // URL: <http://www.raso.ru/articles/gr/article23434.html>.

#### **Данные об авторе**

*Фокин Александр Игоревич* – аспирант кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского университета театрального искусства – ГИТИС. E-mail: [fokin@sti.ru](mailto:fokin@sti.ru).

#### **Data about the author**

*Fokin A.* – postgraduate (PhD) student, Department of Producing and Management of Performing Arts, Russian University of Theatre Arts – GITIS. E-mail: [fokin@sti.ru](mailto:fokin@sti.ru).

## ИСТОРИЯ И МЫ

### *Межвузовская научно-практическая конференция*

#### *Аннотация*

15 ноября 2012 года кафедра истории, философии и литературы Российского университета театрального искусства – ГИТИС в тесном сотрудничестве с руководством университета провела межвузовскую научно-практическую конференцию «История и мы», посвященную году российской истории и 1150-летию летописного свидетельства о создании Русского государства. В конференции приняли участие руководство ГИТИСа, преподаватели кафедры и представители ведущих московских вузов и архивов, специалисты по различным аспектам истории, культуры, философии и литературоведения. Краткие тезисы выступлений, пропитанных острым чувством любви к истории и ясным интеллектом исследователей, мы и представляем в данном сборнике.

*Ключевые слова:* история, феноменология русской религиозной жизни, ментальное пространство, исторические парадигмы, историография, палеография, дипломатика, археология, архивоведение, новаторские исследовательские концепции.

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

## HISTORY AND US

### *An inter-university research and practice conference*

#### *Abstract*

On the 15th of November, 2012 the chair of History, philosophy and literature of Russian University for Theatre Arts - GITIS in cooperation with the university's administration held an inter-university research and practice conference «History and us» arranged to coincide with the 1150th anniversary of the first written evidences commemorating the foundation of the Russian state and fitting well into the context of the year of Russian history. University's academic and administrative staff, representatives of Moscow's leading higher education establishments and archives alongside with specialists in different aspects of history, culture, philosophy and literary studies took

part in the conference. In this issue we are most delighted to present the selected abstracts from various reports that all share two features much sought-for — dedication to history and robust intellect of the participants.

*Key words:* history, phenomenology of Russian religious life, mental space, historical paradigms, historiography, paleography, diplomatics, archaeology, archivistics, pioneer research theories.

**А. Л. Ястребов**

## СМЫСЛОВЫЕ РЕСУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ СМЕНЫ ИСТОРИЧЕСКИХ ПАРАДИГМ

Сфера смысловых ресурсов современной культуры в равной степени отмечена качествами устойчивости и воспроизводства, как и несистемности. Культура продолжает оставаться и душеполезным паролем для приверженцев традиции, и престижным предметом модного потребления. Чем она перестала быть, так это конформистски готовым знанием, однообразным по выводам и инерционным в аспекте универсальности применения.

Стало очевидным, что интенсивное возвращение к наследию русской художественной мысли, как правило, осуществляемое в акте ее приватизации той или иной профессиональной институцией, приводит к нивелировке наследия и в конечном итоге к его неконкурентоспособности на рынке читательских предпочтений.

Культура столкнулась с проблемой разрушения личности читателя. Произошло формирование случайных идентичностей, состоящих из хаотичного набора элементов. Кризис культуры связан с общим кризисом культуры потребления культуры в России. Читатель освобождается от обязательств ориентироваться на отдаленные цели и самокультивацию в соответствии с некими высокими идеалами. Потребитель культуры более нуждается не в разъяснении смысловых параметров мира, а в социальности.

Современная критика отказалась от традиционной теоретической почвы. Такие категории и понятия, как «народность», «эстетический идеал», «художественный метод», ощущаются устаревшими и не отвечающими реальной литературной прак-

тике, как и понятие «герой». Слово «герой» распрощалось с древнегреческой этимологией, так и с патетическими ассоциациями и нивелировалось до лишенных активного действенного начала синонимов-субститутов «характер», «персонаж», «субъект действия», «субъект речи» и т.д.

В современной литературе отсутствует герой как носитель идеологии, противопоставленной социал-дарвинизму. Очевидно, если такой герой и существует, то в гамлетовском облике наблюдателя, рефлектирующего над увиденным, или в образе жертвы происходящего. Сегодня отсутствует универсальный метод и стратификации и идентификации читателя, так как человек пребывает в размытой картине между игрой, мифом, рациональным знанием, мистикой и т.д.

Отсутствие общегражданской идеи. В «перестройку», освободившись от «идеологии», страна оказалась в ситуации вакуума идей и идеалов. Идеология дискредитировала себя фактом навязывания художнику канонов нормативной эстетики, как это было в эпоху соцреализма, либо экономическим диктатом — как в наше постсоветское время.

Культура перестала быть носителем памяти. Она сама дезориентирована и не в состоянии выстроить что-то осмысленное, называемое проектом настоящего или будущего. «Эпоха идеологического вакуума», прикрывавшаяся мыслью о необходимости неперемного разрушения ценностей предшествующих периодов, исчерпала себя. Но современный писатель не в состоянии увидеть за фактом реальности и флером классического мифа само вещество философских смыслов, приращивающих отдельного человека к онтологии мира и феноменальности того, что в эстетике соцреализма называлось «народной судьбой».

Понятие «народная судьба» полностью дискредитировало себя сотрудничеством с соцреализмом, покинуло книги и критические статьи. Следом ушла в небытие тема патриотизма. Российская культура последней четверти века так и не смогла найти интонацию, с которой можно говорить о любви к Родине, минуя архаичный официоз, игнорируя различия классовых приоритетов, социальную раздробленность, идеологическую тавтологичность новой государственной пропаганды. Государственный заказ на реализацию данной темы языком культуры существует и

даже весьма выразительно финансируется, однако за последнее время трудно найти хотя бы несколько литературных явлений патриотического характера, реализованных в сильной эстетике и философии, которые могли бы свидетельствовать о возникновении тенденций. Как результат, отсутствие идеи общего «мы» в современной культуре. Лакуна заполняется идеей религиозного единения или неряшливой пропагандой.

Привычный инструментарий понятий «культура», «искусство», «личность» уже практически не в состоянии объяснить человеку, кто он. Поэтому легитимизируются двусмысленные категории «алиби автономности», «заложничество личности», «корпоративная порука», «негативная идентичность».

Особый тренд современной культуры — разрушение системы культурных авторитетов. Культура часто воспринимается автономной субъективностью индивида без шпаргалки авторитета и традиции. Отсутствие четко сформулированной общенациональной или общегражданской идеи приводит к тому, что эрозии подвергаются не только константы культуры, но и те, кто с ними ассоциируется. Внутреннее ощущение растерянности у деятелей российской культуры вызвано сменой культурных парадигм: традиционные культурные системы ушли, а новые еще не сформулированы.

Конкуренцию книге составляет культура Интернета со всеми философскими последствиями.

Культура настойчиво избирает роль имитатора возбуждения самостоятельного интеллектуального процесса, но при избытке форм, тенденций, читательских типов дефицит репродукции идей сегодня, как и прежде, ощущается остро.

**Л. А. Лыкова**

### **«АРХИВ» Н. А. СОКОЛОВА: ИСТОРИЯ ПОИСКОВ И ОТКРЫТИЙ**

Уникальные документы предварительного следствия судебного следователя по особо важным делам Омского окружного суда Н. А. Соколова по делу об убийстве российской императорской семьи и их приближенных лиц сохранились в архивах разных

стран. Известно местонахождение документов и вещественных доказательств следствия Н. А. Соколова в США, Великобритании, Греции, Франции и Российской Федерации.

Н. А. Соколов выехал 20 марта 1920 г. из России в Европу с документами, оформленными в восемь томов и вещественными доказательствами по делу. Он прибыл 16 июня 1920 г. в Париж. Документы следствия о гибели царской семьи Н. А. Соколов проверял в Париже и 18 января 1921 г. передал подлинники на хранение бывшему послу Временного правительства в Риме М. Н. Гирсу, который составил расписку о том, что 18 января 1921 г. от судебного следователя по особо важным делам Н. А. Соколова им принято на хранение подлинное следственное производство об убийстве отрекшегося от престола государя императора Николая II, его семьи и бывших при ней лиц в десяти (10) томах с вещественными по делу доказательствами. Н. А. Соколовым в «Настольном реестре» составлена «Справка», в которой сделана отметка, что он продолжил следствие по дубликатам постановлений.

Из России были вывезены подлинные документы следственного дела и их копии, изготовленные для М. К. Дитерихса и Р. Вильтона. М. К. Дитерихс намеревался передать экземпляр дела об убийстве царской семьи в Центральное управление Русского Обще-Воинского Союза в Париже, но, узнав о похищении генерала Миллера, руководителя РОВС, изменил свое намерение. Документы хранила его вдова. «Позже они были переданы на хранение в надежное место в одну из западных стран, где хранятся и поныне», — так написал Н. Росс. «Надежное место» — это Свято-Троицкий монастырь в городе Джорданвиле. Основным текстом публикации Н. Росса послужил экземпляр дела, ранее принадлежавший ген. Дитерихсу и любезно предоставленный его нынешними владельцами. В собрании ген. Дитерихса содержится на пронумерованных страницах несколько сот следственных протоколов, не разбитых на отдельные тома. Эти документы покрывают отрезок времени от начала следствия до поздней осени 1919 г. и расположены в приблизительном хронологическом порядке. Копии документов на обычной бумаге того времени и не скреплены подписью следователя.

Копия Р. Вильтона в 1937 г. была продана его вдовой на аукционе «Сотбис». В 1964 г. экземпляр, ранее принадлежавший



Р. Вильтону и побывавший в частных коллекциях, был подарен Хаутонской библиотеке при Гарвардском университете.

О тех копиях документов и вещественных доказательствах по делу об убийстве императорской семьи и их слуг, которые были в работе у Н. А. Соколова и которые были переданы его родственниками князю Н. В. Орлову, долгие годы было неизвестно.

Дальнейшая судьба документов следствия, переданных Н. А. Соколовым М. Н. Гирсу, до недавних пор не была известна. Н. Росс писал в 1987 г., а Джон Стюарт в 1995 г. повторил: «Обычно считается, что ящики были помещены в одном из парижских банков, где они оставались вплоть до Второй мировой войны». Ящики в парижском банке были разысканы и вскрыты немецкими оккупационными войсками. В. Александров в своей книге сообщил, что в конце войны комиссия по охране императорских реликвий в составе великого князя Андрея Владимировича и историка Маклакова обыскала Париж в надежде найти эти ящики, но их не было.

Д. Стюарт высказал предположение: «Представляется вероятным, что в самом конце войны, когда Красная Армия оккупировала Берлин, Советы обнаружили их и отправили в Москву».

Предположение Д. Стюарта можно считать верным. В двух российских архивах в 1992 г. были обнаружены следственные тома по делу об убийстве царской семьи — в бывшем ЦПА ИМЛ при ЦК КПСС и ведомственном архиве Главной военной прокуратуры.

Открытие спецхранов отечественных архивов в 1991 г. преподнесло российским и зарубежным исследователям много сюрпризов. В архивах Москвы, Екатеринбурга, Новосибирска и Томска были обнаружены материалы следствия Н. А. Соколова.

История возвращения в Россию документальных источников по расследованию обстоятельств гибели царской семьи до сих пор неясна. В 1945 г. папки с документами следствия были обнаружены военнослужащими Группы советских оккупационных войск в Германии в подвальном помещении склада г. Бернау в числе других папок с материалами на русском языке. Четыре тома (№ 5, 8 и 11 — по делу № 20 и один том из личного архива Дитерихса) в 1948 г. попали в Главное управление МГБ СССР, с 1949 г. в Центральный архив МГБ — КГБ при СМ СССР. По рас-

поряжению ЦК КПСС 15 июля 1964 г. четыре тома были переданы Учетно-архивным отделом КГБ при СМ СССР Центральному партийному архиву Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (РГАСПИ) на постоянное хранение, где хранились в фонде № 588 (Коллекция документов по истории России. 1885—1985), оп. 3с (секретная).

Документы следствия Н.А. Соколова подшиты в папки темно-синего цвета, на обложках которых типографский текст:

История четырёх томов следствия Н. А. Соколова, которые были переданы в 1964 г. в б. ЦПА ИМЛ при ЦК КПСС, связана с ведением расследования обстоятельств гибели царской семьи в ЦК КПСС.

Документы следствия Н. А. Соколова поступили в Государственный Архив РФ в сентябре 1997 г.

Таким образом, сегодня в России сосредоточены подлинные документы и вещественные доказательства, собранные и спасенные русским патриотом — судебным следователем Н. А. Соколовым. Архив Н. А. Соколова имеет непреходящее значение для истории.

**М. А. Бабкин**

## СВЯТЕЙШИЙ СИНОД РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ И СВЕРЖЕНИЕ МОНАРХИИ В 1917 ГОДУ

Современные исследователи взаимоотношений царской и церковно-иерархической властей работают, по большому счёту, в одной из двух парадигм. Первую из них можно условно назвать «клерикально-патриархической», а вторую — «имперско-монархической». Подавляющее большинство специалистов придерживаются первой из них, широко растиражированной и ставшей в церковных кругах, можно сказать, «канонической». Автор же настоящих строк изучает соответствующие исторические события в русле второй, основание которой положил в конце XIX в. профессор церковного права Московского университета Н. С. Суворов.

С рубежа XIX—XX вв. вплоть до начала Февральской революции представителями высшей иерархии РПЦ проводилась

деятельность, направленная на ограничение участия императора в церковном управлении и на «отдаление» церкви от государства. В целом духовенство с начала XX в. постепенно становилось в оппозицию к царской власти, стремясь освободиться от государственного надзора и опеки и получить возможность самоуправления и самоустроения.

При начале революционных волнений в Петрограде высший орган церковного управления — Святейший Синод смотрел на них безучастно, не предприняв никаких шагов по защите монархии. Поступавшие же в те дни к Синоду ходатайства видных сановников империи о необходимости поддержки царского престола остались не услышанными.

Члены Синода фактически признали революционную власть (Временное правительство, сформированное Исполнительным комитетом Государственной думы) уже днём 2 марта, до отречения от престола Николая II. В первых числах того месяца они вели сепаратные переговоры с Временным правительством: о поддержке духовенством новой власти в обмен на предоставление РПЦ свободы в самоуправлении. Т. е. до опубликования официальной позиции Св. Синода в отношении совершившегося государственного переворота и церковная, и светская власть двигались друг другу навстречу при осознанном решении «отменить» монархию в России.

Позиция высшего духовенства свидетельствовала о том, что иерархи решили воспользоваться политической ситуацией для осуществления своего желания освободиться от влияния императора («светской» власти) на церковные дела и фактически избавиться от царя как своего «харизматического конкурента».

Священнослужителям принадлежит временной приоритет в узаконивании российской демократии (народовластия). Если Россия была провозглашена А. Ф. Керенским Республикой через шесть месяцев после революционных событий февраля-марта 1917 г., то Св. Синодом «молитвенно-духовно» (и «богословски», и «богослужебно») это было сделано уже буквально через шесть дней. Св. Синод фактически упразднил государственно-религиозные праздники Российской империи — «царские дни» до соответствующего правительственного постановления.

Смена государственной власти, происшедшая в России 2—3 марта, носила временный характер и теоретически была обратима

(в том смысле, что самодержавие как авторитарную власть возможно было реформировать в конституционную монархию). За такой вариант *de jure* выступала, в частности, конституционно-демократическая партия «Народной свободы» — кадеты (точнее — их правое крыло). Члены же Св. Синода в своих «республиканских» устремлениях в марте 1917 г. фактически оказались левее кадетов.

Члены Св. Синода, приведя православную паству к присяге на верность Временному правительству и не освободив народ от действовавшей присяги на верноподданство императору, сподвигли, по сути, российских граждан на клятвопреступление.

Уже к концу марта 1917 г. все места богослужебных, ставленнических и других чинов РПЦ, где ранее поминалась царская власть, были исправлены Св. Синодом. Изменения заключались в буквальной замене поминовения императора и лиц царствующего (по версии Св. Синода — «царствовавшего») Дома на поминовение «благодарного Временного правительства». Однозначная замена царской власти на народовластие не соответствовала политическому положению страны, потому что образ правления в России должно было установить только Учредительное собрание (потенциально — высший орган государственной власти). Содержание же изменённых книг соответствовало республиканскому устройству России как якобы свершившемуся факту.

Действия Св. Синода в первые недели Февральской революции свидетельствовали об отсутствии у его членов стремления рассматривать политическое положение России как находящееся в состоянии «неопределённости» образа правления до соответствующего решения Учредительного собрания. Действия Св. Синода носили безапелляционный характер и указывали, что органом высшего церковного управления выбор сделан в пользу процесса становления новой власти, а не «реставрации» монархии. В результате такой позиции церковной власти — с учётом влияния подведомственного ему духовенства на 100-миллионную православную паству — была, по сути, ликвидирована вероятность монархической альтернативы политического развития России. И революция, опираясь на ряд факторов, получила необратимый характер. Вследствие чего можно утверждать, что члены Св. Синода в марте 1917 г. осуществили определённое вмешательство в политический строй российского государства.

Действия высшей церковной иерархии в период февральско-мартовских событий 1917 г. оказали заметное влияние на общественно-политическую жизнь страны. Они послужили одной из причин «безмолвного» исчезновения с российской политической сцены правых партий, православно-монархическая идеология которых с первых чисел марта 1917 г. фактически лишилась поддержки со стороны официальной церкви.

**Р. Г. Гагкуев**

### ИСТОРИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КАК ОСНОВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ГЕРОЯ

Одним из примеров воздействия исторических исследований на общественное сознание может служить некоммерческий проект «Белые воины». Его работа позволила в какой-то степени повлиять на формирование в обществе и искусстве образов ряда исторических фигур — русских офицеров, участников Первой мировой и Гражданской войн.

Проект «Белые воины», занимающийся изучением истории Русской Императорской армии и Белого движения, увековечиванием памяти видных русских офицеров возник в 1999 г. Первоначально предполагался только выпуск книг военно-исторической серии «Белые воины». Но уже после первой книги серии появились идеи по дальнейшему развитию проекта. Со временем книги стали в большей степени служить средством продвижения тех или иных проектов.

Так, во многом благодаря выходу книги «Марков и марковцы» (М., 2001; 2012) в декабре 2003 г. в городе Сальск Ростовской области был установлен первый в России памятник участнику Белого движения генералу Сергею Леонидовичу Маркову. Его авторами стали народный художник России скульптор Владимир Суровцев и его сын Данила Суровцев.

Благодаря выходу книги «Каппель и каппелевцы» (М., 2003, 2007, 2010) удалось найти в Китае, в Харбине, могилу генерала Владимира Оскаровича Каппеля, спасти его останки и даже более того, перевезти их в 2006 г. Россию и перезахоронить в До-

нском монастыре в Москве, рядом с могилами генерала А. И. Деникина и мыслителя И. А. Ильина.

Работа над книгой о генерале Михаиле Дмитриевиче Скобелеве («Генерал Скобелев». М., 2011) позволила в очередной раз поднять вопрос о восстановлении памятника этому выдающемуся русскому генералу, автором которого был скульптор П. А. Самонов (памятник, установленный в Москве перед Дворянским собранием в 1912 году, был снесен в 1918 г.).

Это только некоторые из практических дел, осуществленных «Белыми воинами» за время своей работы. Деятельность проекта «Белые воины» а также работа многих других профессиональных историков из разных городов России, позволила добиться не только конкретных результатов, но и в немалой степени изменить отношение в обществе к русскому офицерству, участвовавшему в Гражданской войне в рядах белых армий.

В определенной степени эта работа оставила след и в художественной культуре. Речь идет об образе генерала Каппеля в широко известном фильме «Адмираль», вышедшем на экраны страны в 2007 г. В данном случае исследования историков помогли в работе над художественными образами исторических личностей и творческим людям. Работа над очередным (дополненным и расширенным) переизданием книги о генерале В. О. Каппеле, а также поиск его захоронения происходили почти одновременно со съемками фильма режиссера Андрея Кравчука «Адмираль». В этой киноленте одну из главных ролей — генерала Каппеля — сыграл актер Сергей Безруков.

О своем знакомстве с источниками, опубликованными в книге «Каппель и каппелевцы», он неоднократно говорил в своих интервью: «Я не могу сказать, что сразу же сильно обрадовался, когда мне предложили работу в этом фильме. Для меня всю жизнь Каппель и “каппелевцы” — это в первую очередь была та картинка, тот пасквиль, который все мы видели в фильме “Чапаев”. Я знаю “Чапаева” наизусть, поэтому отношение к каппелевцам у меня было соответствующее, как, наверное, и у многих людей, которым преподавали историю с детства по советским учебникам. Но, прочитав сценарий, а потом и книгу “Каппель и каппелевцы”, я понял, что все, чему нас учили в детстве, было абсолютное вранье. Я осознал, что это была настолько уникаль-

ная личность, что это великая честь для меня — играть такого человека. Так что я рад и счастлив, что смог участвовать в таком большом фильме, пусть даже в этом эпизоде, что мне была предоставлена возможность в нескольких сценах рассказать посредством кино об этом человеке. Каково ощущение, когда тебе сначала всю жизнь преподают одно, и когда ты помнишь только советскую пропаганду, а потом тебе показывают настоящего реального человека, такого, как мы хотели представить его в фильме. Истово любящего Родину, каждый день которого был посвящен своей стране. Был эпизод в его жизни, когда во время офицерской вечеринки он попросил слова и сказал: “Господа, сегодня мы украли один день у России”. Это не пафос, просто человек так жил. Так что я рад, что я снялся в таком фильме, в такой роли».

Подобный подход актера к работе над ролью — наглядный пример того, как художник может ответственно подходить к созданию образа того или иного исторического деятеля. И в этом свете работа актера и историка не только могут, но и должны «взаимопроникать» и идти в общественное сознание вместе.

**В. Г. Макаров**

## **ОФИЦЕРЫ, АДМИРАЛЫ И ГЕНЕРАЛЫ ВЕРМАХТА О СРАЖЕНИЯХ НА СОВЕТСКО-ГЕРМАНСКОМ ФРОНТЕ**

Несмотря на то, что архивных материалов о Второй мировой войне опубликовано немало, в то же время каждый новый документ вносит новую грань в мозаику событий тех лет, позволяет по-новому взглянуть на динамику драматических событий Второй мировой и Великой Отечественной войн.

Сборник «Вермахт в СССР. Эпилог» является продолжением работы составителей по публикации документальных материалов из следственных дел немецких военнопленных, оказавшихся после Второй мировой войны в советском плену. Новую книгу отличают некоторые особенности, во-первых, по составу документов. Кроме следственных материалов (протоколы допросов и собственноручные показания и т. п.), в него включены и су-

дебные материалы из архивных дел (кассационные жалобы осужденных, заключения прокуратуры о реабилитации либо об отказе в реабилитации, прошения осужденных о помиловании, определения Военной коллегии Верховного Суда СССР и др.). Во-вторых, по тематике архивных документов: в сборник впервые включаются материалы из дел в отношении адмиралов германского военно-морского флота, которые выделены в отдельный раздел. В-третьих, издание снабжено уникальными фотографиями из фондов Центрального архива ФСБ России.

Анализ показаний немецких адмиралов дает возможность историкам в деталях ознакомиться с подготовкой германского ВМФ к нападению на СССР и боевых действиях летом 1941 г. на побережье Балтики.

В ходе подготовки сборника также были выявлены документальные материалы о пребывании в советском плену бывшего командующего германского военно-морского флота (с 1928 по 1943 г.) гросс-адмирала Эриха Рёдера.

Не меньший интерес представляет и вице-адмирал Ганс Эрих Фосс. С 1 марта 1943 г. Фосс был представителем главнокомандующего германским ВМФ гросс-адмирала К. Денница в Ставке фюрера. Фосс был в числе последних, кто беседовал с фюрером незадолго до самоубийства и в числе первых высокопоставленных военных, которые рассказали представителям советского военного командования о смерти рейхсканцлера А. Гитлера.

Так, Фосс в собственноручных показаниях от 2 мая 1945 г. сообщил, что за две недели до самоубийства Гитлер просил его передать свою последнюю волю о переориентации контактов Германии в послевоенные годы с Англии и Америки на СССР, а также с уважением отзывался о Сталине, как «сильнейшем из своих противников».

В сборнике «Генералы и офицеры вермахта рассказывают...» в связи с ограниченным объемом вступительной статьи не было возможности рассказать о персонажах, архивные материалы из следственных дел которых были использованы в сборнике. Поэтому в данной книге мы постарались несколько заполнить этот пробел. Безусловно, внимание читателей привлекут публикуемые в сборнике архивные материалы в отношении двух генерал-фельдмаршалов германской армии — Эвальда фон



Клейста и Фердинанда Шёрнера, которые не были включены в предыдущий сборник.

Добавим, что кроме Шёрнера и фон Клейста в советском плену также находился еще один генерал-фельдмаршал — Ф. Паулюс. И военная, и послевоенная судьба обоих имеет много параллелей. На Восточном фронте сначала Шёрнер служил под началом фон Клейста, а затем сменил последнего на посту командующего группой армий «А». Оба оказались после войны в плену у американцев. Правда, Шёрнер почти сразу же был передан советскому военному командованию, а фон Клейст сначала находился в английских лагерях для военнопленных, затем отправлен в Югославию, где был осужден, и лишь затем оказался в Советском Союзе.

В сборник включено 142 документа, в том числе: протоколов допросов (опросов) — 87, собственноручных показаний — 18, следственных документов — 18, судебных материалов — 17, документов личного характера (письма) — 2. Все документы публикуются без изъятий. Ссылка на первую публикацию дается в легенде к документу.

Сборник состоит из трех разделов. В первый раздел включены не публиковавшиеся ранее документы из следственных дел адмиралов германского военно-морского флота. Во втором представлены документальные материалы в отношении генералов и офицеров сухопутных войск и военно-воздушных сил вермахта.

В 3-м разделе впервые полностью публикуются материалы допросов, проведенных советскими контрразведчиками с разрешения союзного командования в курортном местечке Ламсдорф (Люксембург) летом 1945 г. высших немецких военных деятелей.

Составители посчитали целесообразным дополнить сборник одним приложением — списком немецких военнопленных, содержащихся в Нюрнбергской тюрьме. Этот документ был передан представителям СССР союзниками. Знакомство специалистов и широкого круга читателей, интересующихся историей Второй мировой и Великой Отечественной войн, с публикуемыми документами, по нашему мнению, явится новым шагом в изучении истории Второй мировой войны.

## СУДЬБА МОНАРХИСТА В СССР (В. В. ШУЛЬГИН)

Василий Витальевич Шульгин (1878—1976), дворянин, богатый помещик, политический деятель, писатель, депутат II—IV Государственных дум; человек, стоявший в Гражданскую войну у истоков Белого движения, заключенный Владимирского центра, гость XXII съезда КПСС. Многие факты его биографии малоизвестны даже специалистам. Для реконструкции жизни и взглядов Шульгина большое значение имеют архивные документы, которые постепенно вводятся в научный оборот. Например, материалы следственного дела и дела заключенного Шульгина вышли отдельной книгой в 2010 г. при поддержке Правительства Москвы.

В октябре 1944 г. Сремски-Карловцы, в Югославии, где жил Шульгин, были освобождены Красной Армией. 24 декабря того же года Василий Витальевич был задержан и после проведения первичного допроса вывезен в Венгрию. Затем на самолете он был доставлен в Советский Союз и переправлен в Москву. Следствие продолжалось более двух лет, после чего Шульгин был приговорен к тюремному заключению сроком на 25 лет.

Срок он отбывал во Владимирской тюрьме с 1947 по 1956 г., обжившись там, насколько это можно в таком трагическом месте. Он даже получил возможность писать и впоследствии вспоминал, что «буквально набросился на перо». И писал в трех направлениях: «Написал новый том “Приключений князя Воронцовского”... Затем я писал какие-то мемуары. А третье направление было современным дневником. Но дневник не в смысле того, что было на обед или какая была погода, а нечто вроде Достоевского, “Дневник писателя”. Другими словами, это был политический дневник». Во время работы над книгами и воспоминаниями Шульгин сидел в камере на двоих. Его соседом был князь Петр Дмитриевич Долгоруков. На воле шла подготовка к 800-летию Москвы и Шульгин язвительно заметил по поводу памятника основателю города: «У наших правителей мало фантазии. Следовало бы поставить бронзового Юрия на площади, а рядом с ним живого Петра. Вот было бы эффектно и интересно». Петр Долгоруков шутку оценил, но язвительность

Василия Витальевича в итоге привела к печальным последствиям. Благоволение к Шульгину было недолгим. Он не просто откликнулся на обращение И. В. Сталина по поводу празднования юбилея Москвы, но и свой ответ «настроил в ученической тетради», что не могло пройти бесследно. Василий Витальевич едко прокомментировал сталинские слова: «Заявление, что Москва остается цитаделью всемирной революции, равносильно объявлению войны всем буржуазным государствам. И последние сделают свои выводы, а из этих выводов Москва выведет ответные выводы. Следовательно, в ближайшие годы нельзя ожидать прочного мира. На второе заявление, об оплате труда было объяснено: ставки определяются советской властью, а это значит, что труд, полезный для советского правительства, оценивается высоко вне зависимости от его качества. В особенности это ярко видно на литературном рынке. Книга, полезная партии, будет оплачена высоко и выпущена огромным тиражом. Оценка народа отсутствует. В то время как в буржуазном государстве в отношении печатных произведений непрерывно осуществляется всенародный плебисцит: книга нравится — ее расхватывают, и автор богатеет. И о третьем фронте (так в тексте. — *А. Р.*), о трущобах, “контра проклятая” написала, что в Москве, может быть, и нет трущоб в том смысле, как это понималось раньше. Но если разделить жилую площадь на число населения города, то площадь, предоставляемая одному человеку, так мала, что всю Москву можно назвать одной огромной трущобой. Разумеется, это не могло пройти даром автору дневника».

В феврале 1948 г. из Москвы пришла служебная записка, в которой было написано: «Прилагаемые рукописи, а также все другие рукописи, написанные Шульгиным во Владимирской тюрьме, если они у Вас имеются, уничтожить путем сожжения, о чем составить акт». Шульгина перевели в другую камеру. «Писанию моему пришел конец», — вспоминал он. А Петр Дмитриевич Долгооруков, так и не дождавшись свободы, умер в тюрьме осенью 1951 г. (в 1992 г. он был посмертно реабилитирован).

В центре Шульгин пересекался с разными людьми, среди которых был философ Д. Л. Андреев. Так же там отбывали срок немецкие военнопленные генерал-фельдмаршал Фердинанд

Шёрнер, генералы Эрик Ханзен, Ганс Пиккенброк, начальник личной охраны Гитлера группенфюрер СС Иоганн Раттенхубер; японские военнопленные.

После смерти И. В. Сталина Шульгина освободят досрочно по указу от 14 сентября 1956 г. Вместе с сопровождающим он выйдет из тюремных стен, осматриваясь по сторонам. Заметит множество кошек, которые «лазили повсюду и у всех что-нибудь выпрашивали. Это были бездомные кошки, жившие подажаниями. И подавали... Так я сделал вывод, что советские люди относятся к животным более по-человечески, чем к иным людям».

Шульгин будет некоторое время жить в доме инвалидов Гороховца, неподалеку от Владимира. Осенью 1960 г. ему и его жене, приехавшей из Венгрии, была предоставлена отдельная квартира во Владимире в доме № 1 по улице Кооперативной (с 1967 г. и до настоящего времени улица Фейгина). Дом и квартира сохранились до наших дней. В начале января 2008 г. на доме появилась памятная доска с изображением Шульгина и надписью: «В этом доме с 1960 по 1976 гг. жил выдающийся общественный и политический деятель Василий Витальевич Шульгин».

**Д. Э. Харитонович**

## ИСТОРИЯ СВОЯ И ИСТОРИЯ ЧУЖАЯ

Какую историю надо изучать? Свою или чужую? В традициях преподавания своя история именуется отечественной историей, или историей России. Чужая называется всеобщей историей. Автор настоящих строк преподает всеобщую историю в ГИТИСе. Почему и зачем? И что он (автор этих строк) включает в свой курс?

Данный текст можно было бы назвать, в подражание названию потрясающей книги Марка Блока «Апология истории», «Апология всеобщей истории». По мнению моего — читатель не раз встретит эту фамилию — учителя Арона Яковлевича Гуревича (ведь учитель — второй человек после родителей), М. Блок является крупнейшим историком первой половины XX в.

Так вот, эта книга, написанная не только прекрасным историком-медиевистом, то есть специалистом по Средним векам, автором книги «Феодалное общество», но и героем (не побоюсь этого слова) французского Сопротивления, человеком, который мог покинуть свою родину во время фашистской оккупации, но остался, участвовал в борьбе с нацизмом, был схвачен, пытан и расстрелян как борец с оккупантами, но и как лицо «неарийской национальности», почему «Апология истории» осталась незаконченной, начинается словами мальчика, обращенными к отцу: «Папа, объясни мне, зачем нужна история».

Я, не пытаясь тягаться с великими, хочу объяснить, зачем нужна всеобщая история. Конечно, каждому человеку, живущему в той или иной стране, в данном случае в России, важна история своей земли, дабы ответить на главный вопрос: «Кто мы, откуда и куда мы идем?»

Арон Яковлевич Гуревич неоднократно повторял совершенно нетривиальную мысль о том, что изучение всеобщей истории, то есть, как было сказано, истории не являющейся отечественной, не менее важно, нежели глубокое внимание к истории нашей страны. Дело в том, что расхожая фраза «Все познается в сравнении» не есть трюизм. Мы не пойдем, кто мы (как уже было сказано), если не сравним себя с другими. Даже ребенок (читайте К. И. Чуковского) понимает, что для себя мы — это мы, а они — они, но для них они — мы, а мы — они.

Посему не только с научными целями (а это тоже важно, знать надо все, особенно студенту гуманитарного вуза, кроме, может быть, молекулярной генетики и высшей топологии), но и с целями человеческими, надо знать историю других стран и народов, дабы сравнить эту историю (или эти истории) с нашей и ярче и выпуклей увидеть свою историю, понять и беспристрастно определить, чем наше Отечество отличается от других стран.

Отсюда важно говорить, как настаивал Тацит, «без гнева и пристрастия». Не надо объяснять студентам, как это нередко делают политики и журналисты (чтобы не сказать «журналиюги»), что у нас все чудесно и прекрасно, а у них все ужасно, что мы просто переполнены духовностью, а они только о материальном и думают, что все дурное, что есть у нас, объясняется их мерзким влиянием («И в моральном, говорю, моем облике // Есть рас-

тленное влияние Запада» [А. А. Галич]). Потому еще столь важна всеобщая история, при правильном преподавании, разумеется (автор настоящих строк полагает, что он преподает правильно), потому важно внятно и интересно (да-да, студентам надо рассказывать интересно, не вдаваясь в треп, разумеется) изложить историю других стран, других народов, других культур и показать, в чем они (страны, народы, культуры) похожи на нас, а в чем нет.

Необходимо при этом пояснить, что если непохожи, это не значит, что хуже (или лучше). Позволю себе процитировать замечательные слова моего сына, Алексея Дмитриевича Харитоновича: «Считать свою страну, свой народ хуже всех остальных — самый отвратительный вид национализма».

Действительно, если своя история демонстрирует, что хуже, чем у нас, никогда не было и не будет, то нам можно все, омерзительнее, как сказано, все равно не будет.

И именно, исходя из сопоставления-противопоставления «история своя — история чужая», автор настоящих строк строит свой курс. Та история, которую я читаю, — чужая, но ее следует приблизить к своей. Какая из «чужих» историй, историй всех стран и народов, ближе всего к нашей, «своей»? В XVII столетии в Китай вторглись маньчжуры. В нашем Отечестве в том же веке страна, если так можно выразиться, «зализывала раны», после Смутного времени. Есть ли что-либо общее между этими феноменами? Маньчжуры, действительно, ни при чем. Однако, как показал еще В. О. Ключевский, именно в этом веке, при царе Алексее Михайловиче началось активное распространение западного влияния на Россию (наше страна никогда не являлась таким островом Пасхи, отрезанным от всего мира), принявшее особо яркие формы при Петре I и Екатерине II, и сегодня глобализация, безусловно, затронувшая и нашу страну, есть распространение западной цивилизации на иные культуры. Посему основная часть моего курса посвящена истории Западной Европы и ее культурных провинций, каковыми при всем их своеобразии являются Латинская Америка, да и Северная Америка (США и Канада) тоже — это ведь не история индейских народов.

Так что именно исходя из противопоставления нашей и «не-нашей» истории автор настоящих строк строит свой курс всеобщей истории в ГИТИСе.

«АЛЕКСАНДРИИ» В КОНТЕКСТЕ  
ВОСПРИЯТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.  
«ТРАГЕДИЯ О ИУДЕ ПРИНЦЕ ИСКАРИОТСКОМ»  
А. М. РЕМИЗОВА

«Трагедия о Иуде...» Ремизова содержит несколько полюсов мифологической напряженности, среди которых важнейшие — высоко трагедийное воплощение идущих на муку и смерть (Ункрада, Иуда) и сниженные, комические, фривольно-фарсовые образы Зифа и Орифа, слуг Иуды, и Обезьяна Великого — Валах-Тантарарах-Тарандаруфы Асыки Первого.

Прозвище обезьяньего царя варьировалось от издания к изданию драмы, но имя его — Асыка — всегда оставалось неизменным. Исследователями высказывается мысль о наиболее вероятной связи ремизовского имени персонажа с легендарным царем Асокой (Ашокой) — «“первым покровителем и главным распространителем буддизма”, который, согласно древним сказаниям, жил приблизительно за 240 лет до нашей эры».

Сам Ремизов не только указывал на подобный исторический контекст, но и углублял его философское и художественное прочтение: «Царь обезьяний Асыка Валахтантарарахтарандаруфа, персонаж возможный в “Подвигах Великого Александра”, а в существе от гоголевского Вяя». Это замечание Ремизова представляется особенно важным, потому что образ царя Асыки претерпевает постепенное перерождение от своего изначального волшебного-комического воплощения — к одному из важнейших и глубочайших для писателя символов русской философско-мифологической литературы.

Подтверждают мысль о происхождении многих положений ремизовского мифа о царе Асыке и его подданных из прочитанных им в детстве «Александрий» и описанное в воспоминаниях впечатление: «И при чтении средневековых хроник — в повестях о неведомых странах и одноногих, пупкоглазых и людях с песьими головами и людях-кентаврах, но не с конным, а со свиным хвостиком; во всех чудесных и волшебных “Александриях” у меня не было чувства, как от чего-то чужого, странного, “уродливого”, чудовищного, внушающего когда-то страх или внушающего бес-

покойство». Такая точка зрения высказана и Е. Обатниной, которая видит в упоминаниях Ремизовым населявших волшебный мир «Александрии» существ прямое свидетельство их родства с мифологическими существами и землями, описанными в «Трагедии о Иуде...»: «Ремизов, живо интересовавшийся мифологией и буквально штудирующий труды А. Веселовского, В. Истрина, Ф. Буслаева, несомненно использовал в работе над “Трагедией об Иуде...” мотивы и образы русских, южнославянских и греческих списков романа об Александре Македонском». Известно около семидесяти версий романов об Александре, существующих на тридцати языках. Многообразие интерпретаций, а также появление образа Александра Великого в разных, иногда непримиримых культурах привело к тому, что одной из характерных особенностей «Александрий» стало отсутствие заданного канона. В зависимости от времени и места появления меняется сюжетная линия, философские и религиозные акценты.

Сербская Александрия являлась одним из памятников «“второго южнославянского влияния” в русской литературе XIV—XV вв. Характерной особенностью этих памятников, как и оригинальных произведений, складывающихся в тот же период на русской почве, было повышенное внимание к человеческим чувствам». Его основной «экспрессивно-эмоциональный стиль» (термин Д. С. Лихачева) имел глубокий внутренний смысл, коренным образом связанный с общей трагической темой сербской Александрии. Дело в том, что в своих странствиях Александр стремился обрести некую цель, причем во многих списках, известных на Руси, этой целью являлось бессмертие. Покорение всего известного на тот момент мира не давало его обретения. «С каждой новой встречей, будь то индийские гимнософисты, амазонки, египетский бог Серапис, деревья луны и солнца или спящий жрец в сказочном дворце Диониса, в душе Александра угасает надежда». Особенно интересной в этом контексте представляется встреча Александра с брахманами, нагими мудрецами, не покорившимися великому завоевателю — «нагомудреци бо зрять, еже глаголется — смотря, Господа на небесех сидя на престоле, того ради не предашась Александру царю». В сербской Александрии, как отмечает Я. С. Лурье, с ее общей тенденцией к христианизации героев, брахманам были свойственны уникальные качества: они



бежали от лжи и клятвопреступлений, были чисты разумом и духом.

Близость ожидания конца света в XV в. и апокалиптические настроения *fin de siècle* на рубеже XIX—XX вв., когда была создана «Трагедия о Иуде...» позволяют говорить не только о близком исторически-мифологическом контексте этих произведений, но и выделить очевидные фактические параллели описываемых событий.

**Э. В. Захаров**

## ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОРОЧЕСТВА Ф. И. ТЮТЧЕВА

Статьи Ф. И. Тютчева «Россия и Германия», «Россия и революция», «Папство и Римский вопрос», опубликованные в 1840-х годах в немецких газетах, представляют собой главы из незавершенного трактата «Россия и Запад». В основе тютчевской оппозиции «Россия — Запад» находятся два мира, разделенных между собой различным пониманием своего исторического вселенского предназначения. Ф. И. Тютчев формулирует вопросы, неизбежно встающие перед западным читателем, к которому прежде всего и обращены статьи: «Что такое Россия? Каков смысл ее существования, ее исторический закон? Откуда явилась она? Куда стремится? Что выражает собою?..» Поэт избавляет Запад от ответов на эти вопросы, он лишь пытается раскрыть объективную картину всего движения в веках, где защитником России служит «история», ибо «вселенная указала ей место». В том Тютчев пытается разрушить представления Запада о России лишь как о «материальной силе», лишенной собственной идеи и которую необходимо подчинить. По Тютчеву, Россия как таковая не стала предметом исторического изучения западных философов и ученых, тогда как она представляет собой «целую половину европейского мира», другую Европу, открывшуюся во всей полноте в эпоху Петра I.

Тютчев полагал, что своеобразие России заключается в единении «Славянского племени» и «православной Империи». С данной позиции Тютчев подступает к обсуждению восточного

вопроса, обострившемуся с началом Крымской войны. Тютчев признает за собой право первенства в раскрытии только еще назревающего кризиса, единственный позитивный результат которого заключается в том, что для всех стало очевидно, что Россия вступила в схватку с «целой Европой». Крымская война, в представлении Тютчева, — это «историческая катастрофа», предопределяющая все дальнейшее мировое развитие.

Несмотря на особое выделение «племенной стихии», все же главный «принцип» России, по Тютчеву, заключен в «православной традиции». Именно православие определяет Империю, которая является единственно законной и оправданной формой правления. Этим определяется государственность России, основанная на единстве: «православная Церковь — ее душа, славянское племя — ее тело». Философ, богослов и историк общественной мысли В. В. Зеньковский особо подчеркнул, что поэт не разделяет Россию и Православие. Россия выступает за торжество исторической законности над революционным движением, что, в частности, и предопределило ее выбор в пользу Германии. Как следствие, представителем этого права становится монарх, находящийся на престоле России. Именно под его началом должна явиться «Империя Востока», он истинный защитник и хранитель исторического права власти и символ единства веры.

Основу историософских взглядов Тютчева составляют категории: «Империя» и «Цивилизация». Империя — фундаментальное понятие, предопределяющее особенности развития человеческого общества. Она «не умирает», а «передается», это является непреложным законом мировой истории. Тютчев определяет пять империй: Ассирия, Персия, Македония, Рим, — окончательная — Христианская, начинающаяся с римского императора Константина Великого (ок. 285—337 гг.). «Цивилизация» — общественное временное устройство, которое может соответствовать или не соответствовать империи, что характеризует её жизнеспособность. С данной позиции он подходит к оценке современной действительности.

По Тютчеву, особенности развития западного мира обусловлены историей его верования. Незаконное притязание на главенство в церкви папы римского было главнейшей причиной отпадения католической церкви от «Непогрешимой Истины».

В результате этого исторический путь западной цивилизации изначально подчинен ложным целям. Тютчев подчеркивал, что по существу католичество стремится устроить «Царство Христово как царство мира сего», что изначально противоречит словам Спасителя.

На протяжении 1840 — 1850-х гг. тютчевская мысль руководствовалась идеей о будущем России как «всемирной христианской монархии», это наблюдается в его публицистике, лирике и эпистолярном наследии. В своих построениях Тютчев стремился охарактеризовать основные черты западноевропейского мироустройства, при этом главной задачей для него оставалось обозначение роли России в стремительно развивающейся истории.

**А. С. Божич**

## О РОЛИ СЛУЧАЙНОСТИ В ИСТОРИИ

Почему историкам до сих пор не удается смоделировать будущее, даже основываясь на самом доскональном знании прошлого? Ответ очевиден — ход истории принципиально непредсказуем. Логика исторического процесса, представленная в учебниках, является производной от логики метанарратива — попытки все объяснить задним числом. При этом хаотичная реальность формализуется, упрощается и в конечном итоге сводится к набору схем.

В недавно вышедшей книге известного исследователя теории вероятностей Нассима Талеба «Черный лебедь» автор говорит о склонности человеческого разума концентрироваться на ясных и четко очерченных формах, к которым он относит не только метанарратив (предельно широкие объяснительные схемы), но и различные теории и модели. Подобную склонность человеческого мышления Талеб условно называет «платонизмом». В частности, он пишет: «Платонизм заставляет нас думать, что мы понимаем больше, чем на самом деле. Я, впрочем, не утверждаю, что Платоновых форм вообще не существует. Модели и конструкции — интеллектуальные карты реальности — не всегда неверны; они лишь не ко всему приложимы. Проблема в

том, что а) вы не знаете заранее (только постфактум), к чему неприложима карта, и б) ошибки чреватые серьезными последствиями. Эти модели сродни лекарствам, которые вызывают редкие, но крайне тяжелые побочные эффекты».

Согласно этому автору, непредсказуемая ситуация возникает там, где платоновский образ мышления соприкасается с хаотичной реальностью и где разрыв между тем, что вам известно, и тем, что вам якобы известно, становится угрожающе явным. Именно в этом разрыве и появляется то, что человеческий разум воспринимает как случайность. По сути же дела из таких случайностей состоит вся история.

При этом надо сделать существенную оговорку: случайность на событийном уровне и случайность на уровне глобальных процессов не есть одно и то же.

На уровне глобальных процессов мы имеем дело с совершенно иным масштабом пространственно-временного измерения и взаимодействием различных факторов исторического процесса — материальной жизни людей, географического и демографического факторов, культуры, политики и т. п. Их взаимодействие создает определенные процессы, которые кажутся мультидетерминированными. Но при этом возникают различные исторические ситуации, при разрешении которых значительную роль играет человеческая воля, навязывание обществу тех или иных решений. Иными словами, историческая ситуация есть результат игры объективного и субъективного в истории.

Так, европейский капитализм возник на пересечении множества факторов, обусловленных своеобразием исторической ситуации XVI в. и он в известной степени является случайностью истории. Великие географические открытия, поток золота в Испанию, девальвация монеты и последовавшая вследствие этого «революция цен» дали капитализму материальную базу, а протестантская Реформация — базу идеологическую. Но за этими логическими цепочками стояла деятельность человека, мотивация которой была отнюдь не детерминированной внешними факторами, а определявшейся насущными интересами повседневной жизни. Из стихийного столкновения множества интересов и складывался единый вектор развития, и случайность была одним из элементов этого процесса.

А так как случайность принципиально недетерминирована, любые прогнозы хода истории — дело неблагодарное. Это не означает, однако, что моделирование истории не дает никакого положительного результата. Но здесь уже большую роль играет эрудированность и интуиция самого историка. И чем меньше этот историк будет пытаться теоретизировать, чем более разносторонним будет анализ — тем более продуктивным будет результат.

### **Данные об авторах**

*А. Л. Ястребов* — доктор филологических наук, профессор Российского университета театрального искусства — ГИТИС.

*Л. А. Лыкова* — доктор исторических наук, главный специалист Российского государственного архива социально-политической истории.

*М. А. Бабкин* — доктор исторических наук, профессор Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета.

*Р. Г. Гагкуев* — кандидат исторических наук, заместитель главного редактора издательства «Дрофа».

*В. Г. Макаров* — кандидат философских наук, научный сотрудник Центрального архива ФСБ РФ.

*А. В. Репников* — доктор исторических наук, профессор, главный специалист Российского государственного архива социально-политической истории.

*Д. Э. Харитонович* — кандидат исторических наук, профессор Российского университета театрального искусства - ГИТИС.

*О. А. Чуйкова* — кандидат филологических наук, доцент Российского университета театрального искусства - ГИТИС.

*Э. В. Захаров* — кандидат филологических наук, доцент Российского университета театрального искусства - ГИТИС.

*А. С. Божич* — кандидат исторических наук, профессор Московского государственного технического университета им. Баумана.

E-mail: ifli@yandex.ru

### **Data about the authors**

*A. Yastrebov* — Doctor of Philological Sciences, professor, Department of History, Philosophy and Literature, Russian University of Theatre Arts –GITIS.

*L. Lykova* – Doctor of Historical Sciences, chief specialist, Russian State Archive of Social and Political History.

*M. Babkin* – Doctor of Historical Sciences, professor, Russian State University for the Humanities.

*R. Gagkuev* – Candidate of Historical Sciences, deputy chief editor, Drofa Publishing House.

*VI. Makarov* – Candidate of Philosophical Sciences, research officer, Central Archive of the Federal Security Service of the Russian Federation.

*A. Replikov* – Doctor of Historical Sciences, professor, Department of History, Philosophy and Literature, Russian University of Theatre Arts – GITIS; chief specialist, Russian State Archive of Social and Political History.

*D. Kharitonovich* – Candidate of Historical Sciences, professor, Department of History, Philosophy and Literature, Russian University of Theatre Arts – GITIS.

*O. Chuikova* – Candidate of Philological Sciences, docent, Department of History, Philosophy and Literature, Russian University of Theatre Arts – GITIS.

*E. Zakharov* – Candidate of Philological Sciences, docent, Department of History, Philosophy and Literature, Russian University of Theatre Arts – GITIS.

*A. Bozhich* – Candidate of Historical Sciences, professor, Moscow State Technical University N.E. Bauman.

E-mail: ifli@yandex.ru

Художник *С. Архангельский*  
Редактор *С. Колесниченко*  
Корректор *Н. Медведева*  
Оригинал-макет *О. Белковой*

***Адрес редакции и издателя***

Россия, 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,  
Российский университет театрального искусства - ГИТИС,  
Издательство «ГИТИС»  
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

***Адрес распространителя***

Объединенный каталог «Пресса России» — индекс №41238  
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)  
[www.palt.ru](http://www.palt.ru)  
Издательский дом «Экономическая газета»  
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.  
тел.(495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 6. 03.13. Формат 60x90/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 11,5. Заказ №  
Отпечатано с готового оригинал-макета  
в ППП «Типография “Наука”»  
121099 Москва, Шубинский пер., 6