

РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА-
ГИТИС

4/2019

ТЕАТР
THEATRE
ЖИВОПИСЬ
FINE ARTS
КИНО
CINEMA
МУЗЫКА
MUSIC

ГИТИС

Москва

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

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

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

© Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2019

НА ОБЛОЖКЕ: Сцена из спектакля «Женитьба Фигаренко» М. Таривердиева.
Режиссер – Галина Тимакова. Учебный театр Российского института театрального искусства – ГИТИС, мастерская Дмитрия Бертмана, 2018.
Фото: Александр Россоловский.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

А. Н. Зорин,
профессор, доктор
филологических наук

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Г. А. Заславский, ректор,
кандидат филологических
наук

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

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

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

Д. А. Бертман, профессор,
народный артист России

В. В. Ванслов, профессор
(НИИ теории
и истории изобразительных
искусств РАХ), доктор
искусствоведения

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

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

EDITOR-IN-CHIEF

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

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

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

EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

Grigoriy Zaslavsky, *Rektor,
PhD (Philology)*

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

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

Elena Randi, *Professor*
(University of Padua, Italy),
PhD

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

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

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

Sergey Barkhin, *Academician*
(Research Institute of Fine
Arts' Theory and History)

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

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

Dmitry Bertman, *Professor,
People's Artist of Russia*
Victor Vanslov, *Professor*
(Research Institute of Fine
Arts' Theory and History),
Dr. habil. in Art History

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

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

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

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

Nikolai Tsiskaridze, *Professor*
(Vaganova Ballet Academy),
People's Artist of Russia

Nina Shalimova, *Professor,
Dr. habil. in Arts*
Andrey Yastrebov, *Professor,
Dr. habil. in Philology*

**ИСКУССТВО.
ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ**

- 8 *С. Н. Дединский*
НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ
КИНОСТУДИИ «МЕЖРАБПОМФИЛЬМ»
И БИОГРАФИИ ЕЕ СОЗДАТЕЛЯ
МОИСЕЯ АЛЕЙНИКОВА
- 24 *Нацагдоо Ренчин*
ТЕАТР ДАНЗАНРАВЖАА –
ПЕРВЫЙ ЦЕНТР МОНГОЛЬСКОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ
- 32 *Д. Г. Самитов*
ТЕАТР ГУДМАН В ЧИКАГО –
ВОЗРОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ
РЕГИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В США
- 45 *В. О. Петров*
СИНТЕЗ МУЗЫКИ И КИНО В ОПУСЕ
«ЛЮДВИГ ВАН» М. КАГЕЛЯ
- 54 *Г. М. Алтынбаева*
А. И. СОЛЖЕНИЦЫН – КИНОСЦЕНАРИСТ

НА ЭКРАНАХ МИРА

- 62 *А. В. Рябоконт*
МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ
В ФИЛЬМЕ «ИДИОТ» И. ПЫРЬЕВА
- 77 *С. Н. Еланская*
«КАТОРЖНЫЕ КНЯЗЬЯ»
НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ ИСТОРИИ:
«ХОЛОДНОЕ ЛЕТО 53-го...» А. ПРОШКИНА
КАК ПОСТКЛАССИЧЕСКИЙ
СОВЕТСКИЙ БОЕВИК

МИР – ТЕАТР87 *Н. А. Козут***КИНОТРАНСЛЯЦИИ СПЕКТАКЛЕЙ
THEATRE HD КАК ФЕНОМЕН ТЕАТРА
В ЭПОХУ МЕДИА**105 *Н. В. Большаков, А. С. Максимова***ТЕАТРАЛЬНАЯ СОЦИОЛОГИЯ:
ЗРИТЕЛЬ НАСТОЯЩЕГО
И ЕГО ОЖИДАНИЯ ОТ БУДУЩЕГО****ШКОЛА СЦЕНЫ**122 *А. Б. Дроздин***УРОВНИ ВЛАДЕНИЯ ТЕЛОМ
В ИСКУССТВЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЕРА**143 *Д. Г. Ливнев***МОИ ЗАОЧНИКИ:
К ИСТОРИИ ЗАОЧНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ В ГИТИСЕ**156 *И. Ю. Промптова***НАЧАЛО
(К 60-летию
УЧЕБНОГО ТЕАТРА
ГИТИСа)****ХРОНИКА**176 *В. А. Нижельской***СЕМИНАРЫ ПО ХОРЕОГРАФИИ
В РАМКАХ СОТРУДНИЧЕСТВА ГИТИСа
И АКАДЕМИИ ТАНЦА ЯПОНИИ DSA
В 2019 г.**

ART. MOTION IN TIME8 *Stanislav Dedinskiy***NEW MATERIALS TOWARDS THE HISTORY
OF THE MEZHRABPOMFILM STUDIO
AND THE BIOGRAPHY OF ITS CREATOR
MOISEI ALEINIKOV**24 *Natsagdoo Rychin***DANZANRAVJAA THEATER –
THE FIRST CENTER OF MONGOLIAN
THEATRICAL PEDAGOGY**32 *Dmitry Samitov***GOODMAN THEATRE IN CHICAGO –
REVIVAL AND EVOLUTION
OF THE REGIONAL THEATER IN THE USA**45 *Vladislav Petrov***SYNTHESIS OF MUSIC AND CINEMA
IN THE OPUS “LUDWIG VAN” BY M. KAGEL**54 *Gulnara Altynbaeva***A. I. SOLZHENITSYN – SCREENWRITER****ON SCREENS OF THE WORLD**62 *Anastasia Ryabokon***METAPHYSICAL REALITY
IN THE FILM “THE IDIOT”
BY I. PYREV**77 *Svetlana Elanskaya***“CONVICTED PRINCES”
ON THE BIG ROAD OF HISTORY:
“THE COLD SUMMER OF 1953”
BY A. PROSHKIN AS THE POSTCLASSIC
SOVIET ACTION MOVIE**

WORLD – THEATER

87 *Nelli Kogut*

**THEATRE HD CINEMACAST
AS THEATRE PHENOMENON
OF MEDIA EPOCH**

105 *Nikita Bolshakov, Alisa Maksimova*

**THEATRE SOCIOLOGY:
CURRENT AUDIENCE
AND ITS EXPECTATIONS**

THE STAGE SCHOOL

122 *Andrey Droznin*

**THE LEVELS OF BODY FACILITIES
IN THE DRAMATIC ACTOR'S ART**

143 *David Livnev*

**MY CORRESPONDENCE STUDENTS:
ON THE HISTORY OF CORRESPONDENCE
EDUCATION IN GITIS**

156 *Irina Promptova*

**START
(TO THE 60th ANNIVERSARY
OF THE EDUCATIONAL
THEATER OF GITIS)**

CHRONICLE

176 *Victor Nizhelskoy*

**CHOREOGRAPHY WORKSHOPS
WITHIN THE COOPERATION BETWEEN GITIS
AND JAPAN DANCE ACADEMY DSA IN 2019**

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ ART. MOTION IN TIME

С. Н. ДЕДИНСКИЙ

*Государственный центральный
Музей кино (Музей кино),
Москва, Россия*

STANISLAV DEDINSKIY

*The State Central Film Museum,
Moscow, Russia*

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ КИНОСТУДИИ «МЕЖРАБПОМФИЛЬМ» И БИОГРАФИИ ЕЕ СОЗДАТЕЛЯ МОИСЕЯ АЛЕЙНИКОВА

NEW MATERIALS TOWARDS THE HISTORY OF THE MEZHRABPOMFILM STUDIO AND THE BIOGRAPHY OF ITS CREATOR MOISEI ALEINIKOV

АННОТАЦИЯ

В статье представлены материалы, описывающие атмосферу работы на крупнейшей советской киностудии «Межрабпомфильм» в конце 1920-х гг. и кампанию по травле ее создателя и руководителя, выдающегося организатора кинопроизводства Моисея Никифоровича Алейникова. Главным источником материалов (их большая часть публикуется впервые) стали незавершенные «Записки кинематографиста» Алейникова, хранящиеся в РГАЛИ и до сих пор не изданные полностью. Среди причин, которые привели к увольнению Алейникова с его студии, оказались не только внутрицеховые конфликты между ним и его подчиненным, директором кинофабрики «Межрабпомфильма» Григорием Арустановым, но и внутрипартийная борьба, сопровождавшаяся массовой чисткой творческих сотрудников студии и киноиндустрии в целом. Особо активную роль в кампании против Алейникова сыграл поэт-рапповец Владимир Киришон, который обвинил создателя «Межрабпомфильма» в стремлении «взять в свои руки всю кинематографию»

ABSTRACT

The article contains materials describing the working atmosphere at the largest Soviet film studio “Mezhrabpomfilm” in the late 1920s and a campaign against its creator and head, an outstanding organizer of film production, Moisei Nikiforovich Aleinikov. The main source of these materials (most of them are published here for the first time) is the incomplete memoir “Notes of a Filmmaker” by Aleinikov, which are stored at the Russian State Archive for Literature and Art and have not yet been published in its entirety. Among the reasons that led to Aleinikov’s dismissal from his film studio were not only internal conflicts between him and his subordinate, director of the “Mezhrabpomfilm” production facilities Grigorii Arustanov, but also the internal party struggle, which was accompanied by a mass purge of creative personnel of the studio and the film industry as a whole. A particularly active role in the campaign against Aleinikov was played by the poet Vladimir Kirshon, a representative of RAPP, who accused the creator of “Mezhrabpomfilm” of striving to “take

страны» после того, как «крахнет или рухнет» советская власть. Приведенные факты позволяют глубже понять процесс творческого и организационного распада одной из главных киностудий страны 1920–1930-х гг., где были созданы фильмы, признанные классикой отечественного кино.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: «Межрабпом», «Межрабпомфильм», «Межрабпом-Русь», Моисей Алейников, Григорий Арустанов, Владимир Киришон.

control of all the film industry in the country” after the Soviet regime “collapsed”. The facts presented in the article allow to come to a deeper understanding of the process of creative and organizational disintegration of one of the main film studios in the country in the 1920–1930s, which created films now recognized as the classics of Russian cinema.

KEYWORDS: Mezhrabpom, “Mezhrabpomfilm”, “Mezhrabpom-Rus”, Moisei Aleinikov, Grigori Arustanov, Vladimir Kirshon.

ПЕРВЫЙ СОВЕТСКИЙ КИНОПРОДЮСЕР

В 1926 году Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров после всемирного успеха «Броненосца «Потемкина»» пришли на крупнейшую советскую киностудию «Межрабпом-Русь» и сделали ее руководителю Моисею Алейникову заманчивое предложение. «Им хотелось перейти к нам из Госкино, где, как они утверждали, трудно было осуществить экспериментальные постановки в развитие тех достижений, которые уже удались, – вспоминал Алейников. – Между тем, говорили они, в студии “Межрабпом-Русь” сложилась товарищеская и творческая атмосфера, – как раз такая, в которой они могли бы развернуть свои творческие планы» [1, с. 1].

Однако осторожный Алейников, имевший прозвище «Тишайший» (с подачи постановщика «Поликушки» режиссера Александра Санина) был вынужден им отказать: «Скажу прямо: ваше предложение чрезвычайно лестно, отвечает нашим поискам новых жанров в киноискусстве, и я был бы счастлив принять его. Но это было бы политической бестактностью. Если сейчас “Межрабпом-Русь” – бревно в глазу одних только скороспелых газетных писаков, то отношение к нам партийных руководящих кругов, надо думать, резко изменится с той минуты, как станет известно, что мы обескровили государственную Студию: что бы там ни говорили, но в настоящий момент Госкино вправе гордиться вашей работой, пока еще самой яркой. . . Вот почему не могу поддержать ваших намерений: рад бы в рай, да грехи не пускают» [1, с. 1].

«Грехов» у беспартийного Моисея Никифоровича Алейникова (1885 – 1964), который к тому моменту работал в киноиндустрии уже почти 20 лет, с точки зрения партийных функционеров действительно накопилось немало (об этом подробнее ниже). Начав в 1907 г. карьеру как секретарь редакции первого русского специализированного киножурнала «Сине-фоно», в 1916-м он стал заведовать производством на кинофабрике «Русь»¹,

¹ В глазах советских партийных работников Алейникова компрометировал уже сам факт его работы в дореволюционной кинематографии. Так, секретарь Краснопресненского райкома партии Леонов до личной встречи с Алейниковым был уверен, что студией «Межрабпом-Русь» руководит «старый, дореволюционный предприниматель», «старик, которые не желает выдвигать молодежь» [1, с. 2].

что была создана костромским купцом, строителем-подрядчиком Михаилом Трофимовым, самозабвенно влюбленным в кино и желавшим создавать фильмы-шедевры.

«К этому времени почти окончательно определились мои желания – “чем быть” в кинематографии, – впоследствии вспоминал Алейников. – Не было ни желания, ни склонности стать сценаристом или режиссером, – две творческие профессии кино, где уже немало работало людей без какой-либо специальной подготовки, и по сравнению со многими

из них, весьма преуспевающими, у меня было, во всяком случае, не меньше положительных предпосылок. Иная склонность овладевала мною, однако: организатор, руководитель постановочного процесса, профессия, которой тогда не было и которая позднее появится у американцев. Там введут в обиход новое понятие: продюсер. Понятие это там, как и в Европе, распространилось в разных вариантах. Но в моем представлении – это человек организационно-творческого профиля, который руководит, как бы сливает в единое целое усилия основных художников, создающих фильм» [2, с. 244].

Благодаря своим организаторским талантам и предприимчивости Алейников не только остался в профессии после 1917 г., но и добился поразительных успехов. Под его руководством «Торговый дом «Русь», лишившийся после революции финансовой поддержки купца Трофимова, сначала превратился в своеобразный кооператив – «Художественный коллектив киноателье «Русь» (1920–1924), потом в советско-немецкое акционерное общество «Межрабпом-Русь» (1924–1928) и, в конце концов, – в крупнейшую киностудию СССР «Межрабпомфильм» (1928–1936). Не получая дотаций от государства, она регулярно выпускала фильмы, позднее признанные классикой отечественного кино, и приносила прибыль своему главному акционеру – немецкой коммунистической организации Международная рабочая помощь, созданной Вилли Мюнценбергом.

Более подробно эти этапы биографии Алейникова описаны в его незавершенных «Записках кинематографиста», которые, как уже упоминалось, полностью до сих пор не опубликованы². Между тем они содержат крайне любопытные сведения, описывающие атмосферу работы на киностудии «Межрабпомфильм» в самом конце 1920-х гг. и кампанию по травле Алейникова, которая закончилась его увольнением: «Приведенные факты не являются самыми яркими

2 Отдельные главы из «Записок кинематографиста», оригинал которых хранится в РГАЛИ [1], публиковались в журнале «Искусство кино» (1996, № 7) и сборнике «История отечественного кино. Документы, мемуары, письма. Выпуск 1» (М.: Материк, 1996) [2]. Деятельность самой киностудии, регулярно менявшей название, освещена в публикациях Оксаны Булгаковой «Пролетарская киноутопия на Масловке, или Экспорт «Руси» в Берлин» (журнал «Киноведческие записки», 1997, № 33), Вячеслава Реброва «И снова о «Руси»» (журнал «Искусство кино», 1999, № 4) и Екатерины Хохловой «Студия мастеров. Фильмы и судьбы» (журнал «Киноведческие записки», 2014, № 106/107). Отдельного внимания заслуживает публикация в уже упомянутом сборнике «История отечественного кино» докладной записки Экономического управления ОГПУ «О деятельности кинобюро «Межрабпом-Русь» с кратким общим обзором кинодела» (от 4 ноября 1924 г.), где были «по достоинству» оценены экономические успехи предприятия Алейникова.

из тех, что происходили вокруг меня, – констатирует в своих записях мемуарист, – но они особенно характерны для того времени и теперь они восстанавливаются в памяти в связи с попыткой осмыслить, что же привело к распаду одного из лучших производственных предприятий...» [1, с. 7].

СТУДИЯ «СПЕЦОВ»

Почему же факты, которые приводит Алейников в мемуарах, оказываются «особенно характерны для того времени»? Проблемы студии «Межрабпом-Русь»/«Межрабпомфильм» и даже сама смена ее названия представляют собой лишь один из многих примеров постепенного вытеснения, на протяжении 20-х гг., форм (кино) производства, экономически и идеологически альтернативных партийному, государственному, централизованному производству. В январе 1923 г. кинокооператив «Русь» – наследник дореволюционной киностудии «Русь» – объединился с кинобюро немецкой организации «Международная рабочая помощь» («Межрабпом»), что поставило новую организацию в более выгодные финансовые условия и многими сразу было воспринято как угроза государственным киноорганизациям. Так, экономуправление ОГПУ составило докладную записку «О деятельности кинобюро «Межрабпом-Русь», где успехи фирмы связывались с открытой, а также скрытой поддержкой советского Торгпредства в Берлине [3].

Главным «патроном» студии называлась заведующая художественно-промышленным отделом Торгпредства Мария Федоровна Андреева, которая была также матерью одного из основных членов творческого коллектива «Руси», оператора и режиссера Юрия Желябужского. Такое лоббирование интересов «Межрабпом-Руси» автор докладной записки считал идущим в ущерб государственному кинопроизводству, импорту и экспорту. В 1928 году коллектив «Русь» был выведен из состава «Межрабпом-Руси» и студия получила новое название – «Межрабпомфильм», однако даже несмотря на формальный уход из нее «частного капитала», атаки на студию в конце десятилетия не прекратились, а даже усилились.

Как единственная из советских киноорганизаций, прямо наследующая одной из дореволюционных студий, «Межрабпом-Русь»/«Межрабпомфильм» также воспринималась как «студия спецов», сохранявшая «кадры “традиционалистов”» [4, с. 169]. В начале 20-х гг. дореволюционные «специалисты» привлекались для работы в самых разных областях, включая и кино, часто при условии надлежащего идеологического руководства «красных комиссаров». На «Межрабпومه» главным таким «спецом» был, разумеется, сам Моисей Алейников, а наиболее заметным из «старых» режиссеров – Яков Протазанов.

На протяжении десятилетия, однако, как подробно показал Р. Янгиров, «звание «спеца», в коем пребывали кинематографисты старшего поколения,

исподволь наполнялась отрицательным значением, чтобы через некоторое время семантически соединиться в общем сознании с нейтральным термином «вредитель», заимствованным из агротехнического лексикона. Каждая новая творческая работа «киноспеца» попадала под двойной жесткий контроль – художественный и идеологический» [4, с. 170]. Примером такого изменения отношения к одному из «спецов» может стать карьера актера и режиссера Ивана Перестиани, в 20-е гг. работавшего в грузинском Госкинопроме, в частности, под руководством Григория Арустанова, который затем перешел на «Межрабпомфильм» и сыграл решающую роль в событиях, описываемых в воспоминаниях Алейниковым.

В 1923 году, когда московские студии еще только настраивались на серьезное производство, Перестиани в Тбилиси снял «первый советский революционный фильм» «Красные дьяволята». Однако уже в 1925 г. новая работа режиссера, «Три жизни», вызвала обвинения в том, что он потерял «политического руководителя» [5]. Под «руководителем», скорее всего, подразумевался «политически выдержанный товарищ коммунист»-журналист Владимир Сутырин, который сыграл в «Красных дьяволятах» роль Махно. Перестиани в ответ направил в редакцию «Кинонедели» телеграмму: «Чрезвычайно изумлен примечанием редакции к заметке о трех жизнях в номере восьмом точка ни в одной работе не имел никаких политических или иных руководителей работаю как подсказывает личное внутреннее чувство считаю смешивание вопросов политики с искусством делом весьма зловредным, как и поднадзорность режиссеров, проповедуемую вами точка <...> в своих работах совершенно самостоятелен и в полной мере отвечаю за них точка» [5]. Критики тут же начали находить в картинах еще недавно самого революционного режиссера страны «какой-то налет, чуждый современности» [6] и к началу 1930-х он оказался практически вытеснен из профессии. Частью этого же процесса оказалась и история Алейникова.

«ЭЛЕМЕНТ КОНТРРЕВОЛЮЦИИ В ЗАКРЫТИИ УБОРНЫХ»

Визит Эйзенштейна и Александрова на «Межрабпомфильм» не остался без внимания вышестоящих товарищей. По словам Алейникова, спустя некоторое время при Госплане было созвано совещание ответственных представителей всех студий по производству художественных фильмов. Его инициатор, директор центральной студии Госкино, юрист Илья Трайнин откровенно изложил причину собрания: ему «стало известно, что среди творческих работников государственных киностудий замечено стремление перейти на работу в “Межрабпом [фильм]”» [1, с. 1]. Несмотря на то, что до сих пор никто такого желания не осуществил, Трайнин все равно предложил всем участникам подписать «круговое обязательство не принимать никого, кто работает уже на другой студии» [1, с. 1] – так сказать, в порядке перестраховки.

Алейников выступил против подобного соглашения и заявил, что «Межрабпомфильм» не привлекал и не будет привлекать режиссеров других студий, но в то же время заранее дает согласие любому из своих творческих работников перейти на работу (временно или постоянно), куда он захочет. «Я понимаю товарища Алейникова, – последовала реплика Трайнина, – он, работая в частном секторе, бесконтролен и может платить режиссеру, сколько захочет. Вот так и получается, что Протазанов получает такой же оклад, как и Эйзенштейн!» [1, с. 2].

«Это нелепое замечание не встретило ни у кого поддержки... – отмечает Алейников. – Впрочем, “совещание” было непродолжительное и было “распущено” без всякой резолюции» [1, с. 2].

Поводом для другой и куда более серьезной атаки на Алейникова стал почти анекдотический случай, произошедший на студии. «Партком выдвинул на административно-хозяйственную работу молодого осветителя т. Шенкмана. Я охотно согласился с этой кандидатурой... – вспоминал Алейников. – Однажды, придя в Студию, я, по обыкновению, стал обходить подсобные помещения, начав с уборных. Но сразу уткнулся на замок. Я вызвал Шенкмана. Выслушав его объяснения, что ассенизационный отдел коммунального хозяйства, куда он уже звонил два раза, обещал принять меры, но вот до сих пор еще не выслал своих цистерн... “И вы спокойно миритесь с таким контрреволюционным отношением МУНИ³ к делу первой важности? Звонили два раза и теперь ждете? Разве так надо бороться за элементарные порядки на фабрике? Немедленно поезжайте в МУНИ, обратитесь непосредственно в партийную организацию: там-то сразу сообразят, что оставить актеров без уборных, это значит распространять контрреволюционные сплетни о советской киностудии. Если свободна машина (у нас тогда была одна лишь легковая машина), поезжайте тотчас, или садитесь в трамвай. Но немедленно”» [1, с. 3].

Уборные возобновили свою работу спустя два часа, однако партийный выдвиженец Шенкман затаил обиду и пожаловался на начальника в партком. В результате этот эпизод привел к прямому конфликту руководителя студии (формально Алейников был лишь заведующим производственным отделом, но при этом управлял всем предприятием) и его подчиненного, директора кинофабрики «Межрабпомфильма» Григория Арустанова (в должностной иерархии он находился ниже заведующего производством), бывшего главы студии Госкинпрома Грузии.

«Моисей Никифорович, вы сегодня по неопытности допустили оплошность, – заявил Алейникову в конце того же дня Арустанов. – Партийный комитет выдвинул рабочего на административную работу, а вы его заставляете чистить уборные... Это оставило тяжелое впечатление...» [1, с. 4].

Вероятно, руководитель студии не сразу понял, чем может обернуться для него эта история и ответил Арустанову очень резко, используя риторику тех лет: «Вот как! Может быть, оплошность и была, но не в том,

³ Московское управление недвижимых имуществ.

что я сделал резкое замечание вашему помощнику, нимало не думая о том, что он член партии. Я действительно должен был вызвать вас и вам объяснить, что вы плохо наблюдаете за жизнью фабрики.

Но прошу запомнить, что от вашей позиции в данном инциденте с Шенкманом отдает запахом хвостизма, что неминуемо приведет нас не к дисциплине, а разложению» [1, с. 4].

Алейников утверждает, что вскоре после этого «друзья Арустанова» начали против него кампанию, которая должна была ослабить его авторитет на «Межрабпомфильме»: «Они сообщили свои “принципиальные” соображения в Союз работников искусств о том, что мое пребывание членом профсоюза является простым недоразумением: Алейников еще перед революцией пользовался полной доверенностью владельца “Руси” М. С. Трофимова и на этом основании “нанимал” и “увольнял” сотрудников, что продолжается и поныне. Такие лица в соответствии с конституцией советского государства не могут быть членами профессионального союза. Не запросив меня, правление Рабиса⁴ уведомило меня, что я исключен из членов Союза со всеми вытекающими отсюда последствиями. Избирательная комиссия вычеркнула меня из списков избирателей. Это было первое “последствие” неправомерного решения правления Союза» [1, с. 4].

Алейников, по его словам, не стал добиваться справедливости с помощью «телефонного права» («Раз меня даже не вызвали в Президиум Союза, где были люди, которые хорошо знали мою биографию, то несомненно на Союз было оказано кем-то давление» [1, с. 5]) и пустил дело на самотек («Как мне казалось в ту пору, склочники сами себя разоблачат, а [у] меня, мол, от этого не убудет» [1, с. 5]), что вызывало возражение у творческих сотрудников студии («С таким моим отношением к склоке никак не хотели согласиться наиболее активные члены Коллектива, как О. Леонидов, Н. Зархи, В. Пудовкин, Б. Барнет и другие» [1, с. 5]). В результате во Всероссийский центральный исполнительный комитет было направлено обращение группы работников искусства, связанной с «Межрабпомфильмом»:

«В связи с возбуждаемым М. Н. Алейниковым ходатайством о восстановлении в избирательных правах, считаем долгом самым энергичным образом поддержать это ходатайство.

Тов. М. Н. Алейников является создателем художественного коллектива “Русь”, возникшего после Октябрьской революции, как раз в тот период, когда кино съемки вообще в Республике прекратились. Этому коллективу удалось собрать возле себя лучшие советские художественные и литературные силы, благодаря чему в истории советской кинематографии он сыграл такую же роль, как в свое время Московский Художественный Театр в истории русского театра. Идейным вдохновителем и руководителем этой работы “Руси” во все время ее существования

4 РАБИС или *Сорабис* (Союз работников искусств), с 1924 г. Всерабис (Всесоюзный профессиональный союз работников искусств) – массовая профессиональная организация в России и затем в СССР, объединяющая на добровольных началах всех работников искусств.

был М. Н. Алейников. Ни по своей структуре, ни по преследуемым целям и задачам Художественный коллектив “Русь” никогда не был коммерческим предприятием и никогда в таком плане советской общественностью и не рассматривался.

За все время общения с т. Алейниковым никто из нас никогда не наблюдал ни одного случая какого-либо аморального или антиобщественного его поступка. Лишение его избирательных прав произошло по исключительно формальным соображениям. Но после перехода “Руси” в систему государственной организации (“Межрабпом-Русь”, а затем “Межрабпомфильм”) отпадает и это чисто формальное основание. Присоединяем свое ходатайство к ходатайству самого т. Алейникова о восстановлении его в избирательных правах.

А. Луначарский, Вс. Мейерхольд, Л. Леонидов, В. Качалов, И. Москвин, Бор. Гусман, Я. Протазанов, Нат. Сац, В. Пудовкин, Б. Барнет, Ю. Желябужский» [1, с. 5].

В результате Алейников был восстановлен в избирательных правах в конце марта 1930 г., однако кампания против него уже набрала обороты. Согласно его воспоминаниям, райком партии отправил на «Межрабпомфильм» комиссию, которая должна была проверить поведение партийной части коллектива Студии. В результате разбирательств с работы был снят не только Арустанов, но и сам Алейников.

«ЛЮБОЙ НАШ СЧЕТОВОД ПОСТАВИТ СРЕДНИЙ ФИЛЬМ»

Одним из главных эпизодов заседания партийной комиссии, как отмечает Алейников, стала история постановки фильма «Разлом» (1929), которую осуществил Лев Замковой, направленный на студию с путевкой ЦК на должность «ответственного режиссера». По словам Алейникова, при первой встрече партийный выдвиженец заявил, что у него «есть опыт работы в киноискусстве в качестве режиссера на американской Студии и что ему хотелось бы постановить у нас [рассказ] “Без языка” [Владимира] Короленко, с выездом экспедиции в Америку» [1, с. 7]. В ответ руководитель студии посоветовал наглецу «не оперировать путевкой ЦК» и «начать работу над небольшим фильмом, например, заказным, и таким образом утвердиться в Коллективе. Но Замковой с этим не согласился» [1, с. 7].

Согласно утверждению Алейникова, Замковой изводил своими «завышенными требованиями» Литотдел студии в течение двух недель, пока продюсер не сделал ловкий и, как ему казалось, беспроегршный ход. «Жесткий характер, обнаруженный Замковым, требует от нас точных решений. Мы не можем скомпрометировать путевку, полученную Замковым в ЦК партии, а, с другой стороны, мы не можем положить фильм на полку, если бы Замковой оказался неспособным режиссером. Поэтому надо ему дать сценарий – самоигральный, из которого получится фильм, обеспечивающий успех

во всех случаях» [1, с. 8], – объяснил Алейников итальянскому коммунисту Франческо Мизиано, заведующему московским отделением «Межрабпома», который в качестве уполномоченного Вилли Мюнценберга имел решающее влияние во всех делах студии.

Выбор пал на сценарий Георгия Гребнера «Разлом», созданный по заявке режиссера Якова Протазанова на основе одноименной пьесы Бориса Лавренева, которая была с успехом поставлена в Театре им. Вахтангова. Трудно сказать, как Алейников уговорил Протазанова отказаться от постановки, для которой тот уже разработал подробный режиссерский сценарий («Протазанов – патриот своей Студии, и он меня поймет» [1, с. 8]), но ситуацию это все равно не спасло. «По такой раскадровке любой наш счетовод поставит средний фильм, – считал Алейников. – Надо только, чтобы он не старался добиться гениального произведения и следовал бы за автором...» [1, с. 8].

Ожидания не оправдались: после возвращения съемочной группы из экспедиции, проявки и печати отснятого материала стало понятно, что Замковой не справился. Посмотрев натурные съемки, Алейников собрал обеспокоенную съемочную группу и попытался ее успокоить, объявив, что фильм состоится. Однако в разговоре с глазу на глаз с режиссером он не стал скрывать своей досады: «Во всем материале за небольшим исключением нет живого места. Все брак, и вы обнаружили неумение работать с актером...» [1, с. 7]. «Ну, что-то, а с актером я умею работать» [1, с. 7], – самоуверенно перебил его Замковой. «И тут я понял, что никогда не станет Замковой режиссером» [1, с. 7], – писал руководитель «Межрабпомфильма». В предоставлении следующей постановки ему было отказано. Впрочем, сам Замковой причину всех своих трудностей видел не в собственной низкой квалификации, а в «ревнивом к нему отношении партийной части Правления».

Объясняя партийной комиссии под руководством товарища Шишкина причины относительного успеха «Разлома» среди зрителей, Алейников не нашел для Замкового ни одного хорошего слова: «Фильм серый, но исполнение отдельных ролей актерами, которые вопреки трактовке режиссера дали выразительные куски роли, делают фильм приемлемым. Однако и в этом нет никакой заслуги режиссера: актеры часто заходили ко мне, и мы общими усилиями намечали внутреннюю линию их роли. Что же касается режиссерского сценария, то, полагаю, и тов. Замковой не станет этого отрицать, что уже в разработке режиссерского сценария выразилось правильное толкование текста Лавренева» [1, с. 8].

История с режиссером Замковым стала одной из центральных тем на заседании комиссии по чистке членов Ассоциации революционной кинематографии (АРРК), которая состоялась в том же месяце (14 марта 1930 г.). Вот как описал ее Арустанов: «Пришел режиссер Замковой на фабрику, режиссер, который никогда не ставил картины, который 7 лет назад пробовал, делал какой-то этюд, и вопрос стоял только в такой плоскости, чтобы дать ему небольшую пробную картину. Дали ему небольшой сценарий делать.

Но сценарий не удался и должны были работать над другой темой, такого же порядка. И совершенно неожиданно я узнал, что дали ему делать “Разлом” – чрезвычайно скользкую и серьезную вещь, которую надо было делать с большим мастерством. Я против этого возражал и заявил, что давать малоопытному режиссеру большую картину – это значит неправильно руководить производством. Неправильно потому, что режиссер с этим не совладеет и только принесет вред и производству, и себе, потому что он извернется в свои силы, а производство понесет убыток. Чудес не бывает – картина вышла средняя, но картина, которая принята была массами чрезвычайно тепло, картина, которая из всех картин, выпущенных за последние два года, дала наивысшие сборы, картина, которая идет на ура, картина, которая оправдалась и идеологически, и материально. Следовательно, вывод должен быть только один – дать ему дальше работать. Но ему не дали ставить картины под всякими предложениями. Если раньше, когда он не умел ставить, ему дали большую картину, то теперь ему можно бы без опасения дать работать над художественными картинами, а получилась такая линия, что ему, как режиссеру, не давали возможности работать... (Голос: “Он партиец?”) Да, партиец. Получилось, что вначале ему дали ставить “Разлом” с провокационной целью проявить его на этой работе и иметь предлог для дальнейшего зажима» [7, с. 18].

Дальнейшая карьера Замкового лишняя раз подтвердила правоту Алейникова: «Минувя подробности, я только напомню, что Комиссия партийной чистки согласилась с мотивами Правления, и Замковому пришлось искать режиссерской работы в других студиях, причем, кроме безвозвратного убытка, его постановки ничего не дали этим студиям» [1, с. 9].

«ВЗЯТЬ В СВОИ РУКИ ВСЮ КИНЕМАТОГРАФИЮ СТРАНЫ»

На чистке членов АРПК, когда ее проходил Арустанов, главной темой обсуждения стало состояние дел на «Межрабпомфильме». Алейников утверждает, что как «лишенец» он не имел права там присутствовать, но в виде исключения его пригласили послушать отчет Арустанова. Стенограмма заседания отличается от ее сокращенной записи, сделанной Алейниковым, но общая суть передана одинаково: почему, несмотря на хорошую технику постановки, межрабпомовские фильмы идеологически не выдержанны и не отвечают на очередные задачи, стоящие перед Союзом и партией? Ну и, конечно, почему студией руководит беспартийный Алейников?

Выступая на заседании АРПК, Арустанов подробно объяснял, почему ему не удалось повлиять на идеологический характер продукции «Межрабпомфильма», который наряду с «выдающимися прогрессивными фильмами» («Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Его призыв», «Дон Диего и Пелагея») продолжал выпускать и «плохие мещанские картины»: «Алейников заведует производственным отделом. В введении

производственного отдела все производство предприятия. Каковы его функции? Ведение производства на фабрике, руководство фабрикой, поскольку фабрика была ему подчинена, и выпуск картин. Какова роль его там? Каково значение?.. Дело в том, что у Алейникова – авторитет большого специалиста по кинематографическому делу и большинство художественных групп этому авторитету чрезвычайно верят. Соответственно этому складывается и руководство этим предприятием. Поскольку все предприятие представляет собой производственный коллектив, там так построено, что его основным руководителем является Алейников» [7, с. 9].

В изложении Алейникова слова Арустанова звучат более вызывающе: «Видите ли, Моисей Никифорович Алейников пользуется большим авторитетом у творческих работников Студии, и к его мнению охотно прислушиваются. Ну, а в кино очень трудно различить, где начиналась контрреволюция и где кончалось непонимание сущности сюжета. Невозможно было установить, почему Моисей Никифорович отклонял колхозный сценарий: был ли сценарий плох или потому, что не хотелось делать фильм на новом материале...» [1, с. 11].

Главным обвинителем на заседании оказался поэт-рапповец Владимир Киршон, который задавал наиболее провокационные вопросы: «Скажите, Арустанов, не думаете ли вы, что т. Алейников потому так цепко держал все в своих руках, чтобы затем, когда провалится Советская власть, взять в свои руки всю кинематографию страны?» [1, с. 11] (В стенограмме: «Считаете ли вы, тов. Арустамов, что здесь в этом деле организации имеет место довольно известное в условиях Советской страны использование определенной группой частных капиталистов легальных возможностей для сохранения собственных капиталов, собственного производства на случай, если советская власть крахнет или рухнет, с тем, чтобы запрятать все это дело, использовать государственную организацию и переждать в теплом уголке под мягким крылышком советскую власть» [7, с. 17]).

«В мрачной тишине зала, – пишет Алейников, – после соответствующей паузы, последовал ответ Арустанова: “Да, думаю, что это так...”. И тут же обращение ко мне: “Вы, Моисей Никифорович, не должны обижаться, вы искренне делали то, что вам казалось правильным” [1, с. 11]. В стенограмме последняя реплика отсутствует, ответ Арустанова звучит следующим образом: «Судя по постановке дела, я думаю, что это так» [7, с. 9].

«Зал пришел в возбуждение, – продолжает Алейников. – Все было настолько неожиданно, что многие подняли руки, требуя слова. Председательствующий т. Юков сказал, что он даст высказаться только членам правления “Межрабпомфильма”, членам партии, которые могут внести ясность в этот спор, принявший сенсационный характер. Слово предоставлено тов. Шалыто, члену правления Межрабпомма: “Арустанов, что за комедию ты тут разыгрываешь?!” Его прерывает Киршон: “Вот погодите, пройдет несколько месяцев, и вы тогда поймете, что это не комедия!”» [1, с. 11].

Как утверждает Алейников, он попытался попросить слова, чтобы ответить на обвинения, но выслушать его явно не собирались: «Председательствующий в ответ произнес нечто нечленораздельное, смысл которого заключался в том, что мне будет дано слово – “в виде исключения”, первому после перерыва, а сейчас выступят записавшиеся ранее товарищи. Я, не дожидаясь перерыва, удалился с этого примечательного собрания» [1, с. 12].

«НО НЕ ПОЙДЕТЕ ЖЕ ВЫ К СТАЛИНУ ЖАЛОВАТЬСЯ?»

Атака на «Межрабпом» и Алейникова была подкреплена на следующий день (15 марта 1930 г.) публикацией в газете «Вечерняя Москва» с отчетом о чистке Арустанова:

«АРРК под огнем чистки. Истинное лицо “Межрабпомфильма” <...>

Происходившая вчера проверка бывшего директора фабрики “Межрабпомфильм” т. Арустанова вылилась в проверку работы всего “Межрабпомфильма”. Частнокапиталистическая киноорганизация “Русь”, которой руководил небезызвестный Олейников, даже после ликвидации, при слиянии с “Межрабпомфильмом”, захватила все командные высоты. «Государственный капитал “Межрабпомфильма” составляет теперь 90 процентов, а идеологическое руководство “Межрабпомфильмом” на 90 процентов принадлежит капиталисту Олейникову...», – заявил т. Киршон.

Тов. Довженко и другие, выступавшие в прениях, раскрыли возмутительную картину консолидации реакционных буржуазных, а подчас авантюристических сил вокруг и внутри “Межрабпомфильма”. Тов. Довженко с возмущением рассказал о проделках заграничного представителя “Межрабпомфильма”, авантюриста Шалито, при помощи которого некий режиссер Ф. Блюм перемонтирует за границей советские фильмы, выдает их за свою продукцию.

Выпуск “Межрабпомфильмом” “Веселой канарейки”, “Белого орла”, “2 Бульды 2” и др. не случаен. Ловкая цепкая и хитрая группа частного Олейникова, несмотря на все штурмы против нее советской общественности, все еще продолжает руководить “Межрабпомфильмом”.

Чрезвычайно любопытен тот факт, что наши формалисты, занявшие на производстве “Межрабпомфильма” командные высоты, великолепно спелись с межрабпомовскими дельцами. Как сообщил т. Арустанов, лидер группы формалистов [Осип] Брик “объяснил” этот блок так: “В “Межрабпомфильме” я – только служащий”. “Межрабпомфильм” прикармливает бывших генералов и князей, вроде Урусова, вице-губернатора Штейна и др.

За продвижением каждого идеологически ценного сценария коммунистической прослойке приходится вести самую ожесточенную и зачастую безуспешную борьбу. На вопрос т. Кирсона, можно ли предполагать

вредительство в “Межрабпомфильме”, т. Арустанов ответил утвердительно. Тов. Арустанов приводит примеры затирания коммунистов “Межрабпомом”. Так, молодому режиссеру коммунисту т. Замковому поручается ответственный фильм “Разлом”. После того, как т. Замковой справился с фильмом, его все-таки стали затирать и почти совсем отстранили от работы. <...> Выражая мнение всего собрания, т. Киршон просил фракцию и правление АРПК мобилизовать внимание общественности вокруг деятельности “Межрабпомфильма» [8, с. 3].

Только после этого Алейников, как он утверждает, решил действовать и обратился за советом и поддержкой к главному редактору «Правды» Михаилу Кольцову. Но тот отговорил его от сопротивления:

«Все, что вы мне рассказываете, для меня не является неожиданностью. Сейчас подобные склоки происходят в большинстве советских предприятий. Комсомольцы, которых мы развязали, возомнили, что они пуп земли и повсюду стремятся занять места специалистов. Ко мне часто приходят крупные специалисты с подобными жалобами...»

Что я могу для вас сделать? Хотите, я вместе с [Львом] Сосновским напечатая в “Правде”, что мы хорошо знаем полезную деятельность Алейникова, человека честного и преданного идеям, что мы считаем травлю его вреднейшим делом для всего нашего социалистического строительства... Хотите? Мы можем это сделать. Но, право же, в этом нет никакого смысла.

Когда в “Правде” появится наше письмо со ссылкой на “Вечернюю Москву”, эта газета перепечатает наше письмо, выразит сожаление, что редактор необдуманно поместил отчет об этом скандальном собрании, где Арустанов попытался переложить вину с больной головы на здоровую. И тогда все газеты страны станут распространять эту сенсацию. Ваше имя будет трепаться без видимых комментариев, но все же будет взято на заметку. И что вам это даст положительного?

Дело-то ведь не в Арустанове, который по каким-то мотивам решился выступить на своей чистке с разоблачениями против Алейникова. Дело не в нем: не будь Арустанова, появился бы кто-нибудь другой в такой неблагоприятной роли. <...> В Совкино давно ждут, когда развалится “Межрабпомфильм”, и Алейников возглавит производство этого крупнейшего кинообъединения» [1, с. 13–14].

О своей отставке Алейников узнал от Анатолия Луначарского, который больше 10 лет назад благословил его на создание ателье «Русь», но теперь утратил былое влияние (осенью 1929 г. он был смещен с поста наркома просвещения и назначен председателем Ученого комитета при ЦИК СССР): «В Центральном Комитете партии намечено решение освободить вас от работы в “Межрабпомфильме” и перевести на работу в государственную киноорганизацию. Я пытался убедить товарищей, что этим путем будет нанесен смертельный удар организации “Межрабпомом”, что вслед за Алейниковым потянутся лучшие творческие силы. Но мои доводы не возымели никакого влияния: надо, мол, положить конец склоке, которая там пышно расцвела около

имени Алейникова. Вы знаете, у меня – да и не только у меня, но и среди других членов правительства – появилось подозрение, что кто-то среди верхушки занимается вредительством и хочет поссорить советскую власть с интеллигенцией: он-то понимает, к чему поведет такой раздор... Но к этому еще придется вернуться. Сейчас же надо действовать. Я немедленно свяжусь с [секретарем Сталина] Товстухой, сообщу обо всей этой склоке и попрошу устроить для вас прием у Сталина. Он вас примет, как принимает крупнейших специалистов из других областей промышленности» [1, с. 14–15].

Не известно, пытался ли Луначарский в действительности организовать встречу со Сталиным, но Алейников, по его словам, сам не был готов на такой шаг. Возможно, на него подействовали аргументы Кольцова: «Видите ли, сейчас бороться с завистниками можно только, опираясь на крепкую спину... – Объяснил главный редактор «Правды». – Вы пожалуйста, к примеру, во ВЦИК, а ваши недруги заручатся поддержкой в Совнарком или где-нибудь еще... Есть одно-единственное место, откуда может раздаться окрик, против которого никто не пикнет... Но не пойдете же вы к Сталину жаловаться на склоку, которую развели вокруг вас в АРПКе» [1, с. 14].

Вслед за увольнением Алейникова последовала чистка остального коллектива. 6 апреля 1930 г. в журнале «Кино-фронт» было опубликовано сообщение об «обнаруженном в “Межрабпомфильме” разложении, принявшем гиперболические размеры» [9, с. 3]. В результате Мособлрабис исключил из своих рядов всех сотрудников студии и объявил перерегистрацию, «которая должна отсеять весь разложившийся элемент» [9, с. 3]. Как отмечает исследовательница Е. Хохлова, в результате чистки с «Межрабпомфильма» «были уволены сотрудники, которые работали на студии по много лет, некоторым были объявлены выговоры. Изменилась и сама атмосфера особого отношения к работе, отличавшая именно эту студию от других» [10, с. 87].

Е. Хохлова пишет, что в 1930 г. Алейников был арестован [10, с. 89]. В. Ребров без ссылок на источники утверждает, что, еще находясь под арестом, Алейников стал помогать в организации киностудии «Мосфильм»: «Он весь день занимался проблемами организационными, как обустроить отдельно взятую новую киностудию, а вечером его увозили [обратно в тюрьму в Сокольники]» [11]. Достоверно известно, что после Великой Отечественной войны Алейников переключился на литературную деятельность⁵, которой хотел заняться еще в 1930 г. В любом случае о жизни создателя «Межрабпомфильма» после его увольнения известно лишь в общих чертах. Его биография все еще требует дальнейшего более глубокого изучения, как и деятельность созданной им киностудии.

5 Список мемуарных и литературных произведений Моисея Алейникова довольно обширен: «Пути советского кино и МХАТ» (М.: Госкиноиздат, 1947), «Яков Протозанов» (М.: Искусство, 1961). В соавторстве с Евгенией Яхниной (1892–1979) он опубликовал ряд исторических повестей для детей: «Кри-Кри» (М. – Л.: Детиздат, 1940), «Разгневанная земля: Историческая повесть. Книги 1–2» (М.: Детгиз, 1957, 1963), «Семьдесят два дня: Рассказы о Парижской коммуне» (М. – Л.: Детгиз, 1953), «Шарло Бантар: Историческая повесть» (М. – Л.: Детгиз, 1951).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алейников М. Записки кинематографиста. РГАЛИ. Ф. 2734, оп. 1, ед. хр. 23.
2. История отечественного кино. Документы, мемуары, письма. Вып. 1. М.: Материк, 1996. – 178 с.
3. Из докладной записки экономуправления ОГПУ «О деятельности киноведения «Межрабпом-Русь» с кратким общим обзором кинодела» // История отечественного кино. Документы, мемуары, письма. Вып. 1. М.: Материк, 1996, С. 65–74.
4. Янгиров Р. «Спецы» в советском кинематографе // Янгиров Р. Другое кино. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 167–178.
5. Сыркин А. Маленькая история об обидчивом режиссере Иване Перестиани и об обидевшем его рабкоре Ефиме Кудрявцеве // Кино-неделя. 1925. № 13 (60). С. 8.
6. Ш-й [Шпиковский Н.]. Литературные портреты (реж. Перестиани) // Советский экран. 1925. № 2.
7. Стенограмма заседания комиссии по чистке АРРК. РГАЛИ. Ф. 2494, оп. 1, ед. хр. 295. Л. 18.
8. АРРК под огнем чистки // Вечерняя Москва. 1930. № 61 (1875). 15 марта. С. 3.
9. Кино-фронт. 1930. № 13. С. 3.
10. Хохлова Е. Студия мастеров. Фильмы и судьбы // Киноведческие записки. 2014. № 106/107. С. 79–89.
11. Купец Трофимов // Россия как цивилизация // Радио «Свобода». Эфир 07.01.2005. URL: <https://www.svoboda.org/a/126645.html> (Дата обращения 30.08.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

REFERENCES

1. Aleinikov M. *Zapiski kinematografista* [Notes of a filmmaker]. RGALI [The Russian State Archive of Literature and Art]. Fond 2734, opis' 1, edinitsa khraneniia 23.
2. *Istoriya otechestvennogo kino. Dokumenty, memuary, pisma* [History of Russian cinema. Documents. Memoirs. Letters]. Moscow: Materik, 1996. 178 p.
3. *Is dokladnoi zapiski ekonomupravleniia OGPU «O deiatel'nosti kinobiuro «Mezhrabpom-Rus'» s kratkim obshchim obzorem kinodela* [From the report of the Economic Directorate of OGPU «About the work of the film bureau of «Mezhrabpom-Rus'» with a short general review of the film industry]. *Istoriya otechestvennogo kino. Dokumenty, memuary, pisma* [History of Russian cinema. Documents. Memoirs. Letters]. Moscow: Materik, 1996. P. 65–74.
4. Iangirov R. «Spetsy» v sovetskom kinematografe [«The specialists» in Soviet cinema]. *Iangirov R. Drugoe kino* [The other cinema]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. P. 167–178.
5. Syrkin A. *Malen'kaia istoriia ob obidchivom rezhissere Ivane Perestiani i ob obidevshem ego rabkore Efime Kudriavtseve* [A little story about a thin-skinned director Ivan Perestiani and about the worker correspondent Efim Kudriavtsev who hurt him]. *Kino-nedelia* [The Film Week]. 1925, no. 13 (60), p. 8.
6. Sh-I [Shpikovskii N.] *Literaturnye portrety (rezh. Perestiani)* [Literary Portraits (dir. Perestiani)]. *Sovetskii Ekran* [The Soviet Screen]. 1925, no. 2.
7. *Stenogramma zasedaniia komissii po chistke ARRK* [Stenographic record of the meeting of the purging commission of ARRK]. RGALI [The Russian State Archive of Literature and Art]. Fond 2494, opis' 1, edinitsa khraneniia 295, list 18.
8. *ARRK pod ognem chistki* [ARRK under the fire of purging]. *Vechniaia Moskva* [The Evening Moscow]. 1930, no. 61 (1875), 15 March, p. 3.
9. *Kino-Front* [The Film Front]. 1930, no. 13, p. 3.
10. Khokhlova E. *Studiiia masterov. Fil'my i sud'by* [The studio of masters. Films and lives]. *Kinovedcheskie Zapiski*. 2014, no. 106/107, pp. 79–89.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дединский Станислав Николаевич – *киновед-редактор, магистр истории искусств, сотрудник Государственного центрального Музея кино.*

E-mail: mnmzm@yandex.ru

ORCID: 0000–0002–1396–8251

Дединский С. Н. Новые материалы к истории киностудии «Межрабпомфильм» и биографии ее создателя Моисея Алейникова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 8–23. DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–8–23

11. *Kupets Trofimov. Russia as a Civilization. Radio Liberty. Available from: <https://www.svoboda.org/a/126645.html> [Accessed 30 August 2019].*

ABOUT THE AUTHOR

Stanislav Dedinskiy – film historian, specialist of The State Central Film Museum.

E-mail: mnmzm@yandex.ru

ORCID: 0000–0002–1396–8251

Dedinskiy S. N. New materials towards the history of the Mezrabpomfilm studio and the biography of its creator Moisei Aleinikov. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 8–23. DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–8–23

НАЦАГДОО РЕНЧИН

Российский государственный институт
сценических искусств (РГИСИ),
Санкт-Петербург, Россия/Монголия

NATSAGDOO RYENCHIN

Russian State Institute
of Performing Arts,
Saint-Petersburg, Russia/Mongolia

ТЕАТР ДАНЗАНРАВЖАА – ПЕРВЫЙ ЦЕНТР МОНГОЛЬСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

АННОТАЦИЯ

В статье дается обобщение, анализ происхождения, организации и обучения в «детском дацане», созданном V Гобийским ноён хутухта Данзанравжаа, крупным представителем монгольской поэзии, религии, философии, искусства и эстетики. Статья анализирует положения, подтверждающие факт того, что в указанное время это был первый центр монгольского театрального образования. Описано влияние достижений Данзанравжаа на становление форм школьного и детского театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: монгольский театр, Данзанравжаа, театрального образования, «Жизнеописание Лунной кукушки», обучение в дацане, «детский дацан».

DANZANRAVJAA THEATER – THE FIRST CENTER OF MONGOLIAN THEATRICAL PEDAGOGY

ABSTRACT

The article gives a generalization, analysis of the origin, organization and training in the “children’s datsan”, created by the Votung of the Gobian Noyon of Hutuhta – Danzanravjaa, a major representative of Mongolian poetry, religion, philosophy, art and aesthetics. The idea will be to establish that at that time it was the first center of the Mongolian theater education. The influence of the achievements of Danzanravzhaa on the formation of forms of school and children’s theater is analyzed.

KEYWORDS: Mongolian theater, Danzanravjaa, theater education, “Life of the lunar cuckoo”, education in the datsan, “Children’s datsan”.

Литература и культура Монголии, прежде всего, народная культура страны, зародились и получили свое развитие много раньше монгольского театра, задолго до постановки первых драматических спектаклей. Подъем культуры в Монголии начался со второй половины XIV в. и продолжался до начала XVII в. Известные ученые историки и литературоведы связывают период становления национальной литературы и культуры с проникновением в страну буддизма. «Именно тогда монголы впервые познакомились с обширной религиозной, философской, исторической, светской литературой народов Индии и Тибета. С этого времени буддийская образованность стала существенной частью всей монгольской культуры», – пишет монгольский академик Ш. Бира [1, с. 167]. С буддийскими корнями связано и возникновение драматического искусства Монголии. Это специфическое искусство совершенно не походило на европейские театральные системы, на эстетику русского или английского, итальянского, французского театра. Образование

и культурный процесс в Монголии XIX в. получили стремительное развитие. На формирование культуры, образования, литературы, театра, актерского и постановочного искусства монголов сильно повлияли культура и образование соседних стран. В первой трети XIX в. стали развиваться и уникальные театральные представления.

История развития театрального искусства Монголии тесно связана с литературой, народными представлениями и играми, с системой и особенностями школьного образования, деятельностью образовательных школ. Именно там берет начало современное монгольское театральное искусство. Отметим важные факторы, способствовавшие созданию современного монгольского театрального искусства и, как следствие, монгольской театральной педагогики:

1. Театральные элементы в народных играх (народное театрализованное представление, имеющее многовековую историю и не связанное с буддизмом или какими-либо другими религиями).
2. Театрализованное представление одного актера (сказителей героического эпоса, сказителей-мастеров – «үлгэрч-ерөөлч, магтаалч» – гимн, воспевание, восхваление, не связанное с религиозными истоками).
3. Виды религиозного театра (шаманские, литургические пантомимы – цамы¹).
4. Театральные формы кочевников, драма, танцевальная школа (князя То вана, князя Мичин вана, князя Луу-джанжина Лувсандондов) [2; 3, р. 38].

Все эти виды искусства в полной мере отразились на следующем этапе развития монгольской театральной культуры, монгольского театра – в театре Данзанравжаа, который открылся в 30-х гг. XIX в. постановкой драмы «Жизнеописание Лунной кукушки»².

Впервые в европейской науке об этой пьесе написал А. М. Позднеев в заметках о научной экспедиции в Монголию в конце XIX в. [1; 4, с. 81–86]. Эту пьесу упоминает и Б. Я. Владимирцов в статье о тибетском театре [5, с. 97–107]. Важная информация об этой пьесе изложена Г. А. Уваровой в книге «Современный монгольский театр». Она не касается текста пьесы, однако в ее работе есть важные данные о декорациях. Она пишет: «Объемные декорации изображали горы, деревья с листьями, камни, юрты. Высушенные, надутые воздухом и раскрашенные бараньи желудки, изображали облака» [6, с. 23]. И главное, что отмечает Уварова: «В этом спектакле нельзя видеть влияния театральной культуры соседних восточных стран, ибо ни китайский классический театр, ни тибетские цамы, ни индийские театральные зрелища не имели и не имеют декораций» [6, с. 24].

1 Цам (тиб. «сbat», мон. «tsam», религиозный танец) – праздничное театрализованное (с танцами в масках и костюмах с музыкальным сопровождением) культовое представление в монастырях Ваджраяны, посвященное торжеству буддийских сил добра над злыми духами, демонами и врагами [11, с. 407].

2 «Повесть о Лунной кукушке» Дату Лобсан-Данби-Джалцана (1714–1762) – памятник тибетской буддийской литературы XVIII в., повествующий о событиях одной из прежних жизней автора в образе индийского царевича. Это произведение получило большую популярность среди монгольских народов благодаря переводу Дай гуши Агвандампила.

Это важный момент в формировании оригинального театрального искусства Монголии.

В 1959 году академику Ц. Дамдинсурэну посчастливилось найти в библиотеке главного монастыря Улан-Батора Гандане часть рукописных тетрадей пьесы. Вскоре он организовал экспедицию в Восточно-Гобийский аймак, где ставили эту пьесу. Там ему удалось обнаружить недостающие тетради и, главное, собрать сведения и воспоминания о том, как ее ставили. Находка полного текста рукописи пьесы дала импульс для начала ее научного изучения. В 1961 году Дамдинсурэн объединил три варианта рукописи пьесы и издал ее текст на старомонгольском языке, написав к нему большое предисловие [7]. Этот текст стал основным при изучении пьесы. Ц. Дамдинсурэн взял ее тибетский вариант и сделал сравнительный анализ языка ряда фрагментов повести.

Равджа (Дулдуйтын Данзанравжаа (1803 – 1856), или V Гобийский ноёнхутухта) – монгольский лама – перерожденец и поэт, известен тем, что в литературной и религиозно-просветительской деятельности, а также в личной буддийской практике соединял разные традиции. На протяжении жизни ему удалось познакомиться со многими феноменами культурной и социальной жизни Монголии и Тибета, что отразилось на его мировоззрении и творчестве.

3 *Хамарын-хийд – буддийский монастырь, расположен в энергетическом центре Монголии.*

4 *Ньингмапа (rnying pa «те, кто следуют старому», также: красная вера) – тантрическая школа буддизма, основанная в VIII в. Падмасамбхавой в Тибете, опиралась на ранние переводы буддийских текстов. Монахи этой школы носят красные головные уборы, в связи с чем появился термин «красношапочный буддизм». Монастырская форма не предполагает обета безбрачия и других строгих правил. Возможно практика скитальчества тантрических йогинов. Учение о «быстром» (1–7 рождений) освобождении посредством особых инициаций, медитаций, техник и др.*

Как монах он практиковал методы **красношапочного буддизма** наравне с доминирующим в Монголии желтошапочным: свидетельством этому может служить тот факт, что в построенном им монастыре Хамарын-хийд³ (нынешний Дорногобийский аймак) друг напротив друга располагались два храма, в которых придерживались традиций одной из этих школ: в первом – гелугпаских, в другом – ньингмапаских⁴. Лама прошел путь от нищего, в детстве помогавшего отцу собирать подаяние, до влиятельного буддийского иерарха, который смог себе позволить открыть школу для детей-мирян из малоимущих семей при одном из своих монастырей. Эта школа была уникальной, при ней существовал также музей, который мог посещать любой желающий.

Свое буддийское образование Равджа заканчивал в Алашани (Внутренняя Монголия), где он познакомился с мистерией Цам и китайской оперой. Спустя некоторое время он стал создателем первого монгольского театра и автором первой монгольской пьесы **«Жизнеописание Лунной кукушки»**, написанной на основе дидактического тибетского произведения «Повесть о Лунной кукушке» [8, с. 37–43].

Эти разрозненные факты из биографии Равджи дают возможность составить представление о его личности: это был человек, знакомый как с глубокой нищетой,

так и с миром правящей элиты своей страны; путешественник, открытый новым, инокультурным знаниям, готовый творчески переосмысливать их; просветитель, заботящийся о беднейших слоях населения, откуда сам вышел, и своего происхождения он не забывал.

В год зайца (по старому лунному календарю) Данзанравжаа зимовал в Алашане, и для того, чтобы организовать постановку этого жития, заказал деревянные детали для здания монастыря – будущего театрального пространства – в Их-хурэ (старое название столицы Монголии). В то время, пока строители возводили конструкции, он с целью ознакомления с тибетским представлением совершил поездку вплоть до Анду. Но поскольку ему запретили въезд в Тибет, он вернулся в Алашанский западный монастырь, вызвал поданных из своих владений – певцов и артистов – и организовал учебные занятия по уставному исполнению нескольких частей «Лунной кукушки». После этого он сам поставил эту пьесу у себя на родине и показал ее зрителям. Затем он побывал с этим представлением в Галавском монастыре в хошуне⁵ Говь-мэргэн-вана, монастыре в Цаган-толгое, монастыре Дэмчига, в Рашаанте, а также в чахарских хошунах.

Для исполнения всего спектакля потребовалось более 30 дней. В дальнейшем он игрался и в сокращенном варианте – 10 дней; однако были случаи, когда укладывались и в более короткие сроки. «Число главных героев спектакля превышало 30 человек; всего в нем участвовало свыше 100 исполнителей. Таким образом, предположим, что для осуществления своего замысла Данзанравжаа применил знакомый ему опыт восточного театра, где в спектакле участвуют нередко десятки персонажей, а представление продолжается в течение многих дней» [2, с. 46].

История царевича, из-за хитрости царедворца оказавшегося в теле кукушки, в то время как его коварный враг вселился в его тело, завязкой сюжета напоминает «Короля-оленя» Карло Гоцци, однако имеет принципиально иное продолжение – свое новое обличье герой воспринимает как испытание ради всеобщего проповеднического подвига веры. В теле царевича на протяжении пьесы будут жить разные коварные люди, но даже открывшаяся его отцу-правителю истина не изменит решения героя остаться в облике кукушки и проповедовать буддизм всему существу.

В те времена сыграть пьесу означало «спеть житие». Обычно делали это один раз в год, в летние месяцы. По преданиям весть о предстоящем «пении жития» разносилась по округе заранее, возле театра устанавливали шатры для «верхов», обычные зрители усаживались по кругу, неподалеку виднелись многочисленные юрты и палатки, готовились коновязи.

«Дацан воспевания житий» (монг. «Намтар дуулах дацан») представлял собой театр – отдельный трехэтажный дом в форме буддийского храма, который находился в монастыре Хамарын (около 30 км на юго-запад от нынешнего г. Сайншанда). В театре было две сцены – верхняя и нижняя, каждая из них имела раздвигающийся

⁵ Хошун – территориально-административная единица в дореволюционной Монголии.

занавес. Вообще дом имел деревянные стены с трех сторон, а южная была открытая и закрывалась занавесом. В верхней части южной, лицевой стороны сцены на втором этаже подвешивалась длинная узкая падуга, на которой был нарисован человек в маске кукушки с длинными развевающимися лентами, парящий среди белых облаков. По обеим сторонам сцены стояли деревянные щиты, сделанные из широких досок высотой с сам дом и разрисованные яркими красками, на правом щите была изображена Янжинлхам⁶, держащая в руках музыкальный инструмент, а на левом – два махарадзы (блюстителя веры).

В верхней части второго этажа были положены поперк несколько бревен, по которым мог ходить человек. Его функция заключалась в том, чтобы устраивать гром и молнию, дождь и подобные звуковые и световые эффекты. «На заднике сцены обычно рисовали горы, реки, лес, степь <...> среди голубых волн волнующегося озера были видны то появляющиеся, то исчезающие птицы. Имелись способы для изображения природных звуков и световых эффектов. Дождь вызывали способом сильного давления на большой кузнечный мех, наполненный водой, которая выливалась через душ, закрепленный в горловине меха, гром изображали с помощью железного листа, дождь и град путем разбрасывания белых круглых семян «сарам», вспышки желтого огня и молнии – путем сжигания специального состава «танжуу», приготовленного из древесной смолы. Пол сцены на нижнем и верхнем этажах был двойной, с отверстиями для появления человека снизу или спуска вниз, для имитации огня и дыма» [9, с. 163 – 165].

В нише, расположенной рядом с нижней сценой, размещались дирижер и музыканты. С тыльной стороны сцены была отдельная пристройка – специальное помещение для переодевания и гримирования артистов. За задником на сцене с двух сторон имелось достаточно просторное место для хранения ненужных в данный момент декораций и для прохода людей, то есть почти не было отличий от нынешнего устройства сцены. Этот театр в монастыре Хамарын был расположен в своеобразном месте, с оригинальным природным ландшафтом.

Особенности постановки «Жизнеописания Лунной кукушки», установленные Равджой в первые годы ее представлений, оставались неизменными и после его смерти. Можно сказать, что традиция передавалась его последователями из рук в руки. Так, в «Правилах постановки «Жизнеописания Лунной кукушки», составленных в месяц воды года тигра (1902) при ноён хутухте VII, в частности, сказано: «Написано в соответствии с указом о том, что после обсуждения принято решение следовать тому, что «Жизнеописание Лунной кукушки», обновленное ранее при V (пятом) перерождении (имеется в виду Д. Равжаа), составлено таким образом, чтобы в будущем не допустить изменений кем-либо правил его постановки». Особое внимание Равджа уделял Хамарын-хийду. Он организовал театр – «дацан воспевания житий» и при

⁶ Янжинлхам – портрет с изображением бога Искусства.

нем – гастролирующую труппу, общественную библиотеку, музей, именуемый «выставочный храм – Гиваадин Равжаалин», а также подобие начальной общеобразовательной школы для детей – беспрецедентные начинания в дореволюционной Монголии. Эта школа – «детский дацан» – предоставляла способным детям, как мальчикам, так и девочкам, возможность овладеть светской образовательной программой – изучать тибетскую и монгольскую литературу, математику, естествознание и историю.

Так, в начале XIX в. педагогика Данзанравжаа получила широкое распространение в интеллектуальной культуре монгольской пустыни Гоби, а основным центром сохранения традиций в обучении был «детский дацан». «Монгольский дацан» является разновидностью традиционной системы обучения в Индии и Тибете. Из центра Индии происходит образование в так называемом «Дацане» буддизма, дающем глубокое знание различных наук и религиозного служения. Дацан относится одновременно и к храмовой церкви, где молящийся поклоняется любому Будде, и к школе (являющейся ныне эквивалентом колледжа). В нем воспитывают детей на основе восточных знаний об искусстве актера, вокалиста, оратора, танцовщика, костюмера, гримера, художника, чтобы сыграть в спектакле «Жизнеописание Лунной кукушки».

«Театральная педагогика – это система образования, организованная по законам импровизационной игры и подлинного продуктивного действия, протекающим в увлекательных для участников предлагаемых обстоятельствах, в совместном коллективном творчестве учителей и учеников, способствующая постижению явлений окружающего мира через погружение и проживание в образах и дающая совокупность цельных представлений о человеке, его роли в жизни общества, его отношениях с окружающим миром, его деятельности, о его мыслях и чувствах, нравственных и эстетических идеалах» [10, с. 2–6].

Театральная педагогика является частью педагогики искусства. Выделяют две основные тенденции понимания этого явления: узкое – это педагогика, которая реализуется на уроках искусства (изобразительное искусство, музыка, мировая художественная культура, театр и т. д.); и более широкое – педагогика, которая опирается на целостно-образное мышление и практики проживания содержания образования в любых предметных областях. В соответствии с этим Данзанравжаа широко использовал обе формы театрального метода обучения в учебных программах. В «детском дацане» практиковались следующие учебные дисциплины: а) старинный монгольский алфавит, б) белые буквы (Тибетская письменность), в) астрология, г) астрономия и философия, д) практические классные занятия (речь, скороговорки, песни, стихи, мелодичный маань, танцы, сигналы руки и ноги, цам).

Выпускникам детских дацанов давались специальные знаки (свидетельства), которые подтверждали уровень гражданского, культурного и образовательного класса. Из тибетских и уйгурских источников известно, что ученики, постигшие суть предметов и «Жизнеописания Лунной кукушки», имели звание «распространяющий лотос». А если ребенок осваивал знания

не в полном объеме, то получал ранг «полулотоса». Ноён хутухт часто говорил: «Мои ученики не могут быть все мудрыми. Это неопровержимо. Главное – каждому из них иметь свой идейный центр, свое воззрение».

Несомненно, следует считать, что «детский дацан», созданный Данзанравжаа, стал первой театральной школой в Монголии. Пусть он совершенно не напоминает нынешние театральные школы и современное театральное образование, но в нем готовили для сценической игры актеров, обучали детей изготовлению реквизита, костюмов, головных уборов и обуви, искусству грима. Подготовка актеров включала в себя и овладение навыками сценического произнесения текстов пьесы «Жизнеописание Лунной кукушки», и упражнения для достижения звучности голоса. А так как речь и голос напрямую зависимы от дыхания, то в «детском дацане» серьезное внимание уделялось дыхательным техникам.

В настоящее время, при формировании современных методик речевого обучения драматических актеров, большую помощь может оказать изучение и применение на практике тех способов и приемов работы над голосом и речью, которые использовались в «детском дацане» еще много десятилетий назад. Театральное искусство, как уже отмечалось, основывалось на достижениях национальной традиционной культуры, многовековом опыте певцов-сказителей, на духовном опыте народа. И имеются все основания полагать, что среди достижений первого монгольского театра и актерского образования, когда еще актерское искусство не поддавалось влиянию европейского театра, сложились специфические национальные принципы обучения молодых исполнителей, которые, наверняка, могут принести пользу в подготовке современных монгольских драматических актеров.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бира Ш. Монгольская историография XIII–XVII вв. М.: Наука, 1978. – 320 с.
2. Батсукхийн Зориг, Найдакова В. Ц. Монгольский театр: первая пол. XIX в. – нач. XXI в.: Краткий очерк. М.; Улан-Удэ.: ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2006. – 320 с.
3. Монголын театрын түүх. СУИС. ТУС. Улан-Батор, 2015. 876 с. (На монгольском языке.)
4. Хувсгул С. Действующие лица религиозной драмы Д. Равджи «Лунная Кукушка» // Монголика-VIII: Сб. ст. СПб.: Петербургское востоковедение, 2008. С. 81–85.
5. Владимирцов Б. Я. Тибетские театральные представления // Восток. 1923. № 3. С. 99–103.
6. Уварова Г. А. Современный монгольский театр. М.: Искусство, 1947. – 245 с.

REFERENCES

1. Bira Sh. *Mongol'skaya istoriografiya XIII–XVII vv.* [Mongolian historiography of the XIII–XVII centuries]. Moscow: Nauka Publ., 1978. 320 p.
2. Batsukhiyn Zorig, Naydakova V. *Mongol'skiy teatr: pervaya pol. XIX v. – nach. XXI v.* [Mongolian theatre: first half of the 19th century – beginning 21st century]. Moscow; Ulan-Ude, 2006. 320 p.
3. *Mongolyn tyeatryn tüükh.* SUIS. TUS. UB., 2015. 876 p. (In Mongolian.)
4. Khuvsgul S. *Deystvuyushchiye litsa religioznoy dramy D. Ravdzhii «Lunnaya Kukushka»* [Actors of the religious drama D. Ravji «Moon Cuckoo»]. In: *Mongolica-VIII.* Saint-Petersburg: Peterburgskoye Vostokovedeniye, 2008, pp. 81–85.
5. Vladimirtsov B. Y. *Tibetskiye teatral'nyye predstavleniya* [Tibetan theatre performances]. In: *Vostok*, 1923, no. 3, pp. 99–103.

7. Дамдинсүрэн Ц. Saran kokugen-u namtar. БНМАУ. ШУА. ХЗХ. Боть XII. Улан-Батор, 1962. 560 х. (На монгольском языке.)
8. Леман Я. Д. «Поучение драгоценного грозного хутухты» Д. Равджи // Монголика-ХIII: Сб. ст. СПб.: Петербургское востоковедение, 2014. С. 37–43.
9. Дележа Е. «Лунная кукушка», или из жизни театра кочевников // Петербургский театральный журнал. 2010. № 1 (59).
10. Косинец Е. И., Климова Т. А., Никитина А. Б. Театральная педагогика в современной школе // Искусство. Всё для учителя! 2012. № 8. С. 2–6.
11. Андросов В. П. Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь. М.: Ориенталия, 2011. – 448 с.
6. Uvarova G. A. *Sovremennyy mongol'skiy teatr* [Modern Mongolian Theatre]. Moscow: Iskusstvo, 1947. 245 p.
7. Damdinsuren C. Saran kokugen-u namtar. BNMAU. SHUA. KHZKH. Tom XII. UB., 1962. 560 p. (In Mongolian.)
8. Leman Y. D. «*Poucheniye dragotsennogo groznogo kbutukhty*» D. Ravdzhii [«The teaching of the precious formidable hutuhta» by D. Ravji]. In: Mongolika-XIII. Saint-Petersburg: Peterburgskoye Vostokovedeniye, 2014, pp. 37–43.
9. Delezha Ye. «*Lunnaya kukushka*», ili iz zhizni teatra kochevnikov [«Moon cuckoo», or From the life of the nomad theatre]. In: Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal, 2010, no. 1 (59), p. 183.
10. Kosinets Y. I., Klimova T. A., Nikitina A. B. *Teatral'naya pedagogika v sovremennoy shkole* [Theatrical pedagogy in a modern school]. In: Iskusstvo. Vso dlya uchitelya! 2012, no. 8 (8), pp. 2–6.
11. Androsov V. P. *Indo-tibetskiy buddizm. Entsiklopedicheskiy slovar'* [Indo-Tibetan Buddhism. Dictionary]. Moscow: Orientalogia, 2011, 448 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ренчин Нацагдоо – аспирант кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств – РГИСИ.
 E-mail: natsagaa@yandex.ru
 ORCID: 0000–0003–2589–8702

Ренчин Нацагдоо. Театр Данзанравжаа – первый центр монгольской театральной педагогики // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 24–31.
 DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–24–31

ABOUT THE AUTHOR

Natsagdoo Ryenchin – Postgraduate student of the department of Stage speech in Russian State Institute of Performing Arts – RGISI.
 E-mail: natsagaa@yandex.ru
 ORCID: 0000–0003–2589–8702

Natsagdoo Ryenchin. Danzanravjaa theater – the first center of mongolian theatrical pedagogy. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 24–31.
 DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–24–31

ТЕАТР ГУДМАН В ЧИКАГО – ВОЗРОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В США

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется возрождение и эволюция драматического Театра Гудман – крупнейшего регионального театра в США. Второе рождение – его новый статус некоммерческой организации в 1977 г. стал возможен благодаря развитию движения региональных театров, соответствующей законодательной базе, социально-культурным условиям в Чикаго.

Деятельность коллектива анализируется в соответствии с драматургическими линиями, преемственностью художественной политики и эволюцией современной американской драматургии.

Пьесы Д. Рейба, Д. Мэмета, С. Шепарда, появление афроамериканских и азиатскоафриканских фестивалей с новыми авторами привели к расширению зрительской аудитории. Мультикультурная среда, ставшая характерной для существования коллектива, сочеталась с классическими постановками А. Миллера, Ю. О'Нила, А. Чехова. Строительство и открытие Второй сцены в театре способствовало показам экспериментальных режиссерских работ и привлечению зрителя. Автор впервые рассматривает взаимосвязь творческих, организационных, экономических вопросов во взаимодействии на примере этого некоммерческого театра США, который отвечает признакам регионального драматического коллектива. При написании работы использовались труды Дж. Зейглера, Р. Брустейна, многочисленные отчеты *Theatre Communications Group*,

GOODMAN THEATRE IN CHICAGO – REVIVAL AND EVOLUTION OF THE REGIONAL THEATER IN THE USA

ABSTRACT

The article explores the revival and evolution of the Goodman Theatre – the largest regional theater in the United States of America. The rebirth – its new status as a non-profit organization in 1977 became possible by the development of the regional theatre movement, the appropriate legal framework and the socio-cultural conditions in Chicago.

The company's activity is analyzed in accordance with the dramatic lines, the continuity of artistic policy and the evolution of contemporary American drama. The plays of D. Reib, D. Mamet, S. Shepard, the emergence of African-American and Asian-African festivals with new authors led to an expansion of the audience. The multicultural environment, which became characteristic for the theatre, was combined with the classical productions of A. Miller, E. O'Neill, A. Chekhov. The construction and opening of the Second Stage in the theatre contributed to the demonstration of experimental directorial works and the attraction of the audience. For the first time, the author examines the interrelationship of creative, organizational and economic issues in collaboration using the example of this non-profit theatre in the USA, which meets the characteristics of a regional drama company. While writing the article, the author used works of J. Zeigler, R. Brustein, the numerous reports of Theatre Communications Group, the archives of the theatre, his own interviews, which once again

архивы театра, интервью автора, которые еще раз подтверждают главную миссию Театра Гудмана – служение зрителю своего региона, Чикаго. Именно такой тип театра, имеющий модель управления художественным руководителем и управляющим директором под руководством Попечительского совета дает наглядный образец деятельности некоммерческого творческого коллектива в условиях рыночной экономики. Актуальность статьи доказывает, что развитие Театра Гудмана в Чикаго полезно для осмысления современных процессов в творческой среде Российской Федерации, где принципы репертуарного театра нуждаются в организационно-общественной поддержке со стороны не только государства, но также общества в целом и каждого конкретного зрителя. Второе рождение и опыт социокультурного функционирования «Гудман» – известного американского коллектива в статусе некоммерческой организации, получившего множество премий и наград, – рекомендуется для изучения практикам современного отечественного театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: региональные театры США, движение офф-луп (*off-Loop*), Театр Гудман, Джон Рейч, Уильям Вудман, Лига чикагских театров, вторая сцена, Грегори Мошер, Дэвид Мэмет, Роберт Фоллз, художественный руководитель, Роше Шулфер, исполнительный директор театра, совет попечителей, театры Чикаго.

confirm the main mission of the Goodman Theatre – to serve the audience of their region, Chicago. It is this very type of theatre, which has a model of managing by an artistic director and managing director under the leadership of the Board of Directors, which provides a vivid example of the activities of a non-profit creative team in conditions of market economy. The relevance of the article proves that the development of Goodman Theater in Chicago is useful to understand modern processes in the creative environment in the Russian Federation, where the principles of repertory theatre need organizational and public support from not only the state, but also society as a whole and each individual. The rebirth and experience of the socio-cultural functioning of the Goodman Theatre, a well-known American non-profit organization, that has received many awards, is recommended for those studying the modern Russian theatre.

KEYWORDS: American regional theatres, off-Loop movement (*off-Loop*), Goodman Theatre, John Reich, William Woodman, Chicago Theatre League, Second Stage, Gregory Mosher, David Mamet, Robert Falls, Artistic Director, Roche Schulfer, Executive Theatre Director, Board of Directors, Chicago theatres.

В настоящее время каждый год в Чикаго более 200 театров показывают около тысячи новых спектаклей. В этом третьем по числу жителей городе США, как и в Нью-Йорке, где есть знаменитый Бродвей с его коммерческими театрами, существует аналогичный район *Loop*. Территория *Loop* – это пространство делового района в центральной части города, где расположены главные учреждения. Эта часть Чикаго ограничена, с одной стороны, озером Мичиган, а с трех сторон центральными улицами города. Некоторые полагают, что происхождение термина *Loop* (дословно перевод на русский – петля) происходит от канатной дороги, построенной в 1882 г., которая делала поворот в этой части города, ограниченной станциями Ван Бурен, Вабаш, Уэллс и Лейк. Другие исследования пришли к выводу, что имя «Луп» как имя собственное появилось после строительства в 1895 – 1897 гг. железной дороги, образующей в плане петлю [1].

В районе находится множество скульптур под открытым небом, в том числе работы Пабло Пикассо, Хуана Миро, Генри Мура, Марка Шагала, Магдалены Абаканович, Александра Колдера и Жана Дюбуффе; культурные тяжеловесы Чикаго, такие как Чикагский художественный институт, Чикагский театр, Лирическая опера в здании Гражданского оперного театра и Чикагский симфонический оркестр [2]. В этом районе располагается и Театр Гудман, который по воле истории был открыт в 1934 г. не как коммерческая организация. Поэтому в этой дорогой части Чикаго далеко не всегда располагаются некоммерческие театры.

Именно в противовес театрам *Loop*, ставящим главной задачей получение прибыли, появились художественные некоммерческие коллективы. И Театр Гудман тому яркий пример.

В 50–90-е годы XX в. в Чикаго появлялись небольшие театры, создаваемые многочисленными любителями театрального искусства, работавшими за минимальную зарплату или совсем бесплатно, но мечтавшими о блестящем успехе в будущем: *Court Theatre Chicago* (1955), *Black Ensemble Theatre Chicago* (1983), *Raven Theatre Chicago* (1976), *Profiles Theatre* (1991). Театры открываются, активно работают, закрываются – уходят в историю. Так, *off-loop* театр *Profiles*, посвятивший себя показу лучших мировых и американских пьес, только прекратил свое существование. В 2019 году на его сайте можно прочитать следующее: «С сожалением сообщаем, что театр «Профили» закрывает свои двери после 28 лет и 81 постановки. Закрытие вступает в силу немедленно. Мы хотим поблагодарить всех артистов, которые работали с нами в течение последних трех десятилетий. Мы очень гордимся многими успехами, которых мы достигли вместе. Мы очень заботимся о вас всех и желаем вам только самого лучшего. Мы также хотим поблагодарить наших покровителей. Мы всегда будем вам благодарны за вашу преданную и активную поддержку нашей работы. Мы надеемся, что это решение будет способствовать процессу выздоровления в нашем сообществе. Пусть процветает чикагский театр, и его будущее будет ярким» [3]. Мечты большинства из них не сбывались, театры гибли и закрывались, но приходили новые силы в сценическом искусстве, и движение *off-loop* развивалось и росло, со временем превратив Чикаго во второй театральный центр страны после Нью-Йорка. Но произошло это уже тогда, когда в городе появился признанный лидер художественных, альтернативных и экспериментальных сценических коллективов, центр театральной жизни, когда Театр Гудман возобновил свою деятельность. Созданная в 1979 г. Лига Чикагских театров в сезон 1983–1984 гг. уже объединяла 89 коммерческих, некоммерческих (профессиональных и непрофессиональных) коммунальных, образовательных групп. В это число следует также включить все разнообразие театральных коллективов, начиная от оперных и балетных трупп, показывающих мюзиклы и спектакли бродвейского типа в театре Шуберта до представлений любительского школьного кружка.

Если деятельность альтернативных коммерческих театров в Чикаго, активно начавшаяся в конце 1960-х гг., несколько запоздала по сравнению

с развитием подобных коллективов в других регионах США, то Театр Гудман (1934 г. основания) вступил на этот путь еще позже. Когда в 1957 г. после смерти М. Гнесина руководство Института искусств предложило пост директора школы драмы Джону Рейчу, известному театральному деятелю, австрийцу по происхождению, который учился у легендарного режиссера Макса Рейнхардта, Рейч согласился занять должность только при условии возобновления в театре деятельности профессиональной актерской труппы. В последующие 15 лет Рейч провел огромную реорганизационную работу по возрождению деятельности театра. Начал он с того, что стал приглашать в школу профессиональных актеров, которые вместе со студентами играли перед публикой. Затем ввел подписку на абонементные спектакли в большом зале. И добился того, что осенью 1969 г. Театр Гудман после перерыва в 35 лет снова стал постоянным театром с полной профессиональной труппой. Но, к сожалению, не надолго. Содержание постоянной труппы оказалось слишком дорогим и привело к самому большому дефициту за всю историю театра. Поэтому руководство Института искусств труппу распустило и стало приглашать актеров на каждый спектакль, а в 1972 г. Джона Рейча вообще попросили оставить пост.

Произошло это уже в то время, когда Чикаго захватило движение альтернативных и политических театров, а процесс создания региональных театров широко распространился по всей стране и доказал, что он необратим. Поэтому руководству Института искусств пришлось назначить художественным руководителем в 1973 г. Уильяма Вудмана, режиссера с большим опытом работы в региональных театрах США. Вудман провел еще более важную организационную перестройку в положении и деятельности театра. С 1977 года театр окончательно отделился от Института искусств и зарегистрировался как отдельная некоммерческая организация «Чикагская театральная группа Inc». На практике это означало, что теперь театр стал совершенно независим от Института искусств, мог определять собственную художественную и финансовую политику. Вновь созданный Попечительский совет включал в себя большинство членов прежнего состава Совета театра, когда он действовал при Институте искусств. Удалось сохранить постановочный и технический коллектив – большинство из постоянно работавших в театре 35 сотрудников присоединились к созданной организации. Создать постоянную труппу так и не получилось, и для каждого спектакля приходилось набирать новый состав. С Вудманом охотно сотрудничало большинство актеров, живших в Чикаго, когда он по мере надобности приглашал лучших из известных ему исполнителей. Подобным образом художественный руководитель «Гудмана» поступал с режиссерами. Однако само здание театра принадлежало Институту искусств, и Чикагской театральной группе пришлось арендовать его. Тем не менее деятельность театра в трудное перестроечное время была очень активной и плодотворной, в особенности учитывая наличие большого зрительного зала на 685 мест.

Уильям Вудман, опытный режиссер, прекрасно знавший положение дел в региональных театрах, понимал, что в середине 1970-х гг. новый коллектив уже не должен ориентироваться, подобно ранним региональным театрам, преимущественно на опыт известных театров Великобритании – Королевского Шекспировского театра или Национального театра, с его классическим репертуаром, слегка разбавленным новой драмой рубежа XIX–XX вв. и избранными современными произведениями. Радикальные потрясения 60-х гг. XX в., развитие мирового театра повлияли на взгляды многих деятелей театрального искусства, участвующих в строительстве постоянных театров в Америке. Соответственно, изменились и вкусы зрителей. Составляя репертуар теперь уже самостоятельного и независимого театра, Вудман учитывал и влияние растущего интереса к американской драме, которая и в 1970-е гг. оставалась верной традиционному для американской драматургии XX в. социально-психологическому направлению. Поэтому абонементная подписка на шесть тщательно отобранных им спектаклей сразу же вызвала большой интерес и с каждым годом успешно росла, достигнув в сезон 1977/78 г. цифры 15 320 держателей абонементов [4].

Сам Вудман ставил обычно два спектакля в год, предпочитая классические произведения: Шекспира, Мольера, Шоу или Чехова. Современные пьесы он давал ставить молодым коллегам. Неожиданно оказалось, что наибольшим успехом пользовались не только впервые показанные чикагской публике на главной сцене Театра Гудмана «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта, «Филантроп» К. Хэмптона или впервые поставленная в США драма Э. Бонда «Море», но и поставленные на второй его сцене премьеры пьес тогда еще молодых и почти неизвестных американских драматургов Дэвида Рейба, Дэвида Мэмета и Сэма Шепарда. Хотя у второй сцены, созданной Вудманом сразу же по вступлению его в должность художественного руководителя театра, довольно долго не было постоянного помещения, и приходилось играть в разных плохо приспособленных небольших залах примерно на 100–150 человек, но именно там молодой режиссер Грегори Мошер начал ставить не только новые пьесы европейских драматургов, но и произведения представителей американской «новой волны». Ему принадлежит честь открытия Дэвида Мэмета, чьи пьесы «Американский бизон» и «Жизнь в театре» он поставил первым в США и таким образом привлек широкое внимание к этому талантливому начинающему драматургу. После премьер его пьес в Чикаго и их показа в Нью-Йорке к Дэвиду Мэмету пришло признание: присуждение Премии Оби¹ за «Американского бизона» в 1976 г. и Премии Содружества театральных критиков Нью-Йорка. Вторая сцена «Гудмана» под руководством Грегори Мошера заняла важнейшее место в США как наиболее известная экспериментальная площадка для постановки произведений новых американских драматургов.

¹ Obie Award, сокращение от Off-Broadway Theater Awards.

После ухода в 1978 г. Уильяма Вудмана на заслуженный отдых руководителем театра вполне закономерно становится Грегори Мошер. Вместе со своим деловым

помощником Роше Шулфером он продолжает проводимую его предшественником линию работы, только делая еще больший акцент на постановке современных произведений, так как полагает, что театр как таковой является важнейшим средством исследования проблем человечества, способным просвещать общество и влиять на него. Как руководитель театра Мошер был убежден, что главным художественным импульсом в театральном искусстве является драматург. И все деятели театрального коллектива во главе с его режиссером должны воплотить этот импульс в жизнь как можно более полно. Поэтому так важен выбор репертуара, который должен отражать интересы всех слоев общества, а также охватывать все способы и стили отражения общественной жизни в искусстве. Для успешного осуществления этой задачи он сразу же приглашает в качестве своего помощника (*Associated Artistic Director*) Дэвида Мэмета, который и выполняет функции, сходные с теми, чем занимается заведующий литературной частью у нас в российских театрах и «драматург» в театрах Германии. Но Мэмет не только разыскивает новые интересные и значительные произведения, но и много инсценирует, переводит. И даже покинув через некоторое время театр, продолжает тесное сотрудничество с Мошером, отдавая ему все вновь созданные произведения для первой постановки.

На сцене Театра Гудман каждый сезон появляются пьесы Мэмета в постановке Мошера: «Одинокое каноэ», «Эдмон», «Исчезновение евреев», «Гленгэрри Глен Росс», «Водяная машина», «Испанский заключенный», «Шаль». Не все новые пьесы Мэмета пользовались таким шумным успехом, как «Американский бизон», но все они способствовали росту его известности и стали широко ставиться во внебродвейских и региональных театрах всей страны. А постановка нового шедевра молодого драматурга «Гленгэрри Глен Росс» о спекуляциях с недвижимостью прославила и драматурга, и постановщика: после показа на Бродвее пьеса была удостоена престижной Пулитцеровской премии, и спектакль получил Премию Содружества театральных критиков Нью-Йорка.

Установив тесный творческий союз с Мэметом, ставшим одним из самых значительных драматургов США своего времени, Мошер не отказывается от сотрудничества с другими театральными авторами, появившимися в 1970-е гг., и показывает на своей сцене все лучшее и талантливое, в том числе «Проклятие голодающего класса» и «Похороненное дитя» С. Шепарда, «Нераскрывшиеся парашюты» и «Переполох» Д. Рейба, Черные комедии Д. Гуаре, сатирические комедии К. Дюранга, драмы о жизни афроамериканцев Огаста Уилсона. Организует трансферы наиболее прославленных постановок других некоммерческих театров, например «Солдатскую пьесу» Ч. Фуллера («Нигроу Ансамбль Кампани», режиссер Д. Т. Уорд). При этом Мошер не забывает включать в репертуар произведения уже известных драматургов старшего поколения, в особенности их поздние пьесы. Работа на пьесой «Дом, обреченный рухнуть» Теннесси Уильямса, например, происходила в течение двух сезонов – в 1980 г. это была одноактная студийная

постановка, а затем уже на главной сцене «Гудмана» была показана полная версия. Эдвард Олби сам согласился выступить в качестве режиссера и поставить свою пьесу «Человек, у которого было три руки».

Не забывал художественный руководитель и о новейшей европейской драме, уделяя особое внимание «театру абсурда», весьма популярному в США в те годы. В этом отношении показателен спектакль «Проект Беккет» (сезон 1982/83 г.), где три одноактных пьесы С. Беккета были поставлены тремя очень разными режиссерами: Дэвидом Варриловым из внебродвейского «Мабу Майнс» (*Mabou Mines*), Риком Клачи из «Сан-Квентин Драма Воркшоп» (*San Quentin Drama Workshop*) в Сан-Квентинской тюрьме и знаменитым режиссером Аланом Шнайдером. Интерес Мошера к различным театральным формам и стилям выразился и в частом приглашении для совместной работы различных экспериментальных художников. Например, при постановке шекспировской «Комедии ошибок» была приглашена группа «Летающие братья Карамазовы» и еще ряд представителей нового направления в искусстве комического актера, использующих в основном цирковые приемы мимов и клоунов. Этой же причиной объясняется приглашение показать в Чикаго «Вечер мольеровских фарсов «Станарель», поставленных американским режиссером румынского происхождения Андреем Щербаном в Американском репертуарном театре (АРТ, Кембридж), а также вообще оживленный обмен спектаклями со многими региональными театрами страны.

Мошер понимает и любит классическое наследие как вечный источник возможности театрального искусства отражать интересы всех слоев общества. В этом отношении чрезвычайно интересной оказалась его постановка «Вишневого сада» А. Чехова в переводе, а вернее, адаптации Мэмета. Virtuозное владение этим драматургом мастерством сценического диалога позволило ему передать все многообразие подтекста, насыщающего речь не только главных героев чеховской пьесы, но и всех без исключения персонажей, что дало возможность по-новому, более глубоко и полно современным американцам воспринять эту пьесу. «Вишневый сад» стал настоящим хитом сезона 1984/1985 г., и именно после этого спектакля театральная критика заговорила о Театре Гудман как о признанном «флагмане» американского театра, наряду с известным Нью-Йоркским Шекспировским фестивалем и «Паблик» театром режиссера и продюсера Джозефа Паппа. За этим следует приглашение Грегори Мошера возглавить реанимированный театр Линкольновского центра, которое он принимает и успешно в нем работает, опираясь во многом на спектакли, поставленные в Чикаго.

В связи с уходом Мошера Попечительский совет ищет ему замену, и в это время театр работает без художественного руководителя под руководством исполнительного директора, продюсера Роше Шулфера. Объясняется это тем, что члены Совета опасаются, чтобы театр не растерял достигнутых за годы руководства Грегори Мошера результатов, когда число абонементодержателей возросло с 15 000 до 20 000, ежегодная посещаемость

зрителей – с 128 498 до 229 100, а бюджет – с 1 702 000 до 4 519 000 долл. [5]. После некоторого раздумья Попечительский совет делает смелый выбор – приглашает молодого 30-летнего режиссера Роберта Фоллза. Р. Фоллз, представитель нового поколения режиссуры, вырос на окраинах Чикаго, закончил Иллинойский университет и в возрасте 23 лет вернулся в Чикаго и стал руководителем небольшого театра «Уиздом Бридж» (*Wisdom Bridge Theatre*). Этот театр создали в 1974 г. два выпускника гудмановской драматической школы режиссер Дэвид Байярд и художник Дэвид Эмерсон на заброшенном чердаке, где был устроен зрительный зал на 150 мест при заполняемости зала 68 % и бюджете в 53 509 долл. Взяв на себя руководство этим театром в 1979 г., Р. Фоллз сумел резко расширить масштабы работы, создал сплоченный коллектив энтузиастов. Через 8 лет основные показатели его деятельности были таковы, что «Уиздом Бридж», пребывая на том же чердаке, имел зал на 196 мест, студию на 40 мест, 6000 абонементодержателей, ежегодную посещаемость в 60 000, бюджет в 1 199 050 долл. и кроме того проводил широкую просветительскую культурную программу для зрителей [6]. «Уиздом Бридж» стал самым значительным из театров *off-loop*, и что важнее всего, он этого добился, проводя политику постановки как важных и значительных современных пьес, так и свежих, изобретательных интерпретаций классических произведений, идя путем экспериментальных поисков в искусстве актера, режиссера и дизайнера.

Приглашение в Театр Гудман позволило Р. Фоллзу, молодому, обладающему широким кругозором театральному художнику, полностью реализовать свою концепцию развития коллектива на задачи сценического искусства. Роберт Фоллз пришел в театр не один. Он привлек к работе в качестве своих помощников молодых режиссеров Фрэнка Галати и Майкла Маджио, весьма популярных среди театрального сообщества Чикаго, успешно работавших во многих коллективах, в том числе ставивших спектакли и у Грегори Мошера. Режиссеры Ф. Галати и М. Маджио работают не полное время, а на полставки каждый. Как правило, они ставят не более одной постановки в год, но очень обогащают деятельность театра в художественном плане, помогая Р. Фоллзу своими идеями при постановке той или иной пьесы. Постепенно новый худрук привлекает к регулярному сотрудничеству ряд молодых драматургов и режиссеров. В целом Р. Фоллз проводит линию, близкую позиции своего предшественника, но во многом изменяет приоритеты. Он продолжает политику ориентации на современных американских драматургов. Он внимательно следит за их творчеством, показывая на сцене своего театра все наиболее достойное и интересное.

После очередной смены руководства Театр Гудман потерял свой главный козырь – Мэмет вместе с Мошером перемещается в Линкольновский центр, а потом и вообще покидает театр ради кино. Р. Фоллзу приходится разыскивать новых молодых талантливых драматургов, которые стали бы сотрудничать с его театром. Он их находит, хотя, конечно, ни Ребекка Гильман, ни Регина Тейлор, которые пришли совсем неизвестными в начале

1990-х гг. и со временем стали весьма популярными в стране драматургами, не могут сравниться с известностью Д. Мэмета, но они остаются верными коллективу, способствовавшему развитию и росту их творчества. Вот уже около двух десятков лет Регина Тейлор почти все свои пьесы, начиная с самых ранних до самых последних, предназначала для первого показа в Театре Гудман, увеличивая таким образом число его «мировых премьер». Среди наиболее успешных постановок следует назвать ее работы: «Утопающая ворона» (2001), «Мечты Сары Бридлов» (2006, она же и режиссер-постановщик), «Магнолия» (2008). Следует подчеркнуть, что в течение многих сезонов она входила в число руководства театра, выступая и как драматург, и как режиссер-постановщик своих и других пьес. Подобный путь к известности прошла и Ребекка Гильман, постановки ряда пьес которой стали заметным достижением театра. Критикой в особенности выделяются «Парень встречает девушку», «Голубая волна» (2001), «Толпа, которая вас окружает» (2009). Широко шла во многих региональных театрах всей страны и сделанная ею переделка ибсеновского «Кукольного дома» (2005), где действие было перенесено в современную Америку. С большим успехом прошла в 2010 г. ее «мировая премьера» в «Гудмане» – «Истинная история наводнения в Джонстауне» в постановке самого Роберта Фоллза.

Формируя репертуарную политику руководимого им театра, художественный лидер Р. Фоллз первостепенное внимание уделяет мультикультурной проблеме. Начиная с последнего десятилетия XX в., темпы эмиграции в США настолько возросли, что многие ученые и политики всерьез обеспокоились и заговорили о том, что в стране перестал действовать американский «плавильный котел», который обеспечивал превращение разноплеменных эмигрантов в полноценных американцев. Поэтому эмигранты остаются в своих этнических гетто, отрезанных от национальной культуры. Полагая, и вполне справедливо, что афроамериканцы, латиноамериканцы, азиатскоамериканцы составляют все более значительную часть населения не только Чикаго, но и всей страны, Р. Фоллз как руководитель одного из крупнейших театров США, считает, что этих граждан необходимо приобщить к театральной культуре. Именно поэтому особое внимание он начинает уделять поискам и показу лучших достижений представлений этих этнических групп и для этого приглашает ряд интересных художников. Режиссер Чак Смит входит в число руководящих сотрудников театра, много сам ставит пьес афроамериканских драматургов, помогает формировать репертуар, приглашает режиссеров и исполнителей, отвечая за эту часть работы. Благодаря и его усилиям Театр Гудман к 2007 г. первым в США осуществляет постановку всех десяти пьес эпического «Питтсбургского цикла» Огеста Уилсона, нарисовавшего колоритную картину жизни афроамериканцев в XX в. Среди лучших режиссерских работ самого Ч. Смита следует назвать постановки: «Черный зад матушки Рейни» О. Уилсона, а также «Изюминка на солнце» Л. Хэнсберри и «Скамьи истовых» Дж. Болдуина, классиков негритянской драмы. Показательно, что именно в результате регулярного показа лучших

произведений этого направления в театр пришла новая публика – афроамериканцы. В Театре Гудман удалось добиться того, что старался достичь режиссер и продюсер Джозеф Папп в Линкольновском центре в Нью-Йорке.

Еще один приглашенный Р. Фоллзом режиссер Генри Годинез подобно Чаку Смиту проделал схожую работу в отношении латиноамериканской диаспоры. Он разыскивал молодые таланты в этой этнической среде и давал им возможность развиваться. В нулевые годы XXI в., после открытия нового здания Театра Гудман, стало возможно в меньшем зале «Оуэн» проводить ежегодные фестивали латинского театра, а затем лучшие спектакли дорабатывать и показывать в следующем сезоне на основной сцене. Сам Годинез ставит очень много. Его постановки, начиная с чикагской премьеры пьесы Л. Вальдеса «Костюм фасона Зут», имевший феноменальный успех, привели в театр новый слой зрителей – латиноамериканцев. Наконец, еще один новый состав зрителей впервые приходит в театр – азиатоафриканцы. Интерес к восточному театру Р. Фоллз проявил еще в начале своей работы в «Уиздом Бридж», где он очень много экспериментировал, уделяя особое внимание японскому сценическому искусству. Поэтому с появлением таких драматургов, как Дэвид Генри, Хван, Наоми Изука и других, их произведения все чаще появляются на сцене Театра Гудман и соответственно привлекают новых зрителей.

Художественный руководитель Театра Гудман не оригинален в своей заинтересованности в постановке мюзиклов. В последнее десятилетие XX в. почти все руководители региональных театров США обращаются к этому популярному жанру. Но и здесь Р. Фоллз поступает весьма необычно. Он не идет по пути подражания самым знаменитым образцам, а пытается создать что-то новое, что по силам его драматическим артистам. Только что приняв театр, он приглашает из Нью-Йорка молодого режиссера Дэвида Петрарку, который с большим успехом ставит «мировую премьеру» – мюзикл «Дом Мартина Герра». За этим следует ряд постановок новых или мало известных мюзиклов и музыкальных спектаклей. Среди них наиболее впечатляющими была еще одна «мировая премьера» – мюзикл «Визит» Дж. Кендлера и Ф. Эбба в постановке Фрэнка Галати, «Свет на пьядце» А. Гуэттеля и К. Лукаса, спектакль-концерт «Черное Рождество» Л. Хьюза, мюзикл «Перли» Г. Гельда по пьесе известного негритянского писателя Осси Дэвиса «Перли-победитель» и музыкальное шоу известного негритянского певца Томаса Уэллера по прозвищу «Фэтс» в постановке Чака Смита «Я не веду себя плохо». Была даже показана опера Филиппа Гласса «Галилео Галилей» в постановке Мэри Зиммерман.

Организация подобной работы театра требует много сил и времени. Поэтому сам Р. Фоллз не так уж часто ставит спектакли. По традиции в театре на главной сцене происходит шесть премьер в сезон. На второй сцене постановок может быть больше или, наоборот, меньше. Обычно он ставит одну пьесу на главной сцене и одну – на второй, хотя бывают исключения в ту или другую сторону. Среди своих молодых помощников Р. Фоллз,

естественно, является самым опытным, поэтому он чаще всего берется за пьесы, требующие практики и знаний – классику, прежде всего национальную, хотя и не чужд экспериментам. Встреча с Брайаном Дэннехи, актером широкого диапазона, способным сыграть трагические роли, перешла в многолетнее творческое сотрудничество и дала возможность последовательно показать на сценах Театра Гудман весьма впечатляющие спектакли высокого трагического накала: «Смерть коммивояжера» А. Миллера, «Долгое путешествие в ночь», «Любовь под вязами» и «Хью» Ю. О'Нила, «Короля Лира» У. Шекспира, высоко оцененные чикагскими зрителями и театральной общественностью всей страны.

В 1992 году Театр Гудман удостоивается высшей для регионального театра награды – Премии Тони для региональных театров. Общественное признание, рост количества зрителей, полные залы. Чего еще можно было желать? Но проблемы существовали. Рост количества зрителей настоятельно требовал строительства более вместительного театра.

Еще в середине 80-х гг. XX в., когда началось возрождение художественного уровня театра и рост его популярности, стало ясно, что размеры театра недостаточны, и нужно строить новое здание, где было бы больше помещений для репетиций, два зрительных зала на большее количество зрительных мест. К 1991 году количество абонементных подписчиков, которые ходят на все спектакли, достигало 23 тысяч [7], так что билетов для свободной продажи оставалось очень мало. Необходимо было срочно найти подходящую площадку для строительства. Правительство Чикаго пошло навстречу и предложило построить театр в театральном районе на месте двух старых коммерческих театров. Исполнительный директор Роше Шулфер вместе с Попечительским советом приступили к организации кампании по сбору денег. Самое большое пожертвование было выделено членами семейства Гудман с условием, что театр будет называться по-прежнему. Строительство было закончено в 2000 г., и театр начал работать в новом помещении, где были два прекрасно оборудованных зала, большой и малый, названных «Альберт» и «Оуэн» в честь самых щедрых жертвователей Альберта и Оуэна Гудман.

В новом тысячелетии стало возможным широко развернуть даже те стороны деятельности театра, которые прежде страдали от отсутствия достаточного количества помещений. Это были, прежде всего, экспериментальная работа и просветительская и образовательная программы. Наличие довольно вместительной второй сцены – зала «Оуэн» – позволило в рамках постоянной программы «Новая сцена», не очень рискуя, ставить экспериментальные постановки, проверяя насколько они интересны для зрителей. Здесь стало возможно проводить тематические фестивали: одноактных пьес Эдварда Олби, Хортон Фута, Дэвида Мэмета, а также ежегодные фестивали латиноамериканского театра. Но еще более широкие возможности новые условия открыли для просветительской и образовательной работы со зрителями через включение в репертуар произведений,

способствующих повышению их общей культуры, расширению литературного кругозора, формированию художественного вкуса. Известный театральный деятель, режиссер, инсценировщик, культуртрегер по призванию Мэри Зиммерман пришла в Театр Гудман в начале 1990-х гг. вместе с Чаком Смитом, Генри Годинезом и продолжает активно сотрудничать до сих пор. За это время она поставила множество спектаклей, где выступала не только режиссером-постановщиком, но и автором, инсценировщиком, открывая зрителям дотолем неведомые многим из них шедевры мирового искусства: «Одиссея» по Гомеру, «Троянки» Еврипида, «Записки Леонардо да Винчи», «Путешествия на Запад», «Зеркало невидимого мира», «Перикл» Шекспира или опера современного американского композитора Ф. Гласса «Галилео Галилей». Причем если первые из этих спектаклей могли рассчитывать на небольшую аудиторию, то очень скоро они стали столь популярны, что перешли в большой зал «Альберт». По ее примеру испробовал себя в этом жанре и Фрэнк Галати, с успехом показав спектакль-композицию «Эдипов комплекс» по трагедии Софокла, где выступил в качестве составителя и режиссера.

Традиционно, еще во времена существования драматической школы, проводились специальные воскресные представления для детей, где лучшие студенты под руководством Ш. Чопеннинг показывали инсценированные сказки. И многие жители Чикаго именно там впервые встретились с искусством театра. После восстановления деятельности театра с 1977 г. установилась новая традиция – ежегодно показывать на Рождество инсценировку «Рождественской песни» Ч. Диккенса, что неуклонно выполняется на протяжении более 30 лет. В сезон 2001/2002 г. впервые была введена новая программа семейного просмотра, которая должна знакомить детей с «живыми представлениями» в доступной и понятной им форме. Специальный отдел образования и общественных программ предлагает серию бесплатных посещений утренних спектаклей старшеклассниками средних школ города в количестве 2700 человек в течение каждого сезона. Обширные социальные программы включают посещение репетиций, обсуждение спектакля после его показа, летнюю программу обучения драматическому искусству. Несмотря на трудные времена, влияние финансового кризиса, сказавшегося на деятельности большинства постоянных театров США, Театр Гудман не сокращает образовательные программы, не отказывается от смелых экспериментов и сохраняет в афише верность требованиям к драматургии.

К сезону 2009–2010 гг. театр увеличил свой годовой бюджет до 70 млн долл. [8], что говорит о превращении его в крупную не только региональную, но и национальную театральную организацию. Тенденции роста продолжились и позже. Анализируя данные доходов и расходов коллектива, представленные статистическими материалами, выявлено очевидное увеличение показателей, составляющих почти 10% и приближающихся к 2017 г. к 80 млн долл. в год [8]. Конечно, инфляция, растущие текущие расходы, увеличение зарплат по соответствующим договорам с различными

профсоюзами привели к беспрецедентному росту творческих и продюсерских показателей деятельности. Театр Гудман характеризуется и положительной динамикой по количеству абонементодержателей коллектива.

Театр Гудман до сих пор является одним из самых значительных некоммерческих театров США, почитаемый и любимый зрителями и имеющий высокое реноме во всей стране. Как очевидно из вышесказанного, он и в тяжелые годы нынешней экономической нестабильности не отказывается от своего высокого понимания художественных и социальных задач театра как учреждения культуры. Театр по-прежнему управляется художественным руководителем Робертом Фоллзом и исполнительным директором Роше Шульфером, которые по контракту с Попечительским советом должны вести его к осуществлению своей миссии – служению чикагским зрителям через представление некоммерческих художественных спектаклей для всех категорий зрителей своего региона.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Joe Thompson, Cable Car Lines in Chicago. Available from: <http://www.cable-car-guy.com/html/ccchi.html>.
2. Reardon P. T. (2004–07–26). It all starts downtown. Chicago Tribune. Available from: http://articles.chicagotribune.com/2004-07-26/features/0407260184_1_south-loop-cable-cars-chicago-transit-authority (Дата обращения: 07.03.2019).
3. Profiles Theatre. Available from: <http://profilestheatre.org/index.html>.
4. Theatre Profiles № 5. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres. New York: Theatre Communications Group, 1979. – 189 p.
5. Theatre Profiles № 7. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres. New York: Theatre Communications Group, 1986. – 199 p.
6. Theatre Profiles № 3. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres. New York: Theatre Communications Group, 1987. – 170 p.
7. Theatre Profiles № 7. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres. New York: Theatre Communications Group, 1992. – 199 p.
8. Theatre Profiles// Available from: https://profiles.tcg.org/tools/profiles/member_profiles/profile_detail.cfm.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Самитов Дмитрий Геннадьевич – кандидат социологических наук, доцент Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: dmitrysamitov@aol.com
ORCID: 0000–0003–0593–7540

Dmitry Samitov – PhD in Sociology, Associate Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: dmitrysamitov@aol.com
ORCID: 0000–0003–0593–7540

Самитов Д. Г. Театр Гудман в Чикаго – возрождение и эволюция регионального театра в США // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 32–44.
DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–32–44

Samitov D. Goodman Theatre in Chicago – Revival and Evolution of the Regional Theater in the USA. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 32–44.
DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–32–44

В. О. ПЕТРОВ
Астраханская государственная
консерватория,
Астрахань, Россия

VLADISLAV PETROV
Astrakhan State Conservatoire,
Astrakhan, Russia

СИНТЕЗ МУЗЫКИ И КИНО В ОПУСЕ «ЛЮДВИГ ВАН» М. КАГЕЛЯ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творчеству одного из ярких новаторов музыкального искусства XX в. Маурисио Кагеля. Создатель жанра «инструментального театра», автор многочисленных «фильмов» (представляющих собой цепочку событий на фоне постоянно звучащей музыки, написанной для разных составов исполнителей, с включением слова), он вошел в историю музыки как один из оригинальных авторов, чье творчество вызывает множество противоречивых оценок и суждений. В фильме «Людвиг Ван: посвящение Бетховену» (1970) для 16 исполнителей отношение автора к любимому композитору-классику выражено средствами музыки и кино. Главным музыкально-структурным параметром сочинения становится интертекстуальность. Кагель цитирует музыку Бетховена (в оригинальном и трансформированном виде), используя метод коллажа. В самой же технике коллажа композитор использует свой тематический материал, в связи с чем музыка Бетховена погружается в современный музыкальный контекст. Кроме того, известные и вымышленные эпизоды из жизни Бетховена перенесены в современную действительность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *М. Кагель, кино и музыка, интертекстуальность, коллаж, «Людвиг Ван: посвящение Бетховену».*

SYNTHESIS OF MUSIC AND CINEMA IN THE OPUS “LUDWIG VAN” BY M. KAGEL

ABSTRACT

The article is devoted to the work of one of the brightest innovators of musical art of the twentieth century, Mauricio Kagel. The creator of the “instrumental theater” genre, the author of numerous “films” (representing a chain of events against the backdrop of constantly sounding music written for different compositions, including the word), he went down in the history of music as one of the original authors whose work evokes many conflicting estimates and judgments. In the film “Ludwig Van: Dedication to Beethoven” (1970) for 16 performers, the author’s attitude to his beloved classical composer is expressed by means of music and cinema. The main musical and structural parameter of the composition becomes intertextuality. Kagel quotes Beethoven’s music (in its original and transformed form) using the collage method. In the collage technique itself, the composer uses his thematic material, in connection with which Beethoven’s music is immersed in a modern musical context. In addition, the famous and fictional episodes from Beethoven’s life are transferred to modern reality.

KEYWORDS: *M. Kagel, cinema and music, intertextuality, collage, “Ludwig Van: Beethoven’s dedication”.*

Одна из самых оригинальных личностей в композиторской практике второй половины XX столетия – немецкий композитор аргентинского происхождения Маурисио Кагель (1931 – 2008), чье творческое наследие является примером воплощения постмодернистских тенденций, характеризующих данное

время. Кагель – новатор по многим параметрам: ему принадлежит создание жанра инструментального театра¹, он стал глашатаем деконструктивизма

1 Задачи кагелевского инструментального театра – насыщение акустического пространства звучания музыки, выход за пределы концертной эстрады (без привлечения к исполнению публики), скованной определенными участками сцены, насыщение визуального ряда. Большинство партитур Кагеля, представляющих инструментальный театр («Звук» (1960) для гитары, арфы, контрабаса и ударных инструментов, «Матч» (1964), «Зигфрид» (1972) для виолончели, «Искусство шума» (1995) для двух ударников), не отрицают нотность, даже если являются графически оформленными, как, скажем, некоторые аналогичные партитуры Ла Монте Янга («Композиция 1960» (1960)) или К. Штокхаузена («Арлекин» (1975)), содержащие лишь выписанный музыкально-драматургический или только драматургический план в виде паттернов и словесных пояснений. В этом отношении Кагель более традиционен. Подробнее об инструментальном театре Кагеля [1–3].

2 Кагель использовал так называемый им «салонный оркестр», который включает в себя флейту, гобой, кларнет, фагот, валторну, трубу, тромбон, ударные инструменты, две скрипки, альт, виолончели, контрабас, фортепиано и певца (бас-баритон).

в музыке, его произведения интертекстуальны в своей основе и ризомны по структуре. Так, отмечая, что Кагель явился в музыкальном искусстве глашатаем декомпозиции, А. Ивашкин пишет: «Избежать заостренности Кагель предлагает при помощи “декомпозиции” – переоценки элементов музыки прошлого. Он высвобождает эти элементы – будь то тема, тип фактуры, характерный ритм или рисунок мелодии – от налета привычных значений, интерпретирует их по-своему, вводит в яркий театральный контекст, соединяет с внемузыкальным движением, пантомимой, словом, криком, жестом, светом» [4, с. 118]. Композитор, аргументируя свои новации и отвечая некоторым критикам, уничижающим его творческие позиции, обвиняющим в излишней абстракции идей и музыки, высказывался: «То, что я пишу, это не абстрактная музыка, хотя и не утилитарная. В огромной мере она рассчитана на коммуникацию и является языком общения. Так что если вам понятен код этой музыки, то станет понятно и закодированное в ней послание. Да, я связываю музыкальное звучание с какими-то физическими действиями исполнителя, с его присутствием на сцене. Исполнитель может любым способом комментировать музыку – скажем, с помощью слова, мимики, драматического действия... Главное во всем этом – это синкретизм, создание целостного визуально-вербально-звукового конгломерата» [5, с. 94–95].

Среди многочисленных опусов Кагеля, созданных для разных составов, выделяются его – как называл их сам композитор – «фильмы» (автор идеи, музыки, режиссер – Кагель) – «Антитеза» (1965), «Матч» (1965), «Соло» (1967), «Дуэт» (1968), «Аллилуйя» (1969), «Людвиг Ван» (1970), «Тактиль» (1971), «Оркестр для двух человек» (1973) и др. В традиционном понимании фильмами эти произведения назвать сложно: они представляют собой цепочку событий на фоне постоянно звучащей музыки с весьма редким включением слова. В них визуальный ряд, скорее, вторичен, а первична музыка. Рассмотрим с этой точки зрения один из самых известных его фильмов – «Людвиг Ван: посвящение Бетховену» (1970) для 16 исполнителей².

Это произведение, как и большинство других в наследии Кагеля, имеет непосредственное отношение

к синтезу искусств – музыки и кино. Композитор предпочел средствами этих искусств выразить отношение к фигуре одного из своих любимых композиторов, приурочив данный опус к 200-летию со дня его рождения. Мотивируя обращение к музыке прошлого в целом, Кагель отмечал: «Хорошая музыка, даже если она написана несколько веков назад, всегда кажется вечной и современной, поэтому бессмысленно проповедовать новые эстетические подходы, зачеркивать все старое, а новому придавать значение истины в последней инстанции» [6, pp. 264 – 267].

Тем не менее постмодернистская направленность мышления композитора естественным образом привела Кагеля к *интертекстуальности* как главному музыкально-структурному параметру сочинения. Кагель цитирует музыку Бетховена, используя метод коллажа. Кроме того, известные и вымышленные эпизоды из жизни Бетховена перенесены в современную действительность. Например, первая сцена фильма – «Прибытие Бетховена в Бонн» – демонстрирует прибытие поезда, выход из него главного персонажа. Зритель видит все происходящее глазами самого Бетховена – то есть оператора фильма, поскольку лицо композитора на протяжении почти полутора часов практически не показывается (Кагель считал, что зрители должны идентифицировать себя с личностью Бетховена). В кадр попадают фрагменты его костюма – черные туфли с пряжками, бархатные брюки темно-серого цвета, светло-коричневые перчатки, два черных бархатных манжета, украшенных белым кружевом. Одежда персонажа соответствует той, в которую одевались мужчины в начале XIX столетия. Таким образом очевидно, что Кагель помещает фигуру Бетховена в *новый социально-исторический контекст* (при этом Бетховен не слышит звуков природы – в его воображении звучит только им написанная музыка). Сам же Бетховен лишен у Кагеля мифологизированного подтекста: Бетховен представлен таким, каким он был по свидетельству его современников, а не таким, каким его описывают в современных учебниках по истории музыки и в монографиях – закомплексованным человеком, страдающим различными маниями и болезнями в связи с полученными в детстве травмами психического свойства (отец-алкоголик (винный погреб – один из «образов» произведения Кагеля), непризнанность, глухота и т. д.), деспотом, плохо обращавшимся со своей прислугой. Среди персонажей фильма есть и невымышленные личности – деятели современного искусства (например, в 8 сцене принимают участие художники Д. Рот и Р. Рейсер, которые в свойственной «Флаксусу» манере демонстративно разбивают ряд бюстов композитора, а в 15 сцене показан ряд известных музыкальных критиков, обсуждающих проблемы творчества Бетховена), а также придуманные герои – смотритель Музея, потомок Бетховена, профессор Шульд, простые прохожие и посетители боннских магазинов.

Фильм состоит из ряда сцен. Охарактеризуем эти сцены, указывая в скобках цитируемый Кагелем музыкальный материал Бетховена:

1 сцена (0.00–1.05) – сцена прибытия поезда, которая описана выше (I часть Сонаты № 23 для фортепиано), закадровый голос произносит эпиграф к I части «Торжественной мессы» Бетховена: «Это должно идти от сердца к сердцу».

2 сцена (1.05–2.34) – железнодорожный вокзал Бонна, к которому подходит Бетховен (I часть Сонаты № 23 для фортепиано).

3 сцена (2.34–4.12) – Бетховен выходит из здания вокзала и прогуливается по городу, замечая, что уличные музыканты играют его музыку (Скерцо из Симфонии № 9 с преднамеренной асинхронизацией партий, в искаженном ладу).

4 сцена (4.12–7.55) – Бетховен заходит в магазин по продаже аудиопродукции и с удивлением замечает, что на прилавках находятся пластинки с записью его произведений, а окружающие его люди в наушниках слушают эту музыку (Скерцо из Симфонии № 9 вновь в искаженном виде – так, как бы оно слушалось через наушники, медленная часть из Сонаты № 26 для фортепиано).

5 сцена (7.55–11.30) – Бетховен замечает на одной из улиц города Музей своего имени – «Бетховен-хауз» (декорации «Бетховен-хауза» были созданы известными в 1970-е гг. художниками-дадаистами, среди которых У. Бургхардт, Й. Бойса, Д. Рота, Р. Филлиу, Р. Рейсер), входит в него и осматривает экспонаты (увертюра «Леонора № 3», Соната № 15 для фортепиано).

6 сцена (11.30–13.16) – показ винного погреба семьи Бетховена, найденного, по утверждению нового персонажа фильма – зрителя Музея, недавно (музыка отсутствует).

7 сцена (13.16–16.51) – показ кухни дома семьи Бетховена (начало Симфонии № 9).

8 сцена (16.51–22.22) – показ ванной комнаты семьи Бетховена, в которой находится около 100 бюстов композитора (медленная часть Сонаты № 30 для фортепиано в исполнении струнного квартета); в конце этой сцены закадровый голос произносит хаотичный ряд слов, начинающихся на букву «б».

9 сцена (22.22–25.34) – показ гостиной жилой комнаты «Бетховен-хауза» (смоделирована современной художницей У. Бургхардт) начинается с того, что зритель видит, как зритель Музея сидит в кресле и читает книгу Т. фон Фриммеля «Внешний вид Бетховена», выпущенную в Лейпциге в 1905 г. (Соната № 32 для фортепиано в переложении для гитары, ансамбля медных духовых инструментов); также здесь происходит показ детской комнаты, в которой якобы проживал композитор – она, по словам Кагеля, «окрашена в тона морального мрака, повредившего разум молодого человека» («Вариации на тему Диабелли»).

10 сцена (25.34–32.33) – показ музыкальной комнаты, созданной самим Кагелем по подобию коллажей чешского художника И. Колара (свободная компиляция фрагментов квартетов и Симфонии № 5 с оригинальным материалом Кагеля, написанным в джазовых тонах, а также – I часть Сонаты № 14 для фортепиано в обработке для инструментальной группы); каждый предмет имеет отношение к образу музыки, а все находящиеся в комнате

предметы, включая стол, стулья, фортепиано, оказываются «сотканными» из партитур Бетховена (рис. 1).

11 сцена (32.33–34.24) – смотритель Музея поднимается в чулан, открывает дверь и на пол падает огромное количество партитур разных композиторов, живших после Бетховена: в кадр попадают Фортепианный концерт Ф. Листа, «Вариации и fuga» М. Регера, Второй концерт Б. Бартока, «Реквием» Ф. Килы (I часть Сонаты № 14 для фортепиано в обработке для инструментальной группы).

12 сцена (34.24–37.01) – сад и двор «Бетховен-хауза» (проект разработан У. Бургхардт), в котором на огромных веревках сушатся страницы партитур, бумага с высказываниями философов и писателей XIX в. (на одной из них читаем: «Человек должен контролировать себя!») («Крейцера соната», II часть Сонаты № 30 для фортепиано).

13 сцена (37.01–38.12) – Бетховен выходит из дома и идет к берегу Рейна (оператор продлевает движения, за ним с ужасом наблюдают дети) (увертюра «Леонора № 3»).

14 сцена (38.12–44.33) – Бетховен поднимается на корабль «Цицилия» (не намек ли это на покровительницу композиторов Святую Цицилию?) и совершает круиз на нем по Рейну; во время круиза он все время слышит музыку и видит играющих музыкантов, однако последние, как только увидят на горизонте самого Бетховена, убегают от него; здесь Кагель использует прием, характерный для кинематографа, – фокусирование внимания на отдельной персоне: если на переднем плане возникает, к примеру, фоготист, его музыкальный материал становится отчетливее слышен (похоронный марш из Сонаты № 12 для фортепиано, увертюра «Леонора № 3», Соната № 4 для фортепиано – в искаженном виде накладываются друг на друга).

15 сцена (44.33–55.50) – ток-шоу западногерманского телевидения «Международный бранч», ведущим которого был В. Хефер, демонстрирует беседу музыкальных критиков, композиторов (в числе которых находится сам Кагель), посвященную 200-летию со дня рождения Бетховена; здесь приводятся их высказывания относительно революционности творчества Бетховена, продолжения его идей в современном мире, критикуются отдельные исполнители, в том числе Г. фон Караян (музыка отсутствует).

16 сцена (55.50–59.06) – новый персонаж: якобы потомок Бетховена дает интервью на фоне нефтеперерабатывающей фабрики и доказывает свое



Рис. 1. Пример 1. М. Кагель.
Фрагмент партитуры

заявление наличием ряда предметов известного родственника (музыка отсутствует).

17 сцена (59.06–1.00.30) – профессор Шульд пишет эссе на тему дидактической философии (музыка отсутствует).

18 сцена (1.00.30–1.02.58) – рука в перчатке, показанная сверху, выполняет разные манипуляции с предметами, лежащими на столе (Соната № 8 для фортепиано, III часть Сонаты для флейты и фортепиано).

19 сцена (1.02.58–1.04.52) – медицинский институт, показ медицинского оборудования; особое внимание фокусируется на слуховых аппаратах; кино-коллаж: показ высадки человека на Луну, образов Космоса, закадровый голос: «Мир потерял свою невинность» (II часть Сонаты № 7 для фортепиано, I часть Сонаты № 26 для фортепиано).

20 сцена (1.04.52–1.07.44) – студия звукозаписи: баритон К. Феллер исполняет ариетту Бетховена «Под камнем могильным».

21 сцена (1.07.44–1.13.07) – известный пианист К. Линдемманн играет Сонату № 17 для фортепиано с прикрепленными к телу датчиками, измеряющими давление, силу игры, состояние кровообращения (показан физический эксперимент над исполнителем) (Соната № 17 для фортепиано, увертюры «Кориолан» в переложении для фортепиано).

22 сцена (1.13.07–1.14.45) – крупным планом показаны разные предметы из «Бетховен-хауза», имеющие на сей раз ярлыки с номерами («Вариации на тему Диабелли»).

23 сцена (1.14.45–1.20.25) – показана известная пианистка К. Клаудиус-Ман, загримированная под другую известную пианистку, сторонницу Гитлера во время Второй мировой войны – Элли Ней; она исполняет музыку Бетховена несколько «враждебно», акцентируя затакты и убыстряя темпы; в конце – после показа сканированного человеческого черепа – специальным приемом комбинирования снимков воссоздано ее превращение в некую фигуру без лица, символизирующего праобразы животного мира (I часть Сонаты № 21 для фортепиано).

24 сцена (1.20.25–1.28.59) – показ различных животных в зоопарке (идея преобразование человека в животных) (заключительный хор из оперы «Фиделио», финал Симфонии № 9, Соната № 21 для фортепиано).

Сделаем некоторые выводы.

Музыкальная составляющая фильма не только отражает события, демонстрируемые визуальным рядом, но имеет свою внутреннюю структуру, обладающую композиционной стройностью, завершенностью, проявляющаяся в реминисцентных звучаниях одних и тех же произведений. Наиболее часто Кагель цитирует фортепианные опусы Бетховена (Сонаты № 4, 7, 8, 12, 14, 15, 17, 21, 23, 26, 30, 32), а также Симфонии № 5 и 9, «Торжественную мессу», оперу «Фиделио», «Крейцерову сонату», Сонату для флейты и фортепиано, ариетту «Под камнем могильным», «Вариации на тему Диабелли», увертюры «Леонора № 3» и «Кориолан». В ряде случаев – в зависимости от необходимых модификаций – Кагель прибегает к *трансформации*

исходного материала: например, в 10 сцене фортепианная Соната № 14 звучит в переложении для инструментальной группы, а в 4 сцене Скерцо из Симфонии № 9 звучит в искаженном виде в связи с необходимостью предоставить зрителю музыку в «реалистических тонах» героев, представленных на экранах (они слушают музыку через наушники). Эта трансформация вызвана желанием Кагеля создать особую фоносферу, в которую может быть погружен человек, лишенный слуха. Из-за этого приема часть цитируемой музыки слышна как бы издалека, в искаженном ладогармоническом варианте, как, например, Скерцо из Симфонии № 9 в 3 сцене, посредством иного исполнительского состава, в наложении разных произведений в едином хронотопе.

Итак, выделяется два типа цитат в предпринятом Кагелем коллаже:

- 1) цитата в оригинальном виде (в большинстве сцен);
- 2) цитата в искаженном (трансформированном) виде.

В самой же технике коллажа композитор использует свой тематический материал, в связи с чем музыка Бетховена погружается в современный музыкальный контекст (яркий пример – 10 сцена). Отметим также, что музыка Бетховена использована в фильме Кагеля в разных вариантах сочлененности с действием, происходящим в кадре: 1) музыка призвана изображать (поддерживать) действия (11 сцена, в которой при падении партитур из чулана она выполняет звукоизобразительную функцию – хаотичное глоссандо); 2) музыка существует сама по себе; 3) музыка преобладает над действием (именно через трансформацию Сонаты № 21 Бетховена мы узнаем о личности Элли Ней в 23 сцене).

Фильм – лишь один из возможных зафиксированных вариантов звучания музыки, которую Кагель оформил в партитуру, состоящую из 45 больших по объему страниц, весьма условных: во многих номерах отсутствуют указания на темп, динамику, способы исполнения. Но самое главное – все листы партитуры содержат лишь графические изображения фрагментов бетховенских опусов (рис. 2).

В предисловии к партитуре (а музыка может звучать обособленно от фильма вообще) композитор вводит несколько основных правил, которых исполнители обязательно должны придерживаться: страницы партитуры могут исполняться в произвольном порядке, не все ноты, размещенные на страницах, могут быть сыграны, любая страница или даже отдельный фрагмент,



Рис. 2. Пример 2.
М. Кагель. Фрагмент партитуры

расположенный на ней, может быть исполнен некоторое количество раз, если все исполнители прибегают к случайной компоновке общей формы, фрагменты исполняемых сочинений Бетховена должны быть предельно минимизированы, иначе может возникнуть звуковой хаос.

При рассмотрении типично постмодернистского произведения Кагеля невольно возникают ассоциации с такими понятиями, как интертекстуальность (сочетание ряда музыкальных текстов в одном опусе – как ряда текстов Бетховена, так и взаимосвязь текстов Бетховена с текстами Кагеля, а также ряда вербальных текстов – текст лекции профессора Шульда, тексты критиков и композиторов на ток-шоу, фразы философов и писателей XIX столетия), смерть автора (какова роль Кагеля как автора данного опуса?), декомпозиция и деконструкция (имеется в виду не зафиксированный во времени фильм, а сама партитура произведения как специфическое явление музыкального искусства).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Петров В. О. Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. М., 2011. № 5 (73). С. 36–48.
2. Петров В. О. «Для сцены» – первый опыт синтеза искусств в творчестве Маурисио Кагеля // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 6. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2013. С. 127–133.
3. Петров В. О. Маурисио Кагель: периодизация творчества в свете стилистических нормативов композитора // Музыка и время. 2015. № 9. С. 48–55.
4. Ивашкин А. В. Музыка как большая сцена. Встречи с Маурисио Кагелем // Советская музыка. 1988. № 8. С. 118.
5. Барбан Е. С. Контакты. Собрание интервью. СПб.: Издательство «Композитор», 2006. С. 94–95.
6. Mauricio Kagel on Borges // Klüppelholz W. Mauricio Kagel. Dialoge, Monologe. – Köln: DuMont Buchverlag, 2001. Section I. Pp. 264–267.

REFERENCES

1. Petrov V. O. *Instrumental'nyy teatr Maurisio Kagelya* [Instrumental Theater of Mauricio Kagel]. In: *Iskusstvo i obrazovaniye: zhurnal metodiki, teorii i praktiki khudozhestvennogo obrazovaniya i esteticheskogo vospitaniya* [Art and Education: Journal of Methods, Theory and Practice of Art Education and Aesthetic Education]. Moscow, 2011, no. 5 (73), pp. 36–48.
2. Petrov V. O. «*Dlya stseny*» – pervyy opyt sinteza iskusstv v tvorchestve Maurisio Kagelya [«For the stage» – the first experience in the synthesis of arts in the works of Mauricio Kagel] In: *Muzyka v sisteme kultury: Nauchnyy Vestnik Ural'skoy konservatorii. Vyp. 6* [Music in the cultural system: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory. Vol. 6]. Yekaterinburg: UGK im. M. P. Musorgskogo, 2013, pp. 127–133.
3. Petrov V. O. *Maurisio Kagel': periodizatsiya tvorchestva v svete stilisticheskikh normativov kompozitora* [Mauricio Kagel: periodization of creativity in the light of the stylistic standards of the composer]. In: *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2015, no. 9, pp. 48–55.
4. Ivashkin A. V. *Muzyka kak bol'shaya stsena. Vstrechi s Maurisio Kagelem* [Music is like a big stage. Meetings with Maurizio Kagel]. In: *Sovetskaya muzyka*, 1988, no. 8, p. 118.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

E-mail: petrovagk@yandex.ru

ORCID: 0000–0001–7854–4807

Петров В. О. Синтез музыки и кино в опусе «Людвиг ван» М. Кагеля // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 45–53.
DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–45–53

5. Barban Ye. S. *Kontakty. Sobraniye interv'yu* [Contacts. Collection of interviews]. Saint-Peterburg: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2006, pp. 94–95.

6. Mauricio Kagel on Borges. In: Klüppelholz W. Mauricio Kagel. *Dialoge, Monologe*. Köln: DuMont Buchverlag, 2001. Section I. Pp. 264–267.

ABOUT THE AUTHOR

Vladislav Petrov – *Dr. habil. in Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History, Assistant Professor of the Music Theory and History Department of the Astrakhan State Conservatoire.*

E-mail: petrovagk@yandex.ru

ORCID: 0000–0001–7854–4807

Petrov V. O. *Synthesis of music and cinema in the opus «Ludwig van» by M. Kagel. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 45–53.*
DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–45–53

Г. М. АЛТЫНБАЕВА
Саратовский национальный
исследовательский государственный
университет имени Н. Г. Чернышевского,
Саратов, Россия

GULNARA ALTYNBAEVA
Saratov State University,
Saratov, Russia

А. И. СОЛЖЕНИЦЫН – КИНОСЦЕНАРИСТ

АННОТАЦИЯ

В статье представлены принципы работы А. И. Солженицына при написании киносценариев, обозначены особенности структуры солженицынских текстов. Солженицын – автор трех киносценариев «Знают истину танки» (1959), «Тунеядец» (1968), «В круге первом» (2003), в которых проявилось стремление автора раздвинуть рамки литературы, синтезировать приемы литературные, театральные и кинематографические. Включение киноприемов в ткань художественного текста, непрерывный диалог с читателем/зрителем являются характерными особенностями творческого метода А. И. Солженицына в целом, о чем свидетельствуют многочисленные высказывания писателя в публицистических текстах, дневниках, мемуарах и интервью. По мнению писателя, настоящего киносценариста и его работу должны отличать следующие качества: наличие литературного вкуса; разносторонний личный жизненный опыт; сознание того, что киносценарий губит «специфическая порча под занимательность»; понимание того, что киносценарий – это сплав принципов документального, художественного кино и профессиональной актерской игры; киносценарий пишется для зрителя, но не для массового потребления; сценарий должен иметь строгую форму, быть лаконичным и сжатым – это одни из важных составляющих успеха будущего кинофильма; сценарист должен участвовать в процессе кинопроизводства на всех этапах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А. И. Солженицын, экранизация, киносценарий, «Знают истину танки», «Тунеядец», «В круге первом».

A. I. SOLZHENITSYN – SCREENWRITER

ABSTRACT

The article deals with the principles of A. I. Solzhenitsyn's scriptwriting work, outlines the structural features of Solzhenitsyn texts. Solzhenitsyn is the author of three screenplays – “Tanks Know the Truth” (1959), “Parasite” (Tuneyadets) (1968), “In the First Circle” (2003). They prove his desire to expand the bounds of literature, synthesize literary, theatrical and cinematic techniques. Including the film techniques in the fabric of a literary text, a continuous dialogue with the reader / viewer are the main features of Solzhenitsyn's method. It is also confirmed by the numerous writer's statements in his publicistic texts, diaries, memoirs and interviews. According to the writer, the true screenwriter and his work should be distinguished by the following qualities: literary taste; personal life experience; understanding that the film script is ruining by “a specific corruption under entertaining”; understanding that the screenplay is a mix of documentary, feature film and professional acting; the screenplay is written for the viewer, but not for mass consumption; the script should have a strict form, be concise and compressed – these are the most important components of the successful future film; the screenwriter must be involved in the film production process at all stages.

KEYWORDS: A. I. Solzhenitsyn, film adaptation, movie script, “Tanks Know the Truth”, “Parasite”, “In the First Circle”.

Александр Исаевич Солженицын всегда стремился раздвинуть рамки литературы. Это желание проявилось и в синтезировании литературных, театральных и кинематографических приемов. Попытки «театрализации» текста у Солженицына разнообразны. Киносценарии «Знают истину танки» (1959), «Туняедец» (1968), «В круге первом» (2003)¹ не только демонстрируют мастерство Солженицына-киносценариста, но и обнаруживают особые художественные возможности сценарной формы, использованные затем при создании «Красного Колеса». Единственный экранизированный киносценарий Солженицына – фильм по роману «В круге первом» [2], поставленный в 2006 г. режиссером Глебом Панфиловым. Солженицын был включен в процесс съемки от начала и до конца. Писателю принадлежит и текст телесценария, и закадровый голос в начале каждой из 10 серий «телевизионного фильма», в осуществление которого в далеком 1974 г. он и не верил².

О включении киноприемов в ткань художественного текста Солженицын думал всегда. Читая публицистику, интервью, мемуары³, дневник Солженицына, выделим прямые суждения писателя о роли кино в его творческой лаборатории. Ценность представляют и его рецензии на фильмы («Андрей Рублев» А. Тарковского [5], «Один день Ивана Денисовича» К. Вреде [3, с. 55–56]).

Беседуя со студентами-славистами в Цюрихском университете (20 февраля 1975 г.), Солженицын сказал: «Человек утомляется, читая долго, непрерывно изложение от автора. А некоторые места сами... настолько зрительно я их вижу, очень ясно вижу в деталях, что просто показываю их, как на киноэкране. <...> Вот в «экране» у меня есть разные вертикали: отсюда начинается звук, отсюда начинается вид съемки, а отсюда начинается – что́ на экране, а отсюда – что́ говорится... Чуть-чуть человек почитает, привыкает, и уже понимает, зачем это. Вот, собственно, и все приемы. Нет, я старался бы меньше пользоваться такими приемами, но иногда просто не обойтись» [6, с. 223].

Человек, о котором говорит писатель, – это читатель, зритель. Непрерывный диалог с ним – характерная черта творческого метода Солженицына.

В марте 1976 г. в телеинтервью с Никитой Струве он признавался: «Я должен был изобрести такую форму, чтобы читатель, читая киносценарий, уже видел фильм. Фильма пусть не будет, а он уже его видел. И такую я избрал форму расположения там, чтобы было читателю легче, не труднее, а легче было видеть, где звук, где кадр, как снимается, где говорят. И эту форму я потом повторил в своих маленьких киноэкранах. <...> Но наступает момент повествования, когда вдруг хочется отбросить разговор, когда я уже лишний между читателями и событиями, когда читатель прямо должен видеть события.

1 Последняя авторская редакция сценариев написана: [1, с. 445–838].

2 «И – разве мне дождаться при жизни истинной постановки?» [3, с. 56].

3 Интересны недавно опубликованные фрагменты воспоминаний А. И. Солженицына: «Проступила новая напорная струя моей жизни: к театру, к драматургии» [4, с. 843–861].

<...> Наступает такой момент, когда повествователь мешает, он становится стенкой между читателем и материалом. Лучше дать сразу в глаза читателю, чтоб он все это увидел» [7, с. 215 – 217].

Узнавая позицию Солженицына, человека, увлеченного киноискусством, задаешься вопросом: «Вы хотели бы сами быть кинорежиссером, постановщиком ваших работ?». Ответ нашелся в публицистике 1980-х гг.: «Теперь об этом поздно говорить, у меня жизненных задач до смерти и больше... мне уже не оторваться от этого повествования. Но мои произведения в самом деле подходят для того, чтобы перерабатывать их в фильмы, показывать на экране» [8, с. 357].

Конечно, оказавшись на Западе, Солженицын получил широкие возможности экранизировать свои произведения. Но там возникла несовместимая с личной позицией проблема всеобщей коммерциализации в ущерб идее. Сохранилось это качество в писателе и по возвращении на родину: известны высказывания создателей российского сериала «В круге первом» о том, что Солженицын отказался от высокого гонорара за сценарий, считая, что цена завышена. «Это был единственный случай в их практике, когда торг шел в меньшую сторону» [9].

Лелея мечту экранизировать «Знают истину танки», писатель обозначает очень важную идею: «Как я любил годами этот фильм, как надеялся, что он грянет! Но исполнилось 20 лет сценарию – и я обезнадежилась ставить его на чужбине. Да в американской обстановке этого фильма некем вытянуть, и *утерян будет воздух*» [10, с. 118]. Именно «воздух эпохи», «воздух времени» является одним из ценнейших признаков произведений Солженицына.

Поступали Солженицыну «искусительные, тревожные звонки»⁴ с западных и советских киностудий с предложениями экранизировать «Раковый корпус», «Архипелаг ГУЛаг», но писатель долго отказывался, прежде всего потому что имел примеры провальных кино постановок вообще, да и его произведений в частности. В «Зёрнышке» есть отдельные высказывания о «совсем неудачном «Круге первом» в Дании (Форда и Форберта)», «честном, но далеко не дотянутом норвежско-английском “Иване Денисовиче” К. Вреде с Томом Кортни», а также об «эксперименте “Одно слово правды” по нобелевской лекции». Все это вышло, по определению Солженицына, «когда на Западе была острая на меня мода».

Писатель очень ревностно относился к любым вмешательствам в его текст. Вспомним новомирскую историю публикации «Ивана Денисовича», «Круга первого» и «Ракового корпуса», последние два текста он вообще отказался печатать в журнале, так как не хотел ничего в них менять. Кроме того,

во время пресс-конференции в Стокгольме на вопрос: «Видели ли вы кинофильмы по “Ивану Денисовичу” и “Кругу первому”? Что вы о них скажете?» – Солженицын сказал: «Да, я видел оба фильма, поставленные по “Ивану Денисовичу” и “Кругу первому”. Фильм по “Кругу первому” – искаженный фильм.

⁴ «Искусительный – потому что это ведь не печатность, а – кино» [11, с. 51].

Он построен – лишь бы что-нибудь скорей поставить, не считаясь с волей автора. Мои произведения долгие годы были здесь совершенно не защищены; каждый расправлялся и делал, что хотел, и поживлялся, как хотел. <...> А что касается фильма по “Ивану Денисовичу”, то это честный, хороший фильм, но просто в нем не хватает русского колорита. И поэтому фильм, конечно, не отвечает полностью своему источнику» [12, с. 183]. Отсюда возникает вывод, что лучше него самого его текст никто не адаптирует под кинопроизводство.

В «Красном Колесе» Солженицын наиболее масштабно соединяет язык литературы и кино, широко вводя приемы монтажа, крупного плана, панорамной съемки, создает собственный прием, назвав его «киноэкран»⁵ «... мои сценарные главы, экранные, так сделаны, что просто можно или снимать, или видеть, без экрана. Это самое настоящее кино, но написанное на бумаге. Я его применяю в тех местах, где уж очень ярко и не хочется обременять лишними деталями, если начнешь писать это простой прозой, будет нужно собрать и передать автору больше информации ненужной, а вот если картинку показать – все передает!» [6, с. 223].

Когда в 1959 г. Солженицын писал «сжигавший ему сердце» киносценарий о мятеже кенгирских заключенных, он «вовсе не надеялся увидеть фильм на экране при жизни. А потом – уже и надеялся, и сильно, и как (будто бы) потрясен будет зритель нашим лагерным восстанием» [10, с. 118]. И когда он оказался на Западе, сложности с экранизацией не закончились. И дело здесь не в режиссере, а уже в разнице видения перед собой задач кино.

В «Зёрнышке» Солженицын записал подробности истории с экранизацией «Знают истину танки» сначала чехом Войтеком Ясным, потом поляком Анджеем Вайдой: «Попав сюда, я с пылом хотел ставить “Танки”. Заключил договор с новосозданной лос-анджелесской компанией “Аврора”, у которой, оказывается, не было ни опыта, ни средств на постановку, а только думали они под мое имя получить деньги. Стал писать рабочий сценарий Брус Гершензон, бывший сотрудник Белого дома, политически очень точный, но совсем не художник, он выпятил политику, переклонил фильм к агитке. Наниматели расторгли с ним, привлекали какие-то голливудские оценочные упряжки (дикость: по баллам рассчитывают сценарий, насколько фильм понравится американскому зрителю), требовали в моем эпическом фильме без главных лиц – выделить главных двух

5 В интервью Солженицын признавался, что название придумано по аналогии с приемом «киноглаза», с которым он познакомился, читая романы Джона Дос Пассоса. Например, «Вот Дос Пассос. Я познакомился с Дос Пассосом в такой оригинальной обстановке: на Лубянке. На Лубянке, в тюрьме, принесли его «1919 год». Хотя я был занят больше своими тюремными переживаниями, но, читая эту книгу, был поражен, что тут есть близкое тому, что нам нужно. Я, конечно, у Дос Пассоса поучился, но поучился вот каким образом. Двум вещам, пожалуй, – его газетным монтажам и его так называемому – так он называет – киноглазу. Я, однако, увидел, что эти две формы, в таком виде, к нам неприменимы, а очень могут быть применены видеоизмененно. Вот пример – киноглаз. Его киноглаз – это не сценарий. Если вы посмотрите Дос Пассоса – снимать фильм по киноглазу нельзя. Почему он так его назвал? Это скорей лирические отрывки» [7, с. 215].

героев-любовников, дописывать и переставлять сцены, – и я уже договором был связан, неужели уступить?» [10, с. 118].

Солженицынские киносценарии – это полностью прописанные для постановки тексты, «с повышенной наглядностью и детальностью указаний – с тем, чтобы сценарий непосредственно мог «смотреться» в чтении» [13, с. 36]. Так, в самом начале киносценария «Знают истину танки» автор дает объяснение принципов построения текста и затем абсолютно следует этим правилам.

«Я мало верил, что этот фильм когда-нибудь увидит экран, и поэтому писал сценарий так, чтобы будущие читатели могли стать зрителями и без экрана.

Пусть же не посетуют на меня режиссер, оператор, композитор и актеры. Они, разумеется, свободны от моих разметок.

Чтобы помочь читателю видеть и слышать – я ввел систему вертикалей (или отступов).

С левого края страницы начинаются строки, в которых обозначено музыкальное и всякое звуковое сопровождение, кроме речи.

Правее – первый отступ, жирный шрифт: означает вид съемки, перемену формата экрана или смену эпизодов, охват кадра, положение камеры, ее движение.

Следующий отступ, еще правее: что видно на экране. Значок «=» означает монтажный стык, то есть внезапную полную смену кадра. При отсутствии такого знака: последующий кадр получается из предыдущего плавным переходом.

Еще правей, последняя вертикаль: диалог (он весь дан курсивом)» [14, с. 451].

Кинокомедия «Тунеядец», написанная по заказу киностудии «Мосфильм» сопровождается следующим текстом: «Хотя этот сценарий я писал позже предыдущего на десять без малого лет – я так же надеялся, что его допустят до экрана. Но мне хотелось, чтобы читатель вместе со мной увидел и услышал воображаемый фильм, оттого я разместил текст так же, как в сценарии “Знают истину танки!”» [15, с. 558].

Итак, каковы же, по мнению А. И. Солженицына, признаки настоящего киносценариста:

1. Наличие литературного вкуса.
2. Личный жизненный опыт. «Авторы должны были понимать еще до составления сценария» [5] всю полноту адаптируемого материала.
3. Осознание того, что киносценарий губит «специфическая порча под занимательность, и даже не политический переклон, а то, что переклон этот будет сделан против России» [10, с. 118].
4. Полное понимание того, что киносценарий – это «сплав фильма документального и художественного, кадров документальных и актерской игры» [10, с. 118]. «Надо выбрать эпизоды и поставить их в правильный ряд, всем найти пропорциональное место, а главное – не потерять

- его общей тональности, не снизиться до памфлета, следить, чтоб не утерян был общий очистительный дух» текста, катарсис [10, с. 119].
5. Успех кинопостановки зависит о степени включенности сценариста с кинопроизводство. Нельзя пустить снимать фильм без авторского контроля на всех этапах.
 6. Киносценарий пишется для зрителя, но не «ущербно-интеллигентного» [5, с. 146], не для массового потребления. Кино – это прежде всего искусство.
 7. Можно найти произвольную, смелую «придумку», но она не должна быть «грубо-материальной», «для украшения». Солженицын был всегда против «игры на струнах пустоты» [16].
 8. Нельзя создавать «непомерно длинный фильм, начиненный побочными, не к делу, «длинными уводящими» эпизодами (половину киновремени они и забирают)» [5, с. 148], так как зритель может устать и потерять интерес и к постановке, и, что хуже, к проблеме. Сжатость и лаконизм – вот один из залогов успеха.

Анджей Вайда, высоко оценивший киносценарный талант Солженицына, вспоминал: «Продюсеры сделали мне заманчивое предложение... чтобы я поставил фильм по сценарию [Солженицына] “Знают истину танки”. Это была история подавления бунта в советском лагере. Сценарий был великолепен: выразительные мужские и женские образы, взрывная динамика действия. Одним словом, мечта режиссера» [11, с. 57].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Солженицын А. И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 19. Пьесы и киносценарии. М.: Время, 2017. – 864 с.
2. В круге первом [Видеозапись] / реж. Г. Панфилов; оператор – М. Агранович; сценарий – А. Солженицын; Телеканал «Россия». М.: Телеканал «Россия»; Вера, 2006. 440 мин.
3. Солженицын А. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов: очерки изгнания. Часть первая (1974–1978) // Новый мир. 1998. № 9. С. 47–125.
4. Любимов Б. Кино-театр Александра Солженицына // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 19. Пьесы и киносценарии. М.: Время, 2017. – 864 с. С. 843–861.
5. Солженицын А. Фильм о Рублеве / А. Солженицын // Звезда. 1992. № 7. С. 145–149.
6. Солженицын А. И. Беседа со студентами-славистами в Цюрихском университете // Солженицын А. И. Публицистика: в 3 т. Т. 2: Общественные

REFERENCES

1. Solzhenitsyn A. I. *Sobr. soch.*: v 30 t. T. 19. *P'yesy i kinostsenarii* [[Collected Works in 30 vol. V. 19. Plays and movie scripts]. Moscow: Vremya, 2017. 864 p.
2. *Vkrughe pervom* [In the first circle] [Videozapis'] / rezh. G. Panfilov; operator – M. Agranovich; stsensariy – A. Solzhenitsyn; Telekanal «Rossiya». Moscow: Telekanal «Rossiya»; Vera, 2006. 440 min.
3. Solzhenitsyn A. *Ugodilo zornyshko promezh dvukh zhernovov: ocherki izgnaniya. Chast' pervaya* (1974–1978) [Pleased with a grain between two millstones: essays on exile. Part One (1974–1978)]. In: *Novy mir*, 1998, no. 9. pp. 47–125.
4. Lyubimov B. *Kino-teatr Aleksandra Solzhenitsyna* [Cinema-theater of Alexander Solzhenitsyn]. In: Solzhenitsyn A. I. *Sobr. soch.*: v 30 t. T. 19. *P'yesy i kinostsenarii*. [Collected Works in 30 vol. V. 19. Plays and movie scripts]. Moscow: Vremya, 2017. 864 p. pp. 843–861.

- заявления, письма, интервью. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 211–234.
7. Солженицын А. И. Телеинтервью на литературные темы с Н. А. Струве. Париж, март 1976 // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001.
 8. Солженицын А. И. Интервью с Бернаром Пиво для французского телевидения. Кавендиш, 31 октября 1983 // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7.
 9. Ступников Д. Сериал «В круге первом» помог Солженицыну восстановить историческую справедливость (новость от 21.08.2016) [URL: <http://www.km.ru/kino/2016/08/11/persony-i-sobytiya-v-mire-kino/782060-serial-v-kruge-pervomog-solzhenitsynu-voss>].
 10. Солженицын А. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов: очерки изгнания. Часть вторая (1979–1982) // Новый мир. 2000. № 9. С. 112–183.
 11. Солженицын А. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов: очерки изгнания. Часть четвёртая (1987–1994) // Новый мир. 2003. № 11. С. 33–97.
 12. Солженицын А. И. Пресс-конференция в Стокгольме (12 декабря 1974) // Солженицын А. И. Публицистика: в 3 т. Т. 2: Общественные заявления, письма, интервью. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 167–202.
 13. Паламарчук П. Александр Солженицын: Путеводитель. М.: Столица, 1991. – 93 с.
 14. Солженицын А. И. Знают истину танки // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 19.
 15. Солженицын А. И. Тунеядец. Кинокомедия из советской жизни // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 19.
 16. Солженицын А. И. Игра на струнах пустоты // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 8. М., 2005. С. 88–95.
 5. Solzhenitsyn A. *Fil'm o Rublev* [The film about Rublev]. In: *Zvezda*, 1992, no. 7, pp. 145–149.
 6. Solzhenitsyn A. I. *Beseda so studentami-slavistami v Tsyurikhskom universitete* [Conversation with Slavic students at the University of Zurich]. In: Solzhenitsyn A. I. *Publitsistika: v 3 t. T. 2: Obshchestvennyye zayavleniya, pis'ma, interv'yu* [Publicism: 3 vol. T. 2: Public statements, letters, interviews]. Yaroslavl: Verkh.-Volzh. kn. izd-vo, 1996. pp. 211–234.
 7. Solzhenitsyn A. I. *Teleinterv'yu na literaturnyye temy s N. A. Struve. Parizh, mart 1976* [TV interview on literary topics with N. A. Struve. Paris, March 1976]. In: Solzhenitsyn A. I. *Sobr. soch.: v 9 t. T. 7* [Collected Works in 9 vol. V. 7.]. Moscow: TERRA-Knizhnyy klub, 2001.
 8. Solzhenitsyn A. I. *Interv'yu s Bernarom Pivo dlya frantsuzskogo televideniya. Kavendish, 31 oktyabrya 1983* [Interview with Bernard Beer for French television. Cavendish, October 31, 1983]. In: Solzhenitsyn A. I. *Sobr. soch.: v 9 t. T. 7* [Collected Works in 9 vol. Vol. 7.]. Moscow: TERRA-Knizhnyy klub, 2001.
 9. Stupnikov D. *Serial «V krugе pervom» pomog Solzhenitsynu vosstanovit' istoricheskuyu spravedlivost' (novost' ot 21.08.2016)* [The series «In the First Circle» helped Solzhenitsyn restore historical justice (news from 08/21/2016)]. Available from: <http://www.km.ru/kino/2016/08/11/persony-i-sobytiya-v-mire-kino/782060-serial-v-kruge-pervom-pomog-solzhenitsynu-voss>.
 10. Solzhenitsyn A. *Ugodilo zornysbko pro-mezh dvukh zhernovov: ocherki izgnaniya. Chast' vtoraya (1979–1982)* [Pleased with a grain between two millstones: essays on exile. Part Two (1979–1982)]. In: *Novy mir*, 2000, no. 9. pp. 112–183.
 11. Solzhenitsyn A. *Ugodilo zornysbko pro-mezh dvukh zhernovov: ocherki izgnaniya. Chast' chetvortaya (1987–1994)* [Pleased with a grain between two millstones: essays on exile. Part Four (1987–1994)]. In: *Novy mir*, 2003, no. 11. pp. 33–97.
 12. Solzhenitsyn A. I. *Press-konferentsiya v Stokgol'me (12 dekabrya 1974)* [Press conference in Stockholm (December 12, 1974)]. In: Solzhenitsyn A. I. *Publitsistika: v 3 t. T. 2: Obshchestvennyye zayavleniya, pis'ma,*

interv'yu [Publicism: 3 vol. V. 2: Public statements, letters, interviews]. Yaroslavl': Verkh.-Volzh. kn. izd-vo, 1996. pp. 167–202.

13. Palamarchuk P. *Aleksandr Solzhenitsyn: Putevoditel'* [Alexander Solzhenitsyn: Travel Guide]. Moscow: Stolitsa, 1991. 93 p

14. Solzhenitsyn A. I. *Znayut istinu tanki* [Tanks know the truth]. In: Solzhenitsyn A. I. *Sobr. soch.*: v 30 t. T. 19 [Collected Works in 30 vol. Vol. 19]. Moscow: Vremya, 2017.

15. Solzhenitsyn A. I. *Tuneyadets. Kinokomediya iz sovetской zhizni* [Parasite. Cinema comedy from Soviet life]. In: Solzhenitsyn A. I. *Sobr. soch.*: v 30 t. T. 19. [Collected Works in 30 vol. Vol. 19]. Moscow: Vremya, 2017.

16. Solzhenitsyn A. I. *Igra na strunakh pustoty* [The game on the strings of the void]. In: Solzhenitsyn A. I. *Sobr. soch.*: V 9 t. T. 8. Moscow, 2005, pp. 88–95.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Алтынбаева Гульнара Монеровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского.

E-mail: gulnarama@gmail.com

ORCID: 0000–0001–5168–7138

Алтынбаева Г. М.

A. I. Solzhenitsyn – киносценарист // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 54–61.

DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–54–61

ABOUT THE AUTHOR

Gulnara Altynbaeva – PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of the Institute of Philology and Journalism of the Saratov State University.

E-mail: gulnarama@gmail.com

ORCID 0000–0001–5168–7138

Altynbaeva G. M.

A. I. Solzhenitsyn – screenwriter. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 54–61.*

DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–54–61

А. В. РЯБОКОНЬ

*Всероссийский государственный
институт кинематографии
им. С. А. Герасимова,
Москва, Россия*

ANASTASIA RYABOKON

*Russian State University
of Cinematography
named after S. Gerasimov,
Moscow, Russia*

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ФИЛЬМЕ «ИДИОТ» И. ПЫРЬЕВА

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются художественно-выразительные особенности первой советской экранизации романа Ф. М. Достоевского «Идиот», созданной в 1958 г. И. А. Пырьевым. В ходе анализа кинематографического текста в фильме раскрываются два плана изображаемой действительности – обыденный и возвышенный, обозначенный с помощью иконографических, живописных, музыкальных и иных ассоциаций. В фильме прослеживается «зеркальность» образов Мышкина и Рогожина, Аглаи Епанчиной и Настасьи Филипповны. С помощью художественно-выразительных средств экрана подчеркнута высокая духовная природа князя Мышкина и Настасьи Филипповны. Исследуется тема истинной и ложной красоты, обозначается идея невозможности соединения людей на земле из-за несовершенств человеческой природы – одна из важнейших концепций романа. Замыслы, раскрытые Пырьевым в статье «Размышления о поставленном фильме», позволяют сделать предположение о намерении автора творчески переосмыслить тему смерти и воскресения в несостоявшейся второй части экранизации.

METAPHYSICAL REALITY IN THE FILM “THE IDIOT” BY I. PYREV

ABSTRACT

The article explores the artistic and expressive features of the first Soviet screen version of Dostoevsky's novel “The Idiot”, created in 1958 by I. A. Pyriev. In the course of the analysis of the cinematic text in the film, two planes of the depicted reality are revealed: the ordinary and the sublime, indicated by means of iconographic, pictorial, musical and other associations. The film traces the “mirror” images of Myshkin and Rogozhin, of Aglaya Epanchina and Nastasia Filippovna. With the help of artistic and expressive means of the screen, the high spiritual nature of Prince Myshkin and Nastasia Filippovna is emphasized. The theme of true and false beauty is investigated, the idea of impossibility of connection of people on the earth because of imperfections of human nature, one of the most important concepts of the novel, is designated. The ideas revealed by Pyriev in the article “Reflections on the directed film” allow us to make an assumption about the author's intention to creatively rethink the theme of death and resurrection in the second part of the film adaptation, which wasn't shot.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Достоевский, «Идиот», Пырьев, экранизация, метафизическая реальность, иконический образ, тема смерти и воскресения.

KEYWORDS: Dostoevsky, "The Idiot", Pyriev, screen version, metaphysical reality, iconic image, the theme of death and resurrection.

ЭКРАНИЗАЦИЯ КАК «ИГРА В БИСЕР»

Экранизация литературной классики – предмет неутихающих споров. Каждый новый фильм, в основу которого положено известное литературное произведение, как правило, подвергается жесткой критике со стороны искусствоведов. Поводы для недовольства экспертов по литературе, а часто и кинокритиков, всегда одни и те же: картина не передает «всю полноту смыслов» литературного произведения, искажает важные подробности и, напротив, наполнена «лишними» деталями и «ложными толкованиями» исходного текста.

У. А. Гуральник определяет экранизацию как как «разновидность процесса претворения, творческого пересоздания произведений словесного искусства по законам других видов искусства» [1, с. 9]. В работах В. И. Мильдона дается еще более жесткое определение: «Экранизация предполагает такой перевод одной эстетической системы (словесной) на язык другой (экранной), в результате которого в оригинале открываются смыслы, не доступные первоначальному словесному анализу» [2, с. 204]. Очевидно, исследователи отводят автору художественного фильма всего лишь роль переводчика литературного текста на язык кинематографа.

Представляется аксиоматичным, что экранизация – это *другое* произведение *другого* вида искусства. «Экранизация – это образ литературного первоисточника. Не копия, не репродукция, а именно – образ. <...> Образ – это предмет, увиденный, прочувствованный, осмысленный автором и воссозданный им средствами определенного вида искусства» [3, с. 304], искусства кино. Автор кинематографической интерпретации вступает в свободный и равноправный диалог с писателем. Экранизацию литературного произведения можно сравнить с «игрой в бисер», где один из «игроков» задает тему на языке литературы, а другой подхватывает ее, интерпретирует и развивает с помощью языка кино. Именно с такой позиции, как представляется, целесообразно рассматривать любую экранную интерпретацию, в том числе и картину, поставленную по роману «Идиот» Иваном Пырьевым.

В статье «Размышления о поставленном фильме» режиссер замечает: «Стоит, вспоминая содержание романа, как бы слегка прищуриться; тогда исчезает из поля зрения второстепенное, и остаются человек и власть денег. Власть золота, губящая, разрушающая людей – вот основная мысль романа» [4, с. 92]. Но действительно ли именно эта мысль лежит в основе первой советской экранизации «Идиота»? Многие исследователи, ссылаясь

на статью Пырьева о поставленном им фильме, утверждают, что это именно так. К ним относятся, в частности, И. М. Маневич [5], У. А. Гуральник [1], В. И. Мильдон [2], Р. Г. Круглов [6].

Например, Р. Г. Круглов пишет о картине Пырьева: «Данный фильм, прежде всего, преследует цель очистить роман “Идиот” от “достоевщины” <...>, усовершенствовать, сделать его достоянием советской культуры, а не создать принципиально новое произведение на его основе. <...> Основная мысль фильма, как значилось ранее, состоит в обличении сребролюбия и нравственного уродства, которое оно порождает» [6, с. 86]. В качестве подтверждения своей точки зрения автор приводит не анализ кинематографического текста, а только слова самого Пырьева из опубликованной им статьи. Но правомерно ли, изучая произведение искусства, вполне полагаться на то, что пишет о своем творчестве художник, тем более режиссер времен жесткого идеологического диктата?

Киновед А. О. Сопин, исследовавший фильм И. А. Пырьева «Сказание о земле Сибирской» (1947) в рамках диссертационной работы, отмечает, что «отъезд героя в Сибирь актуализирует материал, связанный с темой репрессий, которая, разумеется, никак не обозначается в содержании и, вероятно, не предполагается авторами. Но очевидно, что подобные темы осознавались ими как неотъемлемая часть повседневности и вне зависимости от авторских намерений находили отражение в создаваемых произведениях» [7, с. 15]. Так почему бы и нам не рассмотреть первую советскую экранизацию великого романа с позиции наличия в ней смысловых пластов, которые, может быть, и не осознавались авторами, а скорее, были увидены, прочувствованы и воссозданы средствами киноискусства? Тем более что в ходе анализа кинематографического текста фильм Пырьева раскрывается как сложная образная система, в которой обнаруживается гораздо более глубокое смысловое содержание, чем принято считать.

СВЕТ И ЦВЕТ В МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ ФИЛЬМА

Критиков первой советской экранизации «Идиота» удивляло цветовое решение картины, которое в их понимании было несовместимо с художественным миром Достоевского: насыщенные цвета, контрастные сочетания, такие, например, как интерьеры дома Епанчиных, вечернее платье Настасьи Филипповны, шарф Рогожина. В адрес создателей фильма нередко звучали обвинения в чрезмерной яркости красок и даже вульгарности. Так, например, критик Л. Погожева пишет: «Известные претензии по колористическому решению вызывает в фильме сцена у Настасьи Филипповны. Мы уже писали о вульгарности исполняемой песни (имеются в виду куплеты о Катрин в исполнении Дарьи Алексеевны. – Прим. А. Р.), следует добавить также и претенциозность костюмов героев, излишнюю пестроту красок, тяжелую роскошь декораций» [8, с. 73].

Однако и музыка, и цвет, и костюмы, и декорации в фильме Пырьева – мощные художественные средства, с помощью которых во внутрикадровом пространстве обозначается присутствие иной реальности. Она вторгается в киноповествование с самых первых кадров, когда из сырого тумана, точно из небытия, появляется поезд. Режиссер, следуя замыслу Достоевского, представляет встречу Мышкина и Рогожина в поезде как взаимодействие двух противоположных начал, которые тем не менее странным образом схожи. Герои располагаются в вагоне друг напротив друга, словно зеркальные отражения. Оба бледные, с синевой под глазами. Темноволосый кудрявый Рогожин с грубым, одутловатым лицом кутается в мерлушечий тулуп. Мышкин, обладатель белокурых волос и тонких черт лица, одет в широкий серый плащ. В костюме князя обращает на себя внимание круглая шляпа, образующая подобие нимба вокруг его головы, и повязанный поверх плаща шарф – яркая деталь, которой не было в соответствующей сцене романа (рис. 1).



Рис. 1. Сцена встречи Мышкина и Рогожина в поезде

Высшая духовная природа Мышкина и Настасьи Филипповны передается в фильме через акценты цвета и света. В эпизоде, где князь рассказывает генеральше Епанчиной и ее дочерям о Мари, швейцарской девушке, соблазненной проезжим торговцем и затравленной односельчанами, Мышкин сидит на фоне ярко-красной портьеры. История, поведенная князем, напоминает евангельскую притчу. Сочетание светлого, строгого облика Мышкина и драпировки из ткани насыщенного красного

цвета, в который по канонам иконописи окрашиваются одежды Христа, вызывает ассоциации со Спасителем. Впечатление только усиливается благодаря тому, что взгляд князя, полный сострадания, сопоставляется в монтажной последовательности с пылающим в камине огнем, бесконечной вереницей горящих свеч в канделябрах и люстрах огромного генеральского дома. В кульминационный момент рассказа глаза князя смотрят прямо на зрителя. Взгляд актера, направленный в камеру, погружает в иное измерение, укрепляя ассоциации с иконой (рис. 2).

Пырьев последовательно переносит из романа Достоевского в свой фильм знаки, указывающие на особую духовную природу Настасьи Филипповны. Так, портрет Настасьи Филипповны является в экранизации своего рода знаменем. И не только потому, что во время реплики князя о том, что Рогожин, женившись, зарезал бы Настасью Филипповну, Ганя в испуге проливает красное вино. (Здесь цвет, скорее, играет роль

«эмоционального дополнения к кадру» [4, с. 95].) Дело даже не в словах генеральши Епанчиной, которая так же, как и в романе, подчеркивает символичную дату появления портрета – 27-е число¹. Подлинное значение «знамения» раскрывает небольшой эпизод, когда Мышкин несет портрет Настасьи Филипповны в гостиную генеральши.

Князь идет с портретом в руках через анфиладу комнат, выдержанных в багряных тонах, ему освещают путь тускло мерцающие свечи. Рядом движется его тень, которая с каждым шагом князя становится все больше. Мышкин подходит к подсвечнику с горящими свечами, чтобы рассмотреть портрет поближе. Останавливается у гобелена, на котором изображена, по-видимому, одна из композиций скульптурной группы П. К. Клодта «Человек, укрощающий коня» на Аничковом мосту... Прикладывает к портрету губами, как к иконе. Но затем прижимает его к себе, гладит рукой, словно рыцарь изображение своей дамы. Раздается женский смех, смущенный Мышкин спешит удалиться. И первой, идущей ему навстречу, оказывается Аглая («А между тем имя “Аглая” означает “блеск”, “наружный блеск”, то есть – “ложный свет”» [9, с. 163]) (рис. 3).

Этот эпизод и, соответственно, сам портрет предвещает трагедию князя на неверном пути, который он избирает. Ведь, глядя на лицо Настасьи Филипповны, чувствуя ее подлинную природу, Мышкин, подобно рыцарю, проявляет готовность служить своей даме, то есть вполне по-земному. А ей, страдающей от сознания своего греха, не нужен тот, кто будет сражаться даже и с ней самой, отстаивая ее невиновность. Ее душа жаждет искупления и прощения, обретения изначальной чистоты, а не оправданий, которые только усиливают душевную бурю, искажающую ее истинный облик. Именно на эту тьму в эпизоде указывают разросшаяся тень и статуя, изображенная на гобелене. Огромный, взвившийся на дыбы конь, с трудом сдерживаемый юношей, – Платоновский символ агрессивной части человеческой природы, которую разум-возница должен держать под контролем. И не удивительно поэтому, что, не обретя вновь прежней чистоты и целостности, образ Настасьи Филипповны в фильме будет «расслаиваться» и «двоиться». Как и в романе Достоевского, в картине Пырьева она все время будет где-то между королевой и Матушкой, грешницей и Девой.



Рис. 2. Князь Мышкин (Ю. Яковлев) у Епанчиных

¹ Праздник иконы Божией Матери «Знамение» отмечают 27 ноября (по старому стилю). В этот день родилась Настасья Филипповна.



Рис. 3. Князь Мышкин с портретом
Настасьи Филипповны

И телесный облик Настасьи Филипповны начинает двоиться: она и Богоматерь (хотя бы в пушкинском стишке Аглаи), она и кающаяся Магдалина, она и Афродита, Венера (экипаж с двумя белыми лошадьми (впрочем, также заключающий в себе возможность двойственного истолкования) и т. д.) – вплоть до тела, лежащего под простыней со сбитым комком кружев в ногах: это и пена, из которой родилась Афродита <...>; это и облако Вознесения» [10, с. 70]).

Душевный раскол, утрата целостности, «двоение» облика Настасьи Филипповны подчеркиваются в фильме с помощью резких контрастов в ее нарядах. Так, в квартиру Иволгиных героиня приходит в зеленой шляпе с красным пером и зеленой же бархатной шубе (красный и зеленый – канонические цвета Богоматери). На вечере в честь дня рождения на Настасье Филипповне под верхним атласным платьем – алое нижнее (цвет мученических страданий и жертвы). Однако в костюме героини неизменно присутствует яркая деталь черного цвета, символизирующего грех и смерть. Черной вуалью, словно дьявольской маской, закрыто лицо Настасьи Филипповны, когда та приходит в дом Гани, чтобы посмеяться над ним, на ее зеленой бархатной шляпе с красным пером соседствует темное, угольное. Верхнее платье Настасьи Филипповны в ее «табельный», «високосный день» также глубокого черного цвета.

Аглая же во время первой встречи с князем одета в светло-серое платье в продольную белую полосу. Строгая геометрия платья и его холодный оттенок придают героине – высокой блондинке – сходство со статуей. Ощущение холода только усиливается надменной позой и сдержанной мимикой исполнительницы роли Аглаи. Так же, как и в романе Достоевского, в фильме Пырьева Настасья Филипповна и Аглая одновременно и схожи, и глубоко различны. Таким образом, истинная и ложная красота становятся одной из тем творческого исследования режиссера в его экранной интерпретации «Идиота». Эта тема будет продолжена Пырьевым в его экранизации повести Достоевского «Белые ночи» (1959), где портрет, изображающий

«Настасья Филипповна – во-истину мученица и исповедница идеи греховности в романе, – пишет Т. А. Касаткина. – Она так настаивает на грехе, на его наличии, именно потому, что прекрасно знает: она лучше, чем она есть, и та, которая лучше, – она ближе себе». Именно потому, что она знает, как прекрасна она – невинная, она так яростно настаивает на том, что виновна. <...> Не получая и не даруя прощения, дух не может исцелить и повести за собой тело, и они начинают – рас-

земную, преходящую красоту, и икона, лик истинной, вечной красоты, соединяются для мечтателя в прощальном подарке Настеньки.

В киноверсии Пырьева Аглая похожа даже не на саму Настасью Филипповну, а скорее, на ее портрет. В сцене визита князя в дом Епанчиных обе героини, та, что в кадре, и та, что на портрете, причесаны схожим образом, их гордые лица похожи, что подчеркивается и замечанием князя о том, что Аглая почти так же хороша, как Настасья Филипповна. Но появление самой Настасьи Филипповны на экране разрушает впечатление сходства с Аглаей именно за счет живой мимики, горящих глаз и огненного темперамента, который в дальнейшем наиболее ярко проявится в сцене званого вечера. В этой сцене Пырьев сохраняет наряд Рогожина таким, как он описан в романе. То есть в костюме героя присутствует важная деталь: зелено-красный шарф, заколотый булавкой в виде жука. Пырьев – единственный из отечественных режиссеров-постановщиков, кто переносит этот предмет-символ в экранную интерпретацию сцены вечера у Настасьи Филипповны (рис. 4).

Вот что пишет об этой детали Т. А. Касаткина: «Шарф заколот булавкой, изображающе жука. Это особенно сложный символ, и для его правильного прочтения нужны сведения, не введенные непосредственно в текст романа. <...> Паук обозначает душу, обескрыленную своим сладострастием, привязанную к земле. Жук – душу *потенциально* крылатую (ибо легкие, прозрачные, светлые крылья скрыты под грубыми надкрыльями). Именно поэтому жук в системе средневекового мышления становится аллегорией человека, чья бессмертная душа скрыта под грубой корою тела. <...> Деталь-вещь “жук” связана с говорящими именами особым образом. Здесь название нуждается в обратном переводе – на греческий. А “жук” по-гречески будет *scarabos* – скарабей, знаменитый египетский символ воскресающей души, средство получения бессмертия. Скарабеи изображались по-разному, но символизируя *оживающую душу* (а ведь именно это и должно происходить с Настасьей Филипповной, празднующей свой “табельный” день, день своего освобождения), они изображались или с расправленными крыльями, или с **бараньей головой и рогами**. Поскольку фамилия героини – Барашкова, очевидно, что Рогожин является на вечер, где празднуется, кстати, день рождения Настасьи Филипповны, не только с цветами своей дамы, но и с ее гербом» [10, с. 64].

А с чем же является к Настасье Филипповне Мышкин? В интерпретации Пырьева он спешит к дому героини поздним вечером в своем старом



Рис. 4. Рогожин (Л. Пархоменко) на вечере у Настасьи Филипповны

плаще, с надвинутой на лоб шляпой, но почему-то уже без шарфа, который был на нем утром. Это выглядит странно с точки зрения поверхностного, бытового восприятия фильма, ведь на заснеженных улицах Петербурга свирепствует вьюга...

По-видимому, дело здесь опять же в «другом измерении», присутствующем в картине. Город в образной системе фильма – это мир людей, в который князь спускается с вершины швейцарских гор, мир абсолютно чужой, серый, холодный, как осенняя морось. Окружающая Мышкина реальность по мере развития событий переходит во тьму и хаос, как сырой утренний туман Петербурга в ночную снежную бурю. И князь бросается в эту круговерть. Но сначала совершается его «моление о Чаше».

У Достоевского подобный эпизод мучительных размышлений князя относится ко второй части романа, к событиям, происходящим в Павловске. Вот как описывает автор душевное состояние Мышкина: «...ему хотелось обдумать и разрешить один шаг. Но этот “шаг” был не из тех, которые обдумываются, а из тех, которые именно не обдумываются, а на которые просто решаются: ему ужасно вдруг захотелось оставить всё это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю. Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать “невозможно”, что это будет почти малодушие, что пред ним стоят такие задачи, что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права. В таких мыслях воротился он домой и вряд ли и четверть часа гулял. Он был вполне несчастен в эту минуту» [11, с. 256].

В картине Пырьева схожие мысли овладевают князем после разговора с Ганей перед тем, как Мышкин идет на день рождения к Настасье Филипповне. Собственно, в структуре фильма решение князя пойти на званый вечер без приглашения является итогом этих размышлений. Цветовое решение внутрикадровой среды и сама композиция кадра в эпизоде размышлений князя вызывают ассоциации с картиной «Христос в Гефсиманском саду» Архипа Куинджи. Свои впечатления от этой картины современник художника И. И. Ясинский описал так: «Опять собрался в складки черный коленкор – и мы увидели темный густолиственный кедровый и масличный сад на горе Елеонской с яркой темно-голубой прогалиной посредине, по которой, облитый теплым лунным светом, шествовал Спаситель мира. Это – не лунный эффект: это – лунный свет во всей своей несказанной силе, золотисто-серебряный, мягкий, сливающийся с зеленью деревьев и травы и проникающий собою белые ткани одежды. Какое-то ослепительное, непостижимое видение...» [12, с. 6] (рис. 5).

В эпизоде размышлений князя пространство кадра также разделено с помощью света. Комната Мышкина оформлена в приглушенных оттенках

«дерев и травы», коричневых и зеленых, «с яркой темно-голубой прогалиной посредине» – небольшим окном в виде арки. За окном – синие сумерки, метель. Облитый лунным светом князь устремляет свой взгляд во тьму окна, смотрит, как беснуется вьюга. Как и Христос на картине Куинджи, он вглядывается в ожидающий его мир, который «и выпадет ему впредь на долю» (рис. 6).

Зритель не слышит внутреннего монолога князя, однако тревожная, взволнованная музыка за кадром позволяет ощутить тяжесть его размышлений. Мышкин задумывается, отводя взгляд, и снова устремляет его в окно. Так повторяется три раза. Наконец, решение принято, выбор сделан. Князь спешит прочь из комнаты – в мир людей, навстречу собственной судьбе. Не удивительно поэтому, что заключительным кадром эпизода становится заиндевелое окно в опустевшей комнате, за которым – непроглядная ночь и метель. И Мышкин погружается в эту тьму, отказываясь от своей высшей природы. Впредь, пытаясь спасти мир, он будет действовать как обычный человек, поэтому очевидно, что в фильме Пыррева на князе, идущем на вечер к Настасье Филипповне, нет шарфа оттенка запекшейся крови – цвета «жизни и человеческого искупления через пролитие крови Христа» [13, с. 320].

СМЕРТЬ И ВОСКРЕСЕНИЕ В «РАЗМЫШЛЕНИЯХ О ПОСТАВЛЕННОМ ФИЛЬМЕ»

Так мог ли советский режиссер Иван Пырьев, переживший две мировых войны, снять картину о поражении «положительно прекрасного человека», о его духовной смерти? Позволим себе высказать следующее предположение. Если бы только суждено было появиться в второй части экранизации, стало бы абсолютно ясно: картина утверждает бессмертие человека. Во всяком случае всего того, что есть в нем доброго и прекрасного.

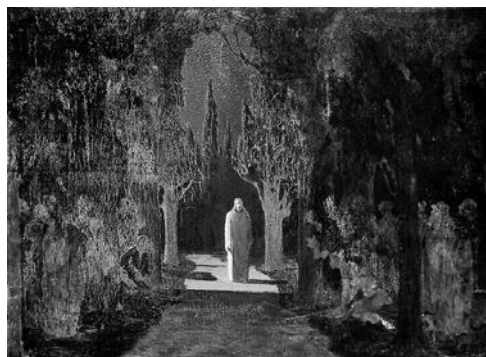


Рис. 5. А. Куинджи.
«Христос в Гефсиманском саду».
1901. Холст, масло



Рис. 6. Князь Мышкин

Обратимся к «Размышлениям о поставленном фильме», в которых И. А. Пырьев рассуждает о том, каким хотел бы видеть финал второй части картины: «Вспомните конец романа. У тела Настасьи Филипповны – князь Мышкин и Рогожин. С огромной впечатляющей силой описывает Достоевский атмосферу сцены, страшную до озноба тишину, оттененную жужжанием мухи. Это безмерно впечатляет при чтении. А на экране? Можно ли этим кончать фильм? Едва ли. Быть может, нужная точка окажется на месте, если в жужжание мухи вплетутся звуки далекой шарманки, и еще раз прозвучат слова знакомой песни: “. . . и умер во Сибири, господь его прости”» [4, с. 96].

Здесь режиссер ссылается на небольшой эпизод: когда Ганя и Мышкин идут к дому Иволгиных, во дворе под окнами Ганиной квартиры стоят слепой шарманщик и девочка-подросток. Под аккомпанемент шарманки девочка поет городской романс, который «с наивным драматизмом повествует о купеческом сыне, что проживал в столице Петербурге на площади Сенной и обвенчался в церкви с дворянкой молодой, а когда эта дворянка чуть ли не из-под венца убежала к другому, то он “ножом ее зарезал”, за что был сослан на каторгу и “умер во Сибири, господь его прости”» [4, с. 96].

Пырьев пишет об этом эпизоде как о необходимом в фильме исключительно для связи событий и большей реалистичности киноповествования. Создается впечатление, что он даже оправдывает его появление в своей картине: «Шарманка, девочка и ее песенка мне нужны были для создания необходимой атмосферы времени и для более лаконичного перехода к появлению Мышкина в квартире у Иволгиных. Кроме того, отдаленное звучание поющего детского голоса где-то там, внизу, во дворе, как мне кажется, удачно подчеркнуло настроение полутемной комнаты, в которую Варя Иволгина ввела Мышкина, их небольшой разговор про швейцарские горы и хорошо оттенило одиночество князя в этом чужом и странном для него мире. <...>

Мне казалось, что песня эта какими-то своими путями связывает сюжет романа, в частности его драматический финал, с тем миром жизненных драм, которые становились материалом множества газетных хроник, и к которым, как известно, сам Достоевский внимательно присматривался и черпал оттуда сюжеты, так как это были куски живой и подлинной жизни. Мне думалось, что этот “роковой романс” сработает в трех направлениях. Во-первых, даст колорит эпохи. Во-вторых, будет способствовать снятию исключительности сюжета романа, сближая его с жизненной обыденностью, а в-третьих, предскажет тему ножа, который во второй части фильма должен будет играть (как деталь) чрезвычайно большую роль. Именно по этой причине мне хочется начать и закончить вторую часть фильма этой песенкой и этим детским голоском. . .» [4, с. 96].

Но, вполне вероятно, была и иная причина не только включить эпизод с девочкой в фильм, но и сделать на нем особый акцент. Написать

об этой причине в силу известных обстоятельств режиссер, конечно, не мог. Однако нельзя не заметить сходства между юной певицей и Настасьей Филипповной, сходства и физического, и на уровне знаков, принятых в фильме. Темноволосая худенькая девочка-подросток с большими карими глазами могла бы быть самой Настасьей Филипповной до того, как та была совращена Тоцким. Юбка, выглядывающая из-под серого пальтишка певицы, такого же ярко-красного цвета (связанного с Христом), как и нижнее платье Настасьи Филипповны на званом вечере. Это говорит о параллели между двумя образами. Манера пения девочки лишена какого бы то ни было кокетства и желания понравиться публике. Кажется, будто исполнительница настолько невинна, что даже и не понимает в полной мере смысла «рокового романса». Драма человеческих страстей, о которой повествует песня, по-видимому, не увлекает ее, она совершенно не близка маленькой певице, еще не знающей волнений любви. Девочка понимает только, что песня «жалостливая», и, очевидно, сочувствует главному герою, который «умер во Сибири», поэтому она исполняет романс печальным надрывным голосом.

А. П. Скафтымов пишет о героине романа Достоевского: «Настасья Филипповна не Клеопатра, не Геката любви. Ее страстность и пафос не в сексуальной оргийности. <...> Не “на кутежи” она поехала с Рогожиным. Ни в малейшей мере она не искательница и не законодательница наслаждений. Ее бремя не есть бремя чувственности. Одухотворенная и тонкая, она ни на мгновение не бывает воплощением пола. Ее страсть – в воспаленности духовных обострений. Ее демон – в неутолимой непокорности гордого духа. Ее оргийность – в безудержном смывании житейских плотин под порывами неумолкаемой духовной бури» [14, с. 39] (рис. 7).

Пырьев показывает в фильме подлинный образ Настасьи Филипповны, тот самый неискаженный духовной бурей «лик», который и должен был восторжествовать в финале экранизации над смертью. Очевидно, несмотря на то, что убийство свершилось, Настасья Филипповна должна была жить. Ее лучшая, светлая, неподвластная смерти часть должна была воскреснуть. Об этом и свидетельствует чистый детский голосок, перекрывающий «жужжание мухи» в финале несостоявшейся части картины, описанном режиссером в статье (рис. 8).

К сожалению, первая советская экранизация «Идиота», вышедшая на экран в 1958 г., не была оценена по достоинству именно из-за присущей ей некоторой театральности. Такая манера киноповествования в 1960-е гг., в эпоху «новых волн», считалась устаревшей, не отвечающей эстетическим требованиям времени. Вот что писал о фильмах Пырьева режиссер А. С. Кончаловский: «Мы с Тарковским росли под знаком отрицания многого из того, что было в кинематографе. Картины Пырьева вызывали у нас приступы смеха. Мы не признавали его точно так же, как поколение деда не признавало Репина. <...> Это сейчас мне понятно, насколько большой, неординарной личностью – и как человек, и как художник – был



Рис. 7. Вечер у Настасьи Филипповны
(Ю. Борисова)



Рис. 8. Эпизод «Шарманщик и девочка»

Иван Александрович Пырьев. А тогда все строилось на отрицании его кинематографа. Мы обожали Калатозова, он был для нас отрицанием Пырьева, отрицанием соцреализма, фанеры, как мы говорили. Когда на экране не стены, не лица, а все – крашенная фанера. Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино. <...> Мы не признавали голливудскую или, что было для нас то же, сталинскую эстетику» [15, с. 109].

Однако Пырьеву удалось организовать на экране такое воссоздание действительности, «при котором метафизическая реальность – именно реальность – постоянно просвечивает сквозь происходящее; создаваемая действительность становится частью мира, центром которого является Бог» [16, с. 147]. Такое изображение действительности составляло художественный метод Достоевского. Сам писатель называл его реализмом «в высшем смысле» [17, с. 65]. Эстетика фильма Пырьева согласуется с этим понятием. Она дает возможность перенести на экран именно те смысловые аспекты романа, которые нельзя передать в рамках исключительно реалистического киноповествования.

Анализ картины позволяет заключить, что советский режиссер И. А. Пырьев во многом понял и принял великий роман. В фильме прослеживается зеркальность образов Мышкина и Рогожина, Аглаи и Настасьи Филипповны. Трагедия невозможности соединения людей на земле из-за несовершенств человеческой природы обозначена в первой части экранизации, в которой князь Мышкин выбирает ложный путь. И можно с достаточными основаниями предположить, что она была бы ярко представлена во второй. Также, если бы финал второй части был бы таким, как режиссер описал его в «Размышлениях о поставленном фильме», то Пырьев даровал бы бессмертие Настасье Филипповне Барашковой, чье имя означает «Агнец воскресший» [18, с. 115].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуральник У. А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М.: Наука, 1968. – 432 с.
2. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. – 224 с.
3. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма: учебник. М.: ВГИК, 2009. – 344 с.
4. Пырьев И. А. Размышления о поставленном фильме // Искусство кино. 1959. № 5. С. 91–102.
5. Маневич И. М. Кино и литература. Москва: Искусство, 1966. – 240 с.
6. Круглов Р. Г. Художественный мир Ф. М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»): Дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. – 195 с.
7. Сопин А. О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945–1953 годов: проблемы текстологии: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.03. М.: ВГИК, 2015. – 22 с.
8. Погожева Л. Творческая экранизация // Искусство кино. 1958. № 7. С. 61–73.
9. Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 479 с.
10. Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 60–100.
11. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. – Т. 8. Идиот: Роман / текст подгот. И. А. Битюгова, Н. Н. Соломина. – 511 с.

REFERENCES

1. Guralnik U. A. *Russkaya literatura i sovetskoe kino. Ekranizatsiya klassicheskoy prozy kak literaturovedcheskaya problema* [Russian literature and Soviet cinema. Screen adaptation of classical prose as a literary problem]. Moscow: Nauka Publ., 1968. 432 p.
2. Mildon V. I. *Drugoy Laokoon, ili O granicah kino i literatury. Estetika ekranizatsii* [Another Laocoon, or On the boundaries of cinema and literature. Aesthetics of film adaptation]. Moscow: ROSSPEN Publ., 2007. 224 p.
3. Nekhoroshev L. N. *Dramaturgiya fil'ma* [Movie dramaturgy]: uchebnik. Moscow: VGIK Publ., 2009. 344 p.
4. Pyriev I. A. *Razmysbleniya o postavlennom fil'me* [Reflections on the directed film]. In: *Iskusstvo kino*, 1959, no. 5, pp. 91–102.
5. Manevich I. M. *Kino i literatura* [Cinema and literature]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1966. – 240 p.
6. Kruglov R. G. *Hudozbestvennyj mir F. M. Dostoevskogo na kinoekrane: problema interpretatsii (na materiale ekranizatsij romanov «Prestuplenie i nakazanie», «Idiot», «Besy», «Brat'ya Karamazovy»)*: Diss. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09 [The artistic world of F. M. Dostoevsky on the screen: the problem of interpretation (on the material of film adaptations of the novels «Crime and punishment», «The Idiot», «Demons», «The Brothers Karamazov»): Thesis of the PhD: 17.00.09]. Saint-Petersburg: SPbGIKiT Publ., 2016. – 195 p.
7. Sopin A. O. *Istoricheskij i hudozbestvennyj aspekty otechestvennogo kino 1945–1953 godov: problemy tekstologii*: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.03 [The historical and artistic aspects of Russian cinema 1945–1953: problems of textology: Thesis of the PhD: 17.00.03. Moscow: VGIK Publ., 2015. 22 p.
8. Pogozeva L. *Tvorcheskaya ekranizatsiya* [Creative film adaptation]. In: *Iskusstvo kino*, 1958, no. 7, pp. 61–73.
9. Kasatkina T. A. *O tvoryashchej prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorcestve F. M. Dostoevskogo kak osnova «realizma v vysshem smysle»* [About the creative nature of the word. Ontology of the word in the works of F. M. Dostoevsky as the basis of «realism

12. Баландина О. «Мастер света Архип Куинджи» // Церковная жизнь. 2016. № 2 (98). С. 6.
13. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.
14. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М.: Художественная литература, 1972. – 543 с.
15. Кончаловский А. С. Низкие истины. М.: Издательство «Эскмо», 2017. – 416 с.
16. Степанын К. А. Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 137–162.
17. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1984. Т. 27. – 463 с.
18. Касаткина Т. А. Об одном свойстве эпизодов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века: Сб. статей. М.: Классика плюс, 1996. – 621 с.
- in the highest sense»]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2004. 479 p.
10. Kasatkina T. A. *Rol' budozhbestvennoj detali i osobennosti funkcionirovaniya slova v romane F. M. Dostoevskogo «Idiot»* [The role of artistic detail and features of the functioning of the word in the novel by F. M. Dostoevsky «The Idiot»]. In: *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sbornik rabot otechestvennyh i zarubezhnyh uchenyh pod redakciej T. A. Kasatkinoy*. Moscow: Nasledie Publ., 2001, pp. 60–100.
11. Dostoevsky F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. 8* [Collected works in 30 vol. V. 8]. Leningrad: Nauka Publ., 1973. 511 p.
12. Balandina O. «*Master sveta Arhip Kuindzhi*» [Arkhip Kuindzhi is master of light]. In: *Cerkovnaya zhizn'*, 2016, no. 2 (98), p. 6.
13. Hall J. Dictionary of subjects and symbols in art. Moscow: KRON-PRESS Publ., 1996. 656 p. (In Russ.)
14. Skafymov A. P. *Nravstvennyye iskaniya russkikh pisatelej: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikah* [Russian writer's moral quest: Articles and research on Russian classics]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1972. 543 p.
15. Konchalovsky A. S. *Nizkie istiny* [Low truths]. Moscow: Izdatel'stvo «Eskmo» Publ., 2017. 416 p.
16. Stepanyan K. A. *Yurodstvo i bezumie, smert' i voskresenie, bytie i nebytie v romane «Idiot»* [Holy foolishness and madness, death and resurrection, being and non-being in the novel «The Idiot»]. In: *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sbornik rabot otechestvennyh i zarubezhnyh uchenyh pod redakciej T. A. Kasatkinoy* [Novel «Idiot» by F. M. Dostoevsky: the current state of study. The collection of works of domestic and foreign scientists edited by T. A. Kasatkina]. Moscow: Nasledie Publ., 2001, pp. 137–162.
17. Dostoevsky F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. 27* [Collected works in 30 vol. Vol. 27]. Leningrad: Nauka Publ., 1984. 463 p.

18. Kasatkina T. A. *Ob odnom svojstve epilogov pyati velikih romanov Dostoevskogo* [About one property of the epilogues of the five great novels of Dostoevsky]. In: *Dostoevskij v konce XX veka: Sb. statej* [Dostoevsky at the end of the twentieth century]. Moscow: Klassika plus Publ., 1996. 621 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябоконе Анастасия Васильевна – аспирант кафедры киноведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова.

E-mail: anastaciar@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7196-1827

ABOUT THE AUTHOR

Anastasia Ryabokon — Post-Graduate Student, Department of Film Study, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov.

E-mail: anastaciar@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7196-1827

Рябоконе А. В. *Метафизическая реальность в фильме «Идиот» И. Пырьева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 62–76.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-62-76

Ryabokon A. V. *Metaphysical reality in the film «The Idiot» by I. Pyriev In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 3, pp. 62–76.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-62-76

Кадры из к/ф «Идиот» Ивана Пырьева с официального сайта кинокомпании «Мосфильм»:
<https://cinema.mosfilm.ru/films/34516/>.

С. Н. ЕЛАНСКАЯ

Тверской государственной университет,
Тверь, Россия

SVETLANA ELANSKAYA

Tver State University,
Tver, Russia**«КАТОРЖНЫЕ КНЯЗЬЯ»
НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ
ИСТОРИИ:
«ХОЛОДНОЕ ЛЕТО
53-го...» А. ПРОШКИНА
КАК ПОСТКЛАССИЧЕСКИЙ
СОВЕТСКИЙ БОЕВИК****АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена анализу криминальной драмы А. Прошкина «Холодное лето 53-го...» с точки зрения ее соответствия схеме классического боевика. Рассматриваются разновидности сюжетных и смысловых компонентов жанра, позволяющие вместе с тем сформулировать характерные черты «экшена по-советски». Представляется, что картину можно отнести к «лагерному боевику», или, по меткому выражению С. Кудрявцева, к «заполарному вестерну». В центре режиссерского взгляда «чужие среди своих» – ущемленные в правах политзаключенные, находящиеся вне закона, которые вынуждены противостоять уголовникам, оказавшимся по амнистии «своими».

Заостряется внимание на опыте коллективного просмотра в студенческих группах, высказывающих разные мнения и обнаруживающих смыслы, приближенные к трактовкам ленты в жанровом ключе, каждый раз сложно прогнозируемые. Антропологическая составляющая большой Истории высвечивает советское прошлое в макро- и микроракурсе, акцентируя внимание на судьбе отдельно взятого человека. Своевременность обращения к ленте обусловлена поисками надежных художественных инструментов, способствующих демифологизации истории, актуализируемой как «реабилитация лагерной реальности».

**“CONVICTED PRINCES”
ON THE BIG ROAD
OF HISTORY:
“THE COLD SUMMER
OF 1953” BY A. PROSHKIN
AS THE POSTCLASSIC SOVIET
ACTION MOVIE****ABSTRACT**

The article is devoted to the analysis of A. Proshkin's criminal drama – “The Cold Summer of 1953...” according to its conformity with the classic action movie scheme. The variations of the genre are considered, which allow at the same time to formulate the characteristic features of the “Soviet-style action film”. It seems that the film can be attributed to the “camp fighter”, or what S. Kudryavtsev has called “the polar western”. The focus is made on “strangers at home” people – outlawed political prisoners infringed on their rights, who are forced to confront criminals who feel themselves “at home” by the amnesty.

The focus is made on the experience of collective film viewing in student groups that express different opinions and find meanings that are close to the interpretations of the film in the genre bounds, each time difficult to predict. The anthropological component of the Great History highlights the Soviet past in macro- and micro-perspective, focusing on the life and destiny of a single person. The timely discussion of the film is connected with the search for reliable art tools that can help to demythologization of the history which is actualized as a “rehabilitation of camp reality”.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: боевик, советское кино, криминальная драма, «заполярный вестерн», киномузыка, советская демифологизация, общественный резонанс.

KEYWORDS: action movie, Soviet Cinema, criminal drama, polar western, film music, Soviet demythologization, public response.

Александр Прошкин неоднократно объяснял идеологию своих картин: «Все мои фильмы о том, как прожить в этой стране с прямой спиной». По поводу нашей трагической истории когда-то Тонино Гуэрра предрекал, что в XX в. Россия должна породить своих Шекспиров. Несомненно, что «Холодное лето 53-го...» – камерная драма, не уступает по масштабу трагедиям английского классика. На мастер-классе, данном Прошкиным в 2015 г. на XXIII кинофестивале «Окно в Европу» в Выборге, режиссер в числе своих вдохновителей с благодарностью назвал Армена Медведова за то, что тот «сподвиг меня, дал возможность выразить это время через криминальную детективную историю». Тогда в середине 1980-х еще на уровне сценария многие ее испугались, даже «были наезды». Зрители же откликнулись очень живо: в 1988 г. фильм стал одним из лидеров проката, а в 1989-м – лучшим по опросу журнала «Советский экран».

Теперь, когда картине уже более 30 лет, ее с полным правом можно отнести к киноклассике. Нередко ее включают и в мировые «Сотни лучших». В связи с этим представляется уместным взглянуть на драму А. Прошкина сквозь призму жанрового произведения. Такие попытки предпринимались не раз, учитывая явный криминальный привкус фильма, хотя ощущение, что такой подход слегка кощунственен, не оставляет. Здесь трудно не впасть в патетику и отключить эмоции. Слишком уж исторический эпизод, рассказанный авторами, трагичен и вместе с тем был достаточно распространен – внесистемная ситуация была сутью Системы. В «правильных» западных боевиках подобные отклонения рассматривались как исключительные и становились сюжетом культовых «экшенов». Наша же История слишком непредсказуема, заставляя вновь и вновь доказывать очевидные вещи при помощи художественных средств, средств кинематографа.

Цель обращения к фильму – еще раз проверить его на соответствие схеме классического боевика, выявляя вместе с тем характерные черты, присущие «экшену по-советски».

За методологическую основу были взяты феноменологические изыскания В. Куренного, посвященные идеологии фильма. Исследователь выделяет «боевик» («экшен») в качестве одной из разновидностей массового искусства, а как один из показательных примеров создания ее национальной версии – *русский боевик* [1, с. 97].

Куренной предлагает широкое определение жанра боевика (*action*), куда он интуитивно включает все те фильмы, «где более или менее четко выделяемый герой борется с разного рода злом, которое обычно также персонифицировано в виде определенного врага, и преуспевает в этом». К признакам

жанра относятся «некоторые общие особенности кинематографического кода, используемые в данном случае: эта борьба проистекает визуально на- сильственными способами с применением головы (в ее двойкой функции), рук, ног и т. п., разного рода холодного и огнестрельного оружия» [1, с. 98]. Уже по этим формальным показателям можно квалифицировать «Холодное лето 53-го...» как боевик.

Из обобщенного «экшена» выводятся несколько его *разновидностей*.

Среди анализируемых Куренным типов первым нас будет интересовать «*психологический боевик*», в котором в своих действиях герой не исполняет профессиональные обязанности, а руководствуется «исключительно субъективными мотивами». Завязкой сюжета, убедительной для зрителя, должен выступать какой-либо ущерб, причиненный герою, и побуждающий его к возмездию [1, с. 99–100]. Несомненно, для Лузги (В. Приёмыхов) – фронтовика, несправедливо осужденного, длительное существование с ярлыком «врага народа», издевательства и унижения со стороны окружающих могли послужить более чем глубинными мотивами для поступка.

Второй тип – «*криминальный боевик*» – близок к психологическому боевику с «позитивным» героем. Его главное действующее лицо – криминальный субъект или субъект с криминальным прошлым, мотивированный в сюжете также «каким-то сильным эмоциональным обстоятельством (травмирующее убийство, смерть близкого человека, амурные эмоции, наконец) или же специфическим складом своего характера, обнаруживающимся в особых обстоятельствах» [1, с. 100–101]. В данном случае, скорее всего, главной «завязкой» послужила опасность для дочки глухонемой Лидии Шуры, а позже – ее гибель.

С очень сильной натяжкой тем не менее «Холодное лето 53-го...» принадлежит, скорее, к смешанному типу этих разновидностей экшена. Хотя обозначить исхудавших обессиленных недокормленных «дохленьких» доходят Лузгу (вынужденного мириться с тем, что его отказываются кормить: «у кого рыба – тот и прав») и Копалыча (А. Папанов) «субъектами с криминальным прошлым» язык поворачивается с трудом. Будем здесь исходить из формального момента: осуждение и заключение героев, превратившее их в эзков. Реальные же действующие лица также – амнистированные урки.

Третий тип – так называемый «*картезианский боевик*», или «боевик в собственном смысле». Куренной, ссылаясь на Декарта, характеризует этот тип как особую модель социокультурного поведения индивида по отношению к обществу и закону в чрезвычайной ситуации, где главный герой является радикально размышляющим философом («Эй ты, философ», – окликает Копалыч Лузгу). «Картезианскому боевику» присущ ряд структурных особенностей:

1) «Герой не является *функцией общественного института*. Он не наделен служебной обязанностью – бороться с негативом. Из ряда объяснений,

по которым герою вовсе не обязательно ввязываться в схватку со злом, при- водимых Куренным, следует, видимо, выбрать «отстранение от служебных обязанностей»: «в силу зловредных системно-административных решений лишается этой роли» [1, с. 101–102]. Действительно, на призыв Копалыча «покончить с этой сволочью» Лузга, осужденный за кратковременное пре- бывание в плену, напоминает о лишении своей непосредственной функции: «Я лично ничего никому не должен».

2) Тогда как для Сергея Басаргина – Лузги подходит и следующая особен- ность боевика в собственном смысле: его герой – как правило, «искушенный профессионал своего дела» (ветеран каких-то спецподразделений и т. п.). Басаргин – разведчик.

3) В отличие от психологического боевика в «картезианском» герой устраняет не просто исключительно личную проблему, его основная мис- сия – спасение от *общественно значимой опасности*, а не только «наказа- ние/уничтожение некоторых, пусть и весьма несимпатичных герою субъек- тов» [1, с. 102]. Действительно, для политэзков соединились обстоятельства общественные – опасность, грозящая фактории, и личные этические мо- тивы – непосредственная угроза помогающей им девушке Шуре («пропала девка»).

4) Следующая особенность наиболее примечательна, так как открывает широкое поле для дискуссий. В Куренной напоминает о социальной функ- ции вестерна, ставшей ныне рудиментарной: *герой-изгой* или *герой-маргинал* (выделено автором. – С. Е.), осуществив общественно-полезное действие, получал таким образом «пропуск» в «нормальное» общество, двигаясь в сто- рону успешной социализации.

В отличие же от классического вестерна в боевике восточном – и япон- ском, в частности, – герой в результате становится членом именно мар- гинальной группы. В них, как правило, сюжет выстраивается «на драма- тических противоречиях, возникающих у представителей исторически признанных в рамках данных культур групп (самураи, якудза, ниндзя) при их столкновении с обществом, в котором этой касте воинов уже нет места (своего рода драма Дон Кихота)». Всякого рода аналогии с отече- ственным боевиком, как настаивает философ, являются поверхностными, «поскольку в России исторически таких групп не было (разве что бан- дитские группировки 90-х) и в русской культуре такой или сходный об- раз никогда не присутствует сколько-нибудь устойчивым образом (хотя его можно было *сконструировать* – казачество, покорители Сибири и т. д.)» [1, с. 102–103].

Этот вывод вовсе не очевиден и вызывает возражения. По всей видимо- сти, «и т. д.» невольно или намеренно обойдено исследователем, который предпочел (впрочем, собственно социологический и социально-историче- ский анализ не входил в его непосредственные задачи) не заметить гран- диозную группу, присутствующую как раз самым что ни на есть *устойчи- вым* (выделено автором. – С. Е.) образом. В народе их называли, например,

«забайкальскими комсомольцами». Среди так называемых «покорителей Сибири» и в XX в. преобладали заключенные, политзаключенные, начиная еще с декабристов, а то и ранее. Географически – это Сибирь, Дальний Восток, Заполярный круг. Сколько таких маргиналов, «выходцев с Севера», с навсегда испорченными графами анкеты, было разбросано по просторам нашей необъятной Родины. Нередко они являются персонажами художественной литературы, драматургии, кинематографа. Один из наиболее ярких примеров – Ильин из володинских «Пяти вечеров». В контексте «Холодного лета 53-го...» данные уточнения необходимы.

Многие бывшие зэки оставались в местах поселения, создавая специфическую субкультуру, скажем, в Магадане или Норильске, городах, в театрах которых режиссеры потом успешно находили актеров с «благородными» лицами. К слову сказать, на роль «врага народа» Копалыча – Николая Скоробогатова изначально предполагался Вацлав Дворжецкий, имевший колоссальный лагерный опыт. Поэтому такой подход к восточному боевику представляется наиболее возможным и плодотворным. Скорее всего, именно восточные аналогии обнаруживает «Холодное лето 53-го...», тяготеющее к «истерну».

В подтверждение изложенного тезиса уместно привести точку зрения А. Якобидзе-Гитмана, характеризующего кинематографических перестроенных борцов со сталинизмом. Признавая их героизм и мужество, он делает важную оговорку, что «они всегда маргиналы, аутсайдеры, вычеркнутые из жизни отщепенцы без социальных связей». Причем героя Валерия Приёмыхова из «Холодного лета 53-го...» киновед в ряду этих борцов выделяет: «Их героизм оказывается *сниженным*, но и система в этих фильмах выглядит не инфернальной и непостижимой, а дорвавшимся до власти сборищем уголовников, насильников, головорезов...» [2, с. 38–39].

Кстати сказать, по признанию режиссера, он специально не искал исполнителя на главную роль. Сначала был герой – Приёмыхов, а уж под него потом подыскивалась картина.

5) В продолжение темы преступной *системы* подчеркнем еще одно приводимое Куренным отличие боевика американского, фактически никогда не выполняющего социально-критическую функцию, от традиционно критически ориентированного европейского кино [1, с. 103], к которому, по всей видимости, по данному параметру-признаку опять-таки стремится фильм А. Прошкина с явным политико-критическим подтекстом. Если следовать европейскому шаблону, то Лузге-Басаргину как несомненной жертве системы, нацеленной на его уничтожение, ничего не остается, как порвать с ней в силу ее полной негодности.

Результатом действий героя боевика в собственном смысле является восстановление общественного порядка, антисистемные или прямо деструктивные элементы ликвидированы. Упрощенная мораль картезианского боевика, на первый взгляд, отличается от предполагаемой идеологии «Холодного лета 53-го...», она постулирует жизнь в лучшем из возможных

обществе, но «оно не лишено недостатков в силу того, что есть силы, покушающиеся на само его существование; если вы способны противостоять им, то есть случаи, в которых соответствующие общественные институты не справляются (или коррумпируются) и вы можете оказать услугу обществу, оказывая им *свободное* (выделено автором. – С. Е.) содействие в том случае, когда это необходимо» [1, с. 103–104].

Что же происходит в затерянной «где-то на Севере» фактории?

Представитель власти участковый милиционер Манков (В. Степанов) описывает ситуацию: «Уголовникам же амнистия была. Берия дал. Я ничего тогда понять не мог. У народа такое горе, а всех урок – на свободу». На что уполномоченный Зотов (Ю. Кузнецов) – верноподданный – привыкший к перевернутой реальности, настаивает: «Нет, все было учтено. Значит, так надо. Ну, такая линия». Тем самым «дорвавшийся до власти» наминает лишний раз: наше устройство – лучшее и самое правильное.

6) Для усиления обоснования необходимости и правоты действий героя подчеркивается еще одна особенность боевика: зло абсолютно и очевидно (что понятно и зрителям), содержит в себе прямую опасность для близких героя. Как уже говорилось, угроза насилия существовала для девочки Шуры. Таким образом, важно еще и то, что в силу комплексной и двоякой мотивации героя боевика в собственном смысле, совершающего социально значимое действие, оказывается, что никто не может, кроме него, разрешить сложившуюся проблему¹. Для нагнетания обстановки в сюжет боевика вводится еще и жесткое временное ограничение – надо *успеть* закончить свою миссию. В фильме присутствует и такой временной маркер-ограничитель: «Послезавтра придет катер».

7) Куренной подчеркивает еще одну важную особенность: герой, действуя стратегически на благо системы, давшей функциональный сбой в ряде структурных институтов, – по закону динамического жанра – «вынужден тактически совершать ряд противоправных антисистемных шагов (например, грабить оружейные магазины), а иногда и вступать в прямой конфликт с системными силами, не успевающими за ходом развития событий» [1, с. 105–106]. Выразителен в картине эпизод, когда как бы опомнившиеся представители власти Фадеич, называющий себя «капитаном рейда», и управляющий факторией Зотов недосчитываются покойников (в фильме неоднократно фигурирует сакральная цифра «семь»); Басаргин же, понимая, что те снова проглядели выжившего уголовника, гневно, с надрывом, чувствуя за собой моральное право, требует ПППШ, опечатанное «по закону», – но не получает! Власть, замешкавшись, под душераздирающий материнский вой глухонемой Лидии над телом задушенной Шуры, поспекает – с ружьями (!) – лишь к развязке, когда Сергей, уже увернувшись от отстреливавшегося Барона – один и без оружия – голыми руками топчет его в реке.

1 Один из последующих фильмов режиссера В. Приёмыхова, в котором он выступил и исполнителем главной роли, так и назывался – «Кто, если не мы».

Даже по одному только этому эпизоду можно утверждать, что формально в «Холодном лете 53-го...» присутствуют почти все необходимые *элементы вестерна* – перестрелка, поединок, преследование, скачка, единоборство или коллективная драка, перечисляемые киноведами [3, с. 350].

Главный киноэксперт К. Э. Разлогов, различая к тому же вестерн эпический и камерный, замечает, что еще в 1940-х гг. в классическом вестерне акцент переносится с борьбы белых с индейцами на конфликт между законом и беззаконием [3, с. 133–134].

Однако здесь и сталкиваемся с существенным *отличием* боевика по-советски от вестерна, заостряя его национальную особенность. Речь идет не о конфликте Закона и беззакония, про Закон вообще практически не упоминается (разве что про опечатанное «по закону» оружие). Актуализируя *правовой* аспект, ясно видим, что преобладающим является дискурс про Власть.

Показателен спор между уголовниками и зрителем пристани Фадеичем (В. Кашпур): «Нет у вас отсюда дороги. Суд да тюрьма. – Почему нет? – Потому что вы вошли в конфликт с *властью*. – *Власть* нам амнистию дала. Нам всё списали. И еще спишут. Что может твоя *власть*? Убить меня? Так и я мог убить тебя. И любого. Твоя *власть* что дала тебе? Гроши (Барон). <...> – Я исполняю долг». Сами же урки творят беспредел, не придерживаясь даже собственных «понятий». Ну, собак всех методично отстреляли – помешать могли, но убитая Шура – ребенок. Даже по бандитским меркам это из ряда вон выходящие явления.

Представляется возможным сформулировать характерные черты, присущие «экшену по-советски». На примере «Холодного лета 53-го...» наблюдаем, что рассмотренные выше модели боевиков подходят лишь отчасти. Главное, выбивающееся из этой схемы обстоятельство – «искаженность», перевернутость самой Системы, ее внесистемность по определению. Если во всех предложенных формулах все действия Героя выстраиваются по отношению к Закону, то довольно сложно рассуждать о героике, осуществляемой как бы по логике картезианского боевика, но частично – в защиту противозаконного режима.

Рассмотрим социально-исторический аспект. Обратимся к доходягам, попавшим в силу обстоятельств в герои. По сути это «чужие среди своих» (Лузга: «Попал в окружение. Бежал. Вышел к нашим. Один». Здесь маркер героя-изгоя, героя-маргинала срабатывает) – ущемленные/ограниченные в правах политзаключенные, приговоренные без суда и следствия. Они – вне преступного закона, вынуждены противостоять уголовникам, оказавшимся по амнистии «своими» – «Ксиву забыл. Амнистия», – напоминает один из уроков. Заметим, что амнистия также узаконена, выпущена таким же преступником. Скоробогатов констатирует: «Берия – враг, конечно враг! <...> Ведь это давно было ясно. Это начало. Только начало. *Теперь все станет понятно*. Ведь столько невиновных». Трагически пронзительна и примечательна сцена возможного примирения и даже братания уголовника

Михалыча, также, скорее всего, с неоднозначной статьей, и политического Копалыча, которые встречались ранее на пересылке.

Вместе с тем Лузга и Копалыч – это действительно «каторжные князья» (метафора из М. Цветаевой). Сергей Басаргин – офицер, капитан полковой разведки (судя по его профессиональным, мастерским действиям можно заподозрить и спецподготовку). Николай Павлович Скоробогатов – главный инженер завода, бывавший за границей, которого «сам Орджоникидзе ценил». Цитирует Тютчева: «Блажен, кто посетил...». Поистине, представители советской элиты. На поселении же они терпели унижительное к себе отношение, как к рабам, собакам. «Враги народа долго будут на берегу валяться? Ступить негде», – оскорбительно вопрошает начальник фактории Зотов. И даже Шура издевается над «дохленьким» Лузгой: «Жрать хочешь? Скажи “гав”». В противостоянии уркам в «доходягах» просыпаются личности, в каждом из них заново рождается Человек. Следуя законам вестерна, «враги народа» – «вредители» – восстановили порядок, но, прежде всего, это человеческая история.

Таким образом, довольно усложненные социально-политические перевертыши позволяют отнести «Холодное лето 53-го...» к уникальному советскому типу – «лагерному боевику», метко названному С. Кудрявцевым «заполярным вестерном» [4] (лучше – заполярным истерном, чтобы провести жанровую границу с мифологией Аляски, восходящей к экранизациями Джека Лондона). Таким образом лишний раз подтверждается, что А. Прошкин – режиссер жанровый.

Остановимся на социологическом аспекте. При анализе фильма необходимо учитывать и собственный поиск новых форм диалога со зрителем, в частности, апробация картины тридцатилетней давности среди представителей юного поколения.

Практика коллективного просмотра в студенческих группах, как оказалось, совпала с опытом Е. Евтушенко, который демонстрировал фильм студентам в 35 странах (побывав в 97), и везде, по его словам, «Холодное лето...» было хорошо принято. По мнению поэта, фильм принадлежит к ряду тех, которые несправедливо недооценили.

Результат автора же был поразителен и показателен. Первый раз «Холодное лето 53-го...» было показано в 2013 г. студентам-социологам V курса по дисциплине «Социология девиантного поведения». Тогда фильм был воспринят совершенно адекватно. Девушки (преобладали в аудитории), оценив мужскую красоту Валерия Приёмыхова, квалифицировали его как Героя, осмыслив его действия как элемент экшена. При этом ими было отмечено отсутствие нормы как таковой, Закона, усложняющее конфликт вокруг Власти, т. е. поняли картину в жанровом русле, рассмотренном выше. Как нам представилось, поняли правильно.

Второй опыт группового просмотра был не столь удачен: фильм в 2016 г. встречен ребятами более чем прохладно. «Серо, скучно, уныло», – вот преобладающие мнения. Это были политологи, имеющие

весьма смутное представление о Берии и его амнистии (хорошо, «Холодное лето...» их просветило). Один юноша придрался, что последняя сцена «закосячена», скрупулезно подсчитав количество выстрелов, произведенных Бароном. Больше всего же огорчили жуткое равнодушие, черствость ребят к отдельной человеческой жизни, к сломанной судьбе, обнаружившиеся при обсуждении фильма «Холодное лето 53-го...». Довод, что таких сотни тысяч, миллионы, не трогает. Их контраргумент – «лес рубят» – ужасает.

Таким образом, нынешние молодые высказывают разные мнения и вскрывают смыслы, приближенные к трактовкам ленты в жанровом ключе: каждый раз, однако, их оценки и точки зрения сложно прогнозируемы.

В то же время приходится признавать, что для современной молодежи, все больше удаленной от начала 50-х, да и середины 80-х века XX-го, картина оставляет множество вопросов. Прежде всего, касательно Истории: что фильм способен прояснить сейчас, например, насчет Берии – врага, если Лаврентий Палыч превращается в такой же мифологический персонаж, подобно Малюте Скуратову, а в Интернете он значитсся как «пламенный революционер» [5] или государственный-реформатор?

Беспорный, наиболее выразительный момент в диалоге со зрителем – киномузыка, саундтрек к фильму Владимира Мартынова, живущий давно уже самостоятельной жизнью, набирающий в Интернете огромное количество прослушиваний. Лейтмотивом киноленты служит и популярная советская песня «Летят перелетные птицы».

Несомненно и то, что «Холодное лето 53-го...» предоставляет возможность увидеть советскую историю в макро- и микроакурсе, акцентируя внимание на судьбе отдельно взятого человека. Своевременность же обращения к драме А. Прошкина обусловлена поисками надежных художественных инструментов, способствующих демифологизации истории, актуализируемой как «реабилитация лагерной реальности».

Главный трагический вывод: фильм отражает всеобщую тотальную виновность, *вину коллективную*. «Время такое. Время», – как бы оправдывается сын Николая Скоробогатова.

Не ожидая в 1987-м, что «Холодное лето 53-го...» будет иметь такой резонанс, режиссер вместе с тем пришел к неутешительному итогу: «Наше историческое кино не выдержало, чтобы разобраться с трагическим XX веком». По мнению Александра Анатольевича, ожидания перемен в фильме и в жизни СССР 1980-х совпали. Видимо, перемены в общественном сознании требуются и сейчас.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 232 с.
2. Якобидзе-Гитман А. Восстание фантазов: Сталинская эпоха в постсоветском кино. М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 293 с.
3. Разлогов К. Э. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. – 688 с.
4. Кудрявцев С. Кинорецензия // 3500 кинорецензий. URL: <https://www.kinopoisk.ru/review/834393/> Дата обращения: 22.10.2016.
5. День рождения Великого человека // World of tanks: Официальный форум игры. URL: <http://forum.worldoftanks.ru/index.php?topic/1976977-день-рождения-великого-человека/>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Еланская Светлана Николаевна – кандидат философских наук, доцент кафедры социологии Тверского государственного университета.

E-mail: Elanskaya.SN@tversu.ru
ORCID: 0000-0001-9386-5502

Еланская С. Н. «Каторжные князья» на большой дороге Истории: «Холодное лето 53-го...» А. Прошкина как постклассический советский боевик // *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2019. № 4. С. 77–86.
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-77-86

REFERENCES

1. Kurennoy V. *Filosofiya fil'ma: uprazhneniya v analize* [Film Philosophy: Exercises in Analysis]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, 2009. 232 p.
2. Yakobidze-Gitman A. *Vosstaniye fantazmov: Stalinskaya epokha v postsovetском кино* [Rise of fantasies: the Stalin era in post-Soviet cinema]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, 2015. 293 p.
3. Razlogov K. E. *Mirovoye kino. Istoriya iskusstva ekrana* [World cinema. History of screen art]. Moscow: Eksmo, 2011. 688 p.
4. Kudryavtsev S. *Kinoretsenziya* [Film review]. In: *3500 kinoretsenziy* [3500 film reviews]. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/review/834393/>.
5. *Den' rozhdeniya Velikogo cheloveka* [Great man's birthday]. *World of tanks: The official forum of the game*. Available at: <http://forum.worldoftanks.ru/index.php?topic/1976977-day-birth-great-man/>.

ABOUT THE AUTHOR

Elanskaya Svetlana – PhD, Associate Professor of the Department of Sociology, Tver State University.

E-mail: Elanskaya.SN@tversu.ru
ORCID: 0000-0001-9386-5502

Elanskaya S. N. «Convicted princes» on the big road of history: «The Cold Summer of 1953» by A. Proshkin as the postclassic soviet action movie. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2019, no. 4, pp. 77–86.
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-77-86

Н. А. КОГУТ

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

NELLI KOGUT

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

КИНОТРАНСЛЯЦИИ СПЕКТАКЛЕЙ THEATRE HD КАК ФЕНОМЕН ТЕАТРА В ЭПОХУ МЕДИА

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию трансляций театральных постановок на экранах кинотеатров, знакомых широкому зрителю по проекту *Theatre HD*. Феномен кинотрансляции театрального спектакля рассматривается как артефакт постмодернистской культуры. Автор делает акцент на тотальной медиатизированности современных культурных процессов, которая неизбежно затронула и театр. На примере трансляций постановок Национального театра Великобритании и Королевского шекспировского театра показывается, как экранная версия спектакля становится результатом взаимодействия различных типов медиа. Первые телевизионные трансляции из зала театра, затем из студий, возникновение аналоговой и цифровой записи предшествовали появлению театральных постановок на большом экране. Исторический экскурс по зволяет проследить, как вырабатывался опыт адаптации театра к экранному пространству. Уделяется внимание анализу процесса создания театральных кинотрансляций, применению кинематографических технологий, а также особенностям восприятия и присутствия в новых условиях. Характер массовости,

THEATRE HD CINEMACAST AS THEATRE PHENOMENON OF MEDIA EPOCH

ABSTRACT

The article is dedicated to exploring broadcasts of theatrical productions on the screens of movie theatres which is known to a wide audience for the project *Theatre HD*. The phenomenon of film broadcasting of a theatrical performance is considered as an artifact of postmodern culture. The author focuses on the total mediatisation of modern cultural processes which inevitably affected the theatre. By examining broadcasts of productions of the Royal National Theatre and the Royal Shakespeare Theatre it is illustrated how the on-screen version of the performance becomes the result of the interaction of various types of media. The first television broadcasts from theatre houses and later from studios, also as the development of analogical and digital recording, preceded the appearance of theatrical productions on the big screen. A historical excursion allows us to trace how the experience of adapting the theatre to the screen space was drawn up. Attention is paid to the analysis of the process of creating theatrical film broadcasts, the use of cinematic technologies, as well as to the peculiarities of perception and presence under the new conditions. Mass character, repeatability, paratexts in the

воспроизводимости, паратексты в виде многочисленных сопроводительных материалов к спектаклю в Сети и вне ее определяют способ взаимодействия с формой театральной трансляции. Применение монтажных и операторских приемов, выработанных многолетней кинематографической и телевизионной практикой, создают новую форму присутствия, которое выходит за рамки материального пространства. Привлечение результатов исследований в сфере медиа помогает зафиксировать влияние медиа на живой театральный процесс.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Theatre HD, трансляция, медиа, монтаж, операторское искусство, восприятие, театр Британии.*

form of numerous accompanying materials for the performance on the Web and outside determine the way of interaction with the form of theatrical broadcasting. The use of editing and camera techniques developed by many years of cinematic and television practice creates a new type of presence that goes beyond the scope of material space. Involving the results of media research helps capture the impact of media on the live theatre process.

KEYWORDS: *Theatre HD, broadcasting, media, editing, camera work, perception, theatre in UK.*

ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКИ НА ЭКРАНЕ

Театральные кинотрансляции как гибридная форма при адаптации спектакля к системе экранных искусств опираются на технологии кинематографа, а также телевидения высокой точности. Жанр и формат передачи театральной постановки в прямом эфире появился на заре телевидения в виде трансляций из зала театра, а затем и студийных постановок антологий драмы – как в реальном времени, так и в записи.

Первой телевизионной драмой на британском телевидении стала 22-минутная презентация Джона Лоуги Бэрда, создателя первой механической телевизионной системы, летом 1930 г. «Человека с цветком во рту» по пьесе Луиджи Пиранделло. Это произошло задолго до того, как 2 ноября 1936 г. BBC начал регулярные телевизионные трансляции из дворца Александры, задолго и до первой официальной драматической постановки на телевидении, которая была представлена 4 ноября 1936 г. в виде сцен из шотландской романтической комедии «Мэриголд». Также незадолго до этого, 19 октября, в тестовом режиме была проведена трансляция нескольких сцен постановки «Убийства в соборе» Т. С. Элиота. Это стало первой студийной трансляцией, в которой использовались декорации. Сама постановка поэтической драмы о последнем месяце жизни Томаса Беккета впервые была показана в июне 1935 г. на Кентерберийском фестивале. В ноябре спектакль был перенесен в Лондонский театр «Меркурий» [1].

Телевизионные и кинематографические версии сохраняют в опосредованной форме сценические работы Питера Холла, Питера Брука, Тревора Нанна, Грегори Дорана и других крупных режиссеров. Процесс

медиатизации, через который проходит оригинальное сценическое произведение, включает технологии пленочных камер, цифровой записи и т. п., и каждая экранная версия определяется взаимосвязью экономических, творческих и культурных интересов.

Постановки 1950–1960-х гг. транслировались и записывались несколькими камерами, размещенными в театральном зале, так же, как это делается в сегодняшних трансляциях *Theatre HD* в многочисленных залах кинотеатров. С начала 1960-х спектакли переносили в студии для записи перед тремя и более камерами. Более поздние экранные версии заимствовали актеров, костюмы, декорации и концепцию театральных постановок для их интерпретации посредством камеры. И некоторые записи, например, «Короля Лира» (1971) Питера Брука, радикально переосмыслили творческий подход оригинальной постановки. Процесс уже включал взаимодействие между режиссером сценической версии и режиссером теле- или кинотрансляции.

Ни один театр не имеет более обширной и более разнообразной экранной истории своих спектаклей, чем Королевская шекспировская компания (*Royal Shakespeare Company, RSC*), которая была основана на месте старого Шекспировского Мемориального театра, открытого 19 апреля 1879 г. Из театральных образов прошлого Стратфорда многие сохранились до нашего времени в качестве движущихся изображений. Наиболее почтенные из них относятся к 1910 г. – немая версия постановки «Ричарда III» актера и менеджера Фрэнка Бенсона. Бенсон исполнял роль короля регулярно с 1886 г., и хотя в 22-минутной версии потеряны финальные кадры битвы при Босворте, мы можем видеть его атлетичного монарха на сцене театра. Эта кинематографическая адаптация была осуществлена спустя 31 год после открытия первого Мемориального театра.

Кинохроника 1930–1940-х предлагает виды Стратфорда, артистов и публики. Телевидение впервые представило сцены из постановки Шекспировского Мемориального театра в 1951 г., когда Энтони Куэйл и Ричард Бёртон исполняли отдельные фрагменты, к сожалению, не записанные, из первой части «Генриха IV» в дневной воскресной программе для детей. Самая ранняя сохранившаяся трансляция на малом экране из Стратфорда – акт из пьесы «Виндзорские насмешницы», транслировавшаяся в прямом эфире в октябре в 1955 г. и сохранившаяся в записи. Телевизионные триумфы более поздних десятилетий включают «Войну роз» (1965), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1982) и «Гамлета» (2009). Самая ранняя постановка RSC, которая была впоследствии представлена как художественный фильм, – постановка пьесы Генри Ливингса «Еh?», премьера которой состоялась в театре Олдвич в 1964 г. В 1968 году она была представлена как мрачная комедия под названием «Работа – это слово из четырех букв».

Последующие художественные фильмы, которые основаны на сценических постановках RSC, включают «Короля Лира» Питера Брука (1971) с Полом Скофилдом, а также «Сон в летнюю ночь» (1996) Эдриана Нобла. Также существуют другие фильмы и телевизионная продукция, первоначально

представленные на сцене RSC: «Воспитание Риты» (1983) Льюиса Гилберта и «Отверженные» (2012) Тома Хупера на большом экране и «Наши друзья на севере» (1996) Питера Флэннери на малом. Не так давно, после первого тура вне стен театра, «Ричард II» Грегори Дорана (2013) с Дэвидом Теннантом в главной роли транслировался в прямом эфире в тысяче кинотеатров и сотне школ в Великобритании и за ее пределами. К осени 2018 г. две трети пьес Первого фолио Шекспира транслировались таким образом (в планах осуществить трансляции всех 37 драматических текстов классика к 2021 г.).

Не все, но большинство телевизионных и кинематографических версий спектаклей были адаптациями шекспировских пьес. До съемки Генри Ливингса «Eh?» RSC в партнерстве с BBC осуществили запись спектакля «Вишневый сад» Майкла Сен-Дени (1962) по пьесе А. П. Чехова. Другие авторы, чьи комедии и драмы в RSC переводились на язык экрана, – Ж.-Б. Мольер, Генрик Ибсен, Август Стриндберг, Эдмон Ростан, Михаил Булгаков, Жан Жироду, Гарольд Пинтер. Также спектакль «US», который в середине 1960-х поставил под сомнение правомерность участия Великобритании во Вьетнамской войне, которую вели Соединенные Штаты, был дважды адаптирован для экрана: впервые как кинодокументалистика Питера Уайтхеда в «Выгоде сомнения» (*Benefit of the Doubt*, 1967), а затем как фильм «Лгите мне» (*Tell me lies*, 1968) самого автора спектакля Питера Брука.

В телевизионных хрониках, а затем в новостных сюжетах появляются короткие эпизоды, в том числе «Ричарда II», показанного в 1951 г. на Британском фестивале. Телевизионные документальные фильмы и обзорные передачи часто представляли собой сцены из спектаклей, и в 1982 г. RSC начала сотрудничество с *London Weekend Television* в создании девятисерийного проекта *Playing Shakespeare* (снят в 1984 г.).

С 1981 года RSC сохранила однокамерные записи многих постановок, а с 1983 г. в Национальном видеоархиве представлений (*National Video Archive of Performance (NVAP)*) существуют более сложные записи постановок [2].

Антологии драмы составили большую долю в эфире британского телевидения. Ранняя драма на телевидении представляла собой театральные пьесы – классические или современные, демонстрируемые в прямом эфире из студии или зала театра, а впоследствии записываемые на пленку. К 1950-м годам телевизионная аудитория начала расти, и, как следствие, вырос спрос на оригинальный материал. В число самых популярных вошли передачи *Armchair Theatre* (1956–1974) на телеканале ABC, *The Wednesday Play* (1964–1970) и *Play for Today* (1970–1984) на BBC. Однако в течение 1980-х и 1990-х гг. эта форма пришла в упадок, так как вещатели предпочитали сериалы, основанные на более понятных широкой аудитории сюжетах о работе медицинских и полицейских служб.

В первое время существования телевидения все вещание велось в прямом эфире. Это означало, что при необходимости повтора, так как не было возможности зафиксировать представление на носителе, постановка разыгрывалась заново [3].

Этот многоступенчатый и разнонаправленный процесс развития экранизаций вырабатывал опыт режиссуры адаптированной к экрану версии театральной постановки. Создаваемые для кинотеатра, телевидения, онлайн-дистрибуции и для внутренних нужд театра видео- и цифровые записи хранятся в архивах по всему миру. И образы, которые они сохраняют живыми, могут многое рассказать нам не только о Королевской Шекспировской компании, Национальном театре Великобритании и других труппах, но и о меняющихся взглядах на Шекспира, театральное искусство, о трансляциях со сцены на экраны различных видов, а также о культуре и обществе, которыми это все обусловлено.

В 2009 году Национальный театр в Лондоне задал новое направление театральной практики. Уже более десяти лет зрители отправляются в кинотеатры по всему миру, чтобы посмотреть прямую трансляцию *NT (National Theatre)* и познакомиться с постановками Национального театра недалеко от дома.

Первая трансляция *NT Live* – постановка Николасом Хайтнером «Федры» Жана Расина с Хелен Миррен в главной роли – привлекла аудиторию более 50 тыс. человек, что сопоставимо с общей внутренней театральной аудиторией за все три месяца показа [4]. Эта цифра включает как прямые, так и непрямые, повторные, трансляции. Регионы в часовых поясах, удаленных от Великобритании, редко проводят одновременные с Национальным театром и другими театрами демонстрации спектаклей. Спектакли могут быть показаны на экране с задержкой от нескольких часов до нескольких месяцев в зависимости от графиков местных кинотеатров, механизмов дистрибуции и спроса аудитории.

Не так давно постановка «Гамлета» Линдси Тёрнер на сцене театра «Барбикан» с Бенедиктом Камбербэтчем в главной роли не только стала самым продаваемым спектаклем в театральной истории Лондона, но и установила новый рекорд среди театральных кинопоказов. Трансляцию постановки в октябре 2015 г. посмотрело более 225 тыс. человек в 25 странах [5]. Совокупная аудитория кинопоказов этого спектакля к настоящему времени превысила миллион человек. Только в Великобритании «Гамлет» был показан в 87% кинотеатров [6].

Таким образом, складывается картина устойчивого и даже стремительного роста театральных прямых трансляций, затрагивающего не только театральную сферу, но также и кинематографический ландшафт. К глобальному проекту *Theatre HD*, помимо Национального театра, присоединились такие театры, как «Глобус» (*The Globe*), Королевский шекспировский театр (RSC), Театральная компания Кеннета Брана (КВТС), а также ряд небольших театров, которые экспериментируют с онлайн-трансляцией, такие как *Cheek by Jowl* и *Complicite*.

В задачи данной статьи входит выявление сложной формы условности, представленной в широком ряде трансляций, а также оценка влияния, которое она оказывает на зрительское восприятие в попытке расширить границы театральной коммуникации. Это потребует обращения

к кинематографической грамматике театральных трансляций на примере нескольких постановок.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОИЗВОДСТВО И ВОСПРИЯТИЕ В МЕДИАКУЛЬТУРЕ

Театр во многом основывается на опыте пребывания здесь и сейчас. Существование артистов и зрителей в едином пространстве, которое условно разделено на две части, но между которыми постоянно выстраивается попытка диалога, – это существование по заданным правилам определенного ритуала. Спектакль в таких условиях, как формулирует распространное убеждение Пегги Фелан, «происходит во времени, которое никогда не повторится» [7, р. 146].

Действительно, театральный спектакль никогда не может быть воспроизведен в абсолютно идентичном виде, так как является тем, что происходит в данном месте в конкретный промежуток времени и представляет собой соотносимое с реальным временем зрителя действие. Феномен трансляции театральных спектаклей на киноэкране, демонстрируемых в рамках глобального проекта *Theatre HD*, дает новый взгляд на самую бытийность театра, так как можно в любой точке земного шара быть причастным к происходящему в зале, например, Национального королевского театра в Лондоне. Важно понять, является ли в таком случае публика в кинозале зрителями спектакля Национального театра или она наблюдает нечто настолько отличное, что сама форма начинает ломаться, и создается то, что можно представить только как новый спектакль и «новый текст» [8, р. 101].

Сегодня, даже если сама постановка не насыщена разнообразными новыми видами медиа, восприятие и движение отдельных ее элементов глубоко укоренились в медиаконтексте. Зрители узнают о премьере по электронной почте, читают о процессе создания в *Facebook*, новостных СМИ. Знакомство со спектаклем продолжается на веб-сайте театра, который предлагает не только фотографии постановки, но и интервью с режиссером, артистами, лекции на соответствующие темы.

Посмотрев спектакль, можно уточнить, например, насколько существенны текстовые изменения в постановке, и прочесть пьесу первого шекспировского фолио, также доступного онлайн. Зрительские отзывы и критические заметки, как процесс ретроспективного осмысления события, появляются сразу же после показа.

Спектакль начинает функционировать не как дискретное событие, обладающее иными по отношению к сцене параметрами темпоральности, а как сеть взаимосвязанных компонентов, как непосредственных, так и опосредованных, в которые входит и кинотрансляция для различной расчлененной аудитории.

В определенном смысле театральная кинотрансляция является разновидностью типа сети, описанной социологом Бруно Латур в своей акторно-сетевой теории. Материальные объекты и люди образуют динамичную,

развивающуюся сеть взаимоотношений, каждый элемент которой выполняет определенную роль [9].

Наши цифровые инструменты не являются простыми средствами для ориентирования в художественной среде, а, скорее, выступают в качестве содейтелей, чтобы сформировать наши выводы относительно постановки и, таким образом, стать частью этой сети.

В то время как физические объекты, скажем, тела актеров на сцене, включаются во взаимоотношения с окружающей средой, зрителями и друг другом, сети представляют более четкие конструкции и выражают преднамеренные связи. Стремление к полноценному восприятию кинотрансляции приводит нас к необходимости осознания того, как создается цифровая запись, кем и с помощью каких устройств, дается ли свобода интерпретации или восприятием манипулируют.

Также мы можем спросить, кем и с какой целью производится подбор фотографий на сайте, некоторые из которых выглядят как намеренно рекламные снимки, а некоторые как запечатленные мгновения реального спектакля. То, что говорят снимки о представлении, может повлиять на восприятие самого спектакля.

Такой проект, как *Theatre HD*, который представляет опосредованное через различные типы медиа (видео, фото, тексты) театральное событие, подчеркивает то, каким опосредованным театральным опытом является сам по себе.

Развертывающаяся вокруг спектакля сеть в медиа позволяет взглянуть на него в более широком социальном, культурном и историческом аспекте. Это выводит рассуждение за пределы бинарности живого и записанного, изолированности и присутствия. С этой точки зрения цель театральной кинотрансляции – не рассказать, «что действительно происходит» на сцене, не реконструировать событие как «призрачную замену» живому спектаклю, который в будущем не будет существовать. Трансляция создает эти сети цифрового обмена, определяет порядок нашего собственного участия в этих сетях. Именно в этих цифровых обменах, возможно, будут присутствовать искусство, автор и документация его произведений.

На протяжении всей своей истории театр всегда использовал новейшие технологии (от сводчатых римских театров, благодаря инженерным разработкам освобожденных от необходимости размещения на склонах холмов, от газового освещения до видеопроекций и мэппинга). «Театральное представление, – говорит Эми Дженсен, – должно отражать и даже ссылаться на другие формы, чтобы оставаться культурно жизнеспособным, то есть иметь власть» [10, p. 132].

Таким образом, творчество по созданию экранных трансляций является одним из направлений развития сценического искусства в эпоху механического воспроизводства. Настоящее время ставит вопрос о том, как новый опосредованный театр (сюда можно включить постановки, транслируемые не только на киноэкране, но и в Интернете) обслуживает индустрию потребления, которая захватила привилегированную театральную аудиторию.

Ответ может находиться как раз на отдалении от самого театрального представления, на расстоянии и через экран, что позволяет увидеть театр в его собственном контексте.

Ясное понимание современного сценического искусства может быть достигнуто только тогда, когда механизмы коммуникации в культуре, и, как следствие, восприятие, будут осознаны. Во введении к своей книге «Безжизненность» (*Liveness*) Филип Осландер подчеркивает, что «медиатизация сейчас эксплицитно и имплицитно встроилась в живой жизненный опыт. . . внутри нашей медиатизированной культуры, какое различие мы бы не проводили между живыми и медиатизированными событиями, оно разрушается, так как живые события становятся более и более схожими с медиатизированными. . . Медиатизация – это культурный контекст, в котором живые представления сейчас неизбежно находятся» [11, р. 31–32].

Его утверждение, что медиа, то есть механически распространенные модели дают фундамент любой современной культурной форме, затрагивает дискуссию о влиянии масс-медиа на искусство. Несомненно то, что этот эффект переплетения живого и медиа, который мы наблюдаем в театральных кинотрансляциях, определяет масштаб и срок существования произведения через расширение его присутствия.

ВИЗУАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ И ПРИСУТВИЕ

Создатели экранных версий спектаклей для их прямой трансляции обеспечивают ощущение присутствия на расстоянии, используя особенную композицию кадра, темп и приемы монтажа, различные ракурсы, что формирует особую форму зрелища, которая в своем эстетическом наполнении может отличаться от оригинальной театральной постановки. Здесь особого внимания заслуживает то, как режиссеры трансляции визуально отображают исполнительские и постановочные моменты на экране, и как их художественные решения влияют на процесс просмотра зрителем.

Именно постоянное движение внутри сценического пространства, благодаря которому трансляция охватывает все аспекты театральной постановки, создает эффект присутствия в театральном зале, ассоциирует с непосредственным, личным восприятием. В этом смысле прямые трансляции не являются новыми произведениями, принципиально отделенными от первоисточника, а, скорее, расширяют возможности зрительского восприятия, которое уже имеет широкий спектр вариаций: можно увидеть одну и ту же постановку с разных мест в зале, в разные дни показа, теперь же – на месте или на расстоянии.

В то время как большинство режиссеров трансляций придерживаются подхода сокрытия кинотехнологии, при котором работа оператора и монтажера остается для зрителя как бы незаметной, встречаются и прямо противоположные случаи. В трансляции Барбары Уиллис Свит (режиссер сценической

версии Дитер Дорн) оперы «Тристан и Изольда» для Метрополитен-опера в 2008 г. был использован прием так называемого полиэкрана, то есть представления на разделенном экране своего рода коллажа изображений. А «Ромео и Джульетта» режиссера трансляции Бена Карона 2016 г. для КВТС (постановка Кеннета Браны) демонстрировалась на экране в черно-белом цвете.

В основном рассуждения относительно адаптации театрального спектакля к его представлению на экране сосредоточены на ущербе – непосредственного прямого восприятия, соприсутствия зрителей и актеров [12, р. 117–118]. С этой точки зрения предполагаемая прозрачность кинотехнологий в театральных трансляциях вводит в заблуждение и подкрепляет мнение, что экранные версии являются приемлемой заменой похода в театр.

Представление о театральной кинотрансляции складывается из двух разнонаправленных типов восприятия, по наблюдениям Сары Бэй-Ченг, экранной версии театра как интровертированного пространства, направленного извне вовнутрь, отстраняющегося от нас, и театра как экстравертированного, направленного в сторону зрителей [13, р. 42]. В этом соотношении внешнего и внутреннего Бэй-Ченг делает акцент на свойствах оптики и на том, как объектив камеры создает искаженный вид игрового пространства. Однако этот эффект осуществляется также в композиции кадра и движении камеры. Камера, которая обеспечивает статичный, общий вид сцены, не проникает в действие и не способна вовлечь зрителя: «Ничто не втягивает нас, и постановка отдаляется от нас, экранная версия может казаться безжизненной и вялой» [13, р. 43].

Эссе Роджера Коупленда «Присутствие и посредничество» дает представление о присутствии как о конфликте между различными теориями. Антонен Арто и его дальнейшие последователи, театральные деятели авангарда 1960-х вроде *Living Theatre*, видели присутствие в полном устранении условности. Материальность, даже физический контакт, в этом случае является существенным. В противоположность им, Жак Деррида в рамках своей теории отсутствия предполагает, что живое присутствие не является чем-то доступным или конкретным: «Она (сцена) не будет также представлением, если представление означает показную поверхность предложенного любопытствующим зрелища. Она не предложит нам даже настоящей презентации настоящего, если настоящее обозначает то, что стоит передо мной» [14, с. 299].

Если присутствие может быть определено через этот конфликт физического присутствия и присутствия, отложенного отсутствием, то одновременное вовлечение зрителя и исполнителя всегда опосредованно, физически или психологически [15, р. 29]. Это приводит к выводу, что присутствие не всегда требует физического взаимодействия между зрителем и исполнителем, но вместе с тем присутствие сосредотачивается в области восприятия коллективным сообществом, создаваемой необходимой атмосферой.

Шанталь Понтбриан также указывает на различие между классическим присутствием и присутствием постмодернистским. Классическое присутствие имеет временной характер и предполагает физическую близость

исполнителя и аудитории. Эта форма присутствия развертывается в реальном времени и не выходит за рамки воображаемого времени и пространства. Понтбриан описывает постмодернистское присутствие как развивающееся через идеологическое взаимодействие с механистическим воспроизведением. Присутствие больше не зависит от материальности, а зависит от ценности произведения, а также его доступности для аудитории [16, p. 155 – 156].

Таким образом, постмодернистское театральное присутствие больше не связано с временными или пространственными аспектами сценического действия или местоположением ее аудитории. Зрители, а также театральные практики в эпоху медиатехнологий рассматривают присутствие с позиции демонстрационной ценности. Присутствие становится тесно связанным с воспроизводством. Важно получить не только личный уникальный опыт, но и опыт, который могут получить все.

В этом смысле театральные кинотрансляции – продукт эпохи постмодерна. Театральная постановка, являясь событием уникальным и неповторимым, взаимодействуя с медиа, как с кино-, так и телевизионными технологиями, приобретает качество воспроизводимости и, как следствие, массовости. Как это свойственно эпохе постмодерна, новая форма не вступает в конфликт с предшествующей театральной традицией, но, по сравнению с опытом телевизионных трансляций, показы на больших экранах в реальном времени выходят на новый уровень симулятивности театрального опыта.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО НА ЭКРАНЕ

Одна из первых задач, стоящих перед вещательной командой, заключается в том, чтобы создать впечатление сценического пространства на расстоянии. Для этих целей перед началом представления в трансляции часто включается дополнительный материал, который помогает контекстуализировать театральное пространство и создать эффект погружения. Режиссеры трансляции всегда показывают внешнюю и внутреннюю обстановку театра, также как и кадры с внутренней аудиторией театра, которая общается между собой и занимает места. Так, примерно за 15 минут, предшествующих началу спектакля, удаленной аудитории предлагается смешивать визуально и акустически пространство театра и кинотеатра, где они находятся, и, в идеале, объединять их. Сама сцена, однако, редко показывается в этих предваряющих спектакль кадрах, несмотря на то, что именно на нее в большинстве случаев внутренняя аудитория направляет свой взгляд.

«Зимняя сказка» КВТС 2015 г. и «Ромео и Джульетта» 2016 г. представили кинозрителям виртуальный тур перед началом спектакля. Маршрут вел зрителей от тротуара возле Гаррик-театра в его холл и, наконец, зрительный зал. Такое презентационное видео выполняет функцию, которую Дженис Уордл назвала «созданием особенного и предъявленного публичного пространства» [17, p. 138]. Таким образом, то, что может быть довольно

абстрактным представлением отдаленного места проведения спектакля, обретает узнаваемость.

Основополагающим для понимания пространственной динамики произведения является визуальное решение самого спектакля с присущими специфическими операторскими и монтажными приемами. В трансляциях NT, RSC и KBTC, как правило, используются шесть или семь камер, размещенных по всему зрительному залу: две или три обычно размещаются на рельсах в центре и по обеим сторонам партера, позволяя им перемещаться примерно на полтора метра направо или налево, одновременно осуществляя зуминг и повороты. В центре партера установлена еще одна камера на кране, которая может охватывать пространство внутри и над сценой и создавать выразительные панорамные кадры. Остальные камеры расположены в других частях партера, а иногда и на ярусах, и используются преимущественно для съемки статичных общих планов.

Расположение камер при трансляции уникально для каждой постановки. В основном сохраняется тенденция останавливаться на актере, пока он произносит свою реплику. Художественный прием голоса за кадром и молчаливой реакции используется в тех случаях, когда реакция слушающего является ключевой в контексте сцены. Например, в трансляции постановки театра «Комеди Франсез» (*Comédie-Française*) «Электра/Орест» Корентин Леконт (режиссер сценической версии Иво ван Хове) зритель в кинотеатре наблюдает продолжительный выразительный план Ореста, который пребывает в изумлении в момент прибытия Менелая. Речь Менелая звучит фоном, тогда как лицо Ореста выражает страх перед неизбежно надвигающейся расплатой за убийство. В данном случае использован план с позиции обратной точки, что позволяет привлечь внимание к моменту, наполненному психологическим содержанием.

Тим ван Сомерен, режиссер кинотрансляции постановки Джози Рурк «Кориолан» в Национальном театре, начинает подготовку к трансляции спектакля на киноэкране со съемки статичным общим планом, которая называется «скрэтч» (*scratch* – царапина). На основе этой записи готовится сценарий будущей трансляции, включающий диалоги и важные сценические указания. Здесь впервые подробно прописываются ракурсы и движения камеры. Затем этот сценарий тестируется в ходе полноценной генеральной репетиции, снимаемой без зрителей, которая позже просматривается в записи технической и творческой командой на большом экране. На этом этапе сценарий претерпевает дальнейшую доработку не только в применении операторских и монтажных приемов, но также и грима, деталей костюмов, освещения, звука. Команда пытается избежать каких-либо интерпретационных расхождений между экранной и сценической версиями спектакля, которые могут быть вызваны недочетами записи.

Вторая полномасштабная репетиция с камерами проводится за день до прямой трансляции. Это позволяет проверить все внесенные на предыдущем этапе корректировки [18, p. 466].

Варианты визуального представления спектакля многочисленны, особенно, если существует возможность создавать подробные раскадровки и проводить репетиции съемки, как это происходит в большинстве трансляций Национального театра.

Так, в трансляции «Ричарда II» RSC режиссер экранной версии Робин Лау передает сценическое пространство постановки Грегори Дорана, используя драматическую открывающую последовательность: начиная с плана сверху герцогини Глостерской, рухнувшей на покрытый гроб своего мужа, камера на кране медленно возвращается назад в сторону авансцены, пока, наконец, не достигает края сцены и первых рядов зрителей. Остановившись в этой точке, изображение представило кинозрителям общую картину всей сцены, включая изображение церковного нефа, спроецированного на задник сцены, а также группу персонажей, собравшихся на похороны, которых на самом деле нет в тексте Шекспира.

На протяжении всего эпизода, который перетекает в первую сцену пьесы Шекспира – дебатов между Болингброком и Норфолком, более плотно кадрированные индивидуальные или отображающие двух персонажей планы чередуются с изображением общего сценического пространства, взятого с нескольких разных ракурсов. Монтаж методом приближения-удаления позволяет представить персонажей в общей сценической обстановке, включая, в моменты наиболее интенсивного напряжения, крупные и средние планы. Также это становится удачным способом выстроить непрерывный рассказ и вести от одной точки интереса – герцогини Глостерской на похоронах, к другой – диалогу между двумя герцогами.

Смешанная перспектива не всегда используется в работе Лау. Его трансляция «Отелло» в постановке Икбаль Хан 2013 г. для RSC начинается со звучащего в темноте переливающегося звука гитары. Затем следует план сцены со спускающимся движением камеры сверху вниз, который переключается на вид актеров с левой стороны. С этой точки через плавное увеличение зума изображение переходит на центральных персонажей – Яго и Родриго, в тот момент, когда они обсуждают недавнее повышение Кассио до звания лейтенанта.

В трехминутном эпизоде изображение транслируется с нескольких из семи камер, часто представляя замедленную версию последовательности план-контрплан-план. Это взгляд говорящего, который смотрит на собеседника, после чего следует взгляд слушателя. Собеседники показаны первым средним планом и всегда находятся в центре внимания. Эпизод снят таким образом, чтобы показать доминирование одного из героев – Яго. Расположение героев, в котором Яго возвышается над сидящим Родриго, предполагает использование различной высоты положения камеры. Для выражения внутренней сути эпизода – начало плетения интриг Яго, используется внешнее противостояние камер, при этом несостоявшийся лейтенант выделяется в плане за счет съемки с более высокого уровня.

Более приближенный и плотно кадрированный стиль трансляции «Отелло» соответствует грамматике экранного изображения, знакомой

по кино и, особенно, по телевидению, в котором близость к лицам, телам актеров является нормой. Благодаря такому подходу зритель становится молчаливым участником разговора, так как визуально авторы намеренно приближают картину к естественному видению. Эта интимная, инклюзивная и ориентированная на вовлечение точка зрения дает доступ к нюансам мимики и другим выразительным признакам психологической жизни человека. Именно такая эмоциональная непосредственность определяет некоторое преимущество экранных трансляций перед личным театральным опытом.

В трансляциях, подобных «Отелло», камера постоянно врывается в игровое пространство. Хотя оптическое представление спектакля и «отступает» от зрителя, монтажная техника и операторские приемы помещают зрителей в сценическое пространство. Режиссер трансляции часто использует ракурсы и точки обзора, недоступные из кресла зрительного зала в театре.

В то время как визуальная последовательность экранной версии в значительной степени направляет взгляд зрителя, объект фокусировки более разнообразен: погружающие планы лиц актеров сменяются внешним обзором всей сцены, а также планами театральной аудитории. В результате формируется типичная, усредненная точка зрения театрального зрителя, в которой пристальное внимание к отдельным исполнителям опирается на постоянную оценку окружающего пространства.

Сценическая композиция сохраняет приоритет в выстраивании визуальной последовательности на экране, при этом театральная мизансцена скорее охватывается, а не отторгается кадрированной, урезанной структурой кинематографического крупного плана.

ЗОНИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА, ЗОНИРОВАНИЕ ЭМОЦИЙ

В огромном зале Оливье Национального театра пламенная речь сумасшедшего Лира (постановка «Король Лир» Сэма Мендеса в экранной адаптации Роберта Лау, в главной роли Саймон Рассел Билл) беспомощно направлялась в темную, зияющую пустоту зрительного зала, готовую, казалось, поглотить его. Сэм Мендес работает объемно: большое количество солдат-статистов в черной форме маршируют на фоне панорамы грозового неба; огромный олень, бросаемый на середину обеденного стола Гонерильи. Сама фигура Лира-тирана разрастается до размера настоящего кровавого диктатора. Такой «космический масштаб» сценического оформления, однако, нередко становился предметом нападок критиков, отметивших сходство антуража с шумом вертолета, громом, грозowymi облаками и пламенем с картиной «Апокалипсис сегодня» Френсиса Форда Coppoly [19]. Однако то, что имело на сцене эпический размах, укрощалось границами рамки кадра, хоть это и «самый большой “Лир”, который когда-либо видел NT» [20].

Аналогично в «Гамлете» Николаса Хайтнера 2010 г. с Рори Кинниром в главной роли, адаптированном для *NT Live* Робертом Лау, крупный план Гамлета в монологе «Быть или не быть» ставил кинозрителей в положение,

при котором они не знали, в какой момент Офелия Рут Негги появилась в сцене. В «Макбете» Кеннета Браны 2013 г., снятом для *NT Live* Тимом ван Сомереном, ведьмы представлены крупным планом, так что рамка кадра дает кинозрителю скудную информацию об их местоположении в общем игровом пространстве. Так, использование плотно кадрированного подхода к съемкам может нарушить форму зрительского восприятия. Пространство спектакля в этом случае сокращается и зонировается, следовательно, и способы восприятия со стороны зрителей тоже должны измениться. Необходимо с помощью различных художественных приемов либо компенсировать пробелы, либо отказаться от использования плотной обрезки рамки кадра, чтобы не утратить ощущения целостного пространства.

География пространства выстраивается скорее по эмоциональным и логическим связям персонажей, а не фактическому расстоянию между ними. Аудитория кинозала благодаря зонированию сценического пространства на экране освобождается от иерархического принципа рассадки в зале и наблюдает за действием не только условно с разных мест в театральном зале, но и из тех частей зала, которые раньше были недоступны (например, с высоты операторского крана).

На примере трансляции спектакля «Кориолан» театра Донмар 2014 г. (в главной роли Том Хиддлстон, снят Тимом Ван Сомереном для *NT Live*) можно понять, как зонирование сценического пространства происходит в камерной обстановке. В случае «Короля Лира», «Гамлета» и «Макбета» путем плотного кадрирования решалась проблема масштабного или нетрадиционного пространства. В зале Донмар на 250 мест персонажи никогда не находятся на расстоянии более нескольких метров друг от друга, что в принципе облегчает проблему охвата сценического пространства оптикой. Несмотря на это, в трансляции спектакля широко используются крупные планы и плотное кадрирование, предлагая чередование индивидуальных планов персонажей, даже если они расположены рядом друг с другом.

Например, в сцене Волумнии и Вергилии, где две женщины сидят рядом за шитьем, камера, тем не менее, сначала показывает обеих общим планом, а затем переходит в серию более продолжительных планов каждой из них. Диалог, который длится около двух минут, включает 25 строк шекспировского текста и представлен через 18 различных планов. Это означает, что камера обрезает в среднем каждые 6–7 сек. или одну-две строки, что соответствует ритму монтажа информационного телесюжета. Результатом стала очень подвижная и направляемая форма зрительского восприятия эпизода, который на сцене выглядел относительно неподвижно.

Это несколько отличается от того, как зрители обычно смотрят и воспринимают постановку, так как монтаж не имеет точной визуальной параллели в театре. Благодаря кадрированию и монтажу персонажи предстают не только приближенно к зрителю, но и под разными углами. Кадры разделяют тело актера на серию изображений, которые зритель по мере восприятия мысленно объединяет.

Попеременный показ двух находящихся рядом персонажей, разговаривающих друг с другом, проецирует точку встречи в зрительный зал так, что создается эффект, будто разговор идет не только между двумя людьми, но также и со зрителем.

Среди всех подходов к театральному вещанию особый интерес представляет съемка с вниманием к деталям режиссерской интерпретации. Камера, подчеркивая ключевые моменты в режиссерском прочтении пьесы, обеспечивает особый способ видения и, соответственно, восприятия театральной постановки.

Линдси Тернер – постановщик «Гамлета» с Бенедиктом Камбербэтчем в главной роли – подчеркивает доверительные отношения между Офелией и Гамлетом. На вопрос о том, как он себя чувствует, отвечая «хорошо», Гамлет одновременно многозначительной улыбкой и интонацией голоса выдает Офелии секрет своего мнимого сумасшествия. Камера постаралась сделать паузу в этот момент, подчеркнув для кинозрителя малейшие нюансы эпизода, которые с большой вероятностью могли быть упущены в большом зале Барбикана.

Одна из самых ярких сцен в постановке RSC «Отелло» Икбаль Хана – сцена пытки, где действуют Отелло и связанный по его приказу громко вопящий Яго. В спектакле Королевского шекспировского театра оставалось неясным, в какой степени Отелло осознавал и был вовлечен в происходящее, так как внимание аудитории целиком было поглощено подробным изображением насилия. На сцене в таких условиях трудно наблюдать за внешними отражениями тонких внутренних переживаний Отелло, за нюансами игры актера, когда он нервным шагом очерчивал периметр сцены, словно находясь мыслями в другом месте. В трансляции используется акцентный монтаж, и выделяется один план Отелло в середине монтажной последовательности, а затем еще один в конце сцены, в результате чего становится ясно, что Отелло целиком ответственен за этот беспощадный допрос, который он, в конце концов, обрывает взмахом руки. Такие моменты раскрывают Отелло в исполнении Хью Куарши как командира, с самого начала склонного к насилию, а не как влюбленного, который был опрометчиво втянут в убийство.

Сам Куарши писал о своем герое, что это «спокойный, невозмутимый опытный государственный деятель» [21], который очень тщательно продумывал, как осуществить свою месть. На экране сдержанная и подробная работа Куарши становится более понятной. Небольшие движения глаз, напряжение мимики фиксируются во всех подробностях и передают глубину страдания героя, заложенного в основе его заключительного жеста.

В таких случаях мы видим, как концепция театрального режиссера не только бережно сохраняется, но и выявляется мастерством режиссера трансляции, который отмечает ключевые моменты спектакля в экранной версии.

Трансляция предлагает множество точек зрения, но неизбежно исключает другие: одновременно являясь театральным, кинематографическим и телевизионным произведением, она никогда не сможет выступить

в качестве единственного и окончательного способа отображения театральной постановки. Как, к слову, не претендует на объективное отражение и непосредственное личное восприятие спектакля конкретным зрителем.

Новое время позволяет по-новому взглянуть на то, кто может смотреть спектакль и каким образом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Wyver J. BBC television's first drama: Murder in the Cathedral (1936) // *Screen Plays. Theatre Plays On British Television*. URL: <https://screenplaystv.wordpress.com/2015/12/05/bbc-televisions-first-drama-murder-in-the-cathedral-1936/> (Дата обращения 07.10.2019). Яз. англ.
2. Wyver J. *Screening the Royal Shakespeare Company: a Critical History*. London: Bloomsbury Publ., 2019. 240 p.
3. Mark D. The Television Play. The rise and fall of the single drama // *BFI Screenonline*. URL: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> (Дата обращения 07.10.2019).
4. *National Theatre Live*. What is it? How does it work? // *National Theatre*. URL: <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/national-theatre-live> (Дата обращения 03.10.2019).
5. Hawkes R. Live Broadcast of Benedict Cumberbatch's Hamlet Watched by 225,000 People // *The Telegraph*. URL: <http://telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/benedictcumberbatch-hamlet-live> (дата обращения 03.10.2019).
6. Gardner Lyn. Benedict Cumberbatch's Hamlet Comes into Its Own on the Screen // *The Guardian*. URL: <http://theguardian.com/stage/theatreblog/2015/oct/16/benedictcumberbatch-hamlet-nt-live-barbican> (дата обращения 03.10.2019).
7. Phelan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge Publ., 1996. – 207 p.
8. Parsons E. Embracing Diversity: An Introduction to Contributions that Were Offered at the From Theatre to Screen Conference // *Adaptation*. 2014, no. 2 (7), pp. 99–103.
9. Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2005. 301 p.

REFERENCES

1. Wyver J. BBC television's first drama: Murder in the Cathedral (1936). *Screen Plays. Theatre Plays On British Television*. Available from: <https://screenplaystv.wordpress.com/2015/12/05/bbc-televisions-first-drama-murder-in-the-cathedral-1936/> [Accessed 7th October 2019].
2. Wyver J. *Screening the Royal Shakespeare Company: a Critical History*. London, Bloomsbury Publ., 2019, 240 p.
3. Mark D. The Television Play. The rise and fall of the single drama. *BFI Screenonline*. Available from: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> [Accessed 7th October 2019].
4. *National Theatre Live*. What is it? How does it work? *National Theatre*. Available from: <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/national-theatre-live> [Accessed 3th October 2019].
5. Hawkes R. Live Broadcast of Benedict Cumberbatch's Hamlet Watched by 225,000 People. *The Telegraph*. Available from: <http://telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/benedictcumberbatch-hamlet-live> [Accessed 3th October 2019].
6. Gardner Lyn. Benedict Cumberbatch's Hamlet Comes into Its Own on the Screen. *The Guardian*. Available from: <http://theguardian.com/stage/theatreblog/2015/oct/16/benedictcumberbatch-hamlet-nt-live-barbican> [Accessed 3th October 2019].
7. Phelan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London, Routledge Publ., 1996. 207 p.
8. Parsons E. Embracing Diversity: An Introduction to Contributions that Were Offered at the From Theatre to Screen Conference. *Adaptation*. 2014, no. 2 (7), p. 99–103.
9. Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2005. 301 p.

10. Jensen A. Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970. Jefferson: North Carolina, McFarland Publ., 2014. – 227 p.
11. Auslander P. Liveness: Performance in a Mediatized Culture. London: Routledge Publ., 2008. – 224 p.
12. Wyver J. All the Trimmings? The Transfer of Theatre to Television in Adaptations of Shakespeare Stagings // *Adaptation*. 2014, no. 2 (7). P. 104–120.
13. Bay-Cheng S. Theatre Squared: Theatre History in the Age of Media // *Theatre Topics*. 2007, no. 1 (17), pp. 37–50.
14. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 293–316.
15. Copeland R. The Presence of Mediation // *TDR: The Drama Review*. 1990. No. 4 (34). P. 28–44.
16. Pontbriand C. The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest. Trans. C. R. Parsons // *Modern Drama*. 1982. № 1 (25). Pp. 154–162.
17. Wardle J. Outside Broadcast: Looking Backwards and Forwards, Live Theatre in the Cinema – NT Live and RSC Live // *Adaptation*. 2014. № 2 (7). Pp. 134–153.
18. Friedman M. The Shakespeare Cinemacast: Coriolanus // *Shakespeare Quarterly*. 2016. № 4 (67). Pp. 457–480.
19. Walker T. King Lear at the National: A King Without a Crown. *The Telegraph*. URL: <http://telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10592514/King-Lear-at-NationalTheatre-A-king-without-a-crown.html> (дата обращения 05.10.2019).
20. Lukowski A. King Lear. *Time Out*. URL: <http://timeout.com/london/theatre/kinglear-17> (дата обращения 28.09.2019).
21. Cowie A. Othello. *Reviewing Shakespeare*. URL: <http://bloggingshakespeare.com/reviewing-shakespeare/othello-rsc-royalshakespeare-theatre-stratford-upon-avon-uk-2015> (дата обращения 29.09.2019).
10. Jensen A. Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970. Jefferson, North Carolina, McFarland Publ., 2014. 227 p.
11. Auslander P. Liveness: Performance in a Mediatized Culture. London, Routledge Publ., 2008. 224 p.
12. Wyver J. All the Trimmings? The Transfer of Theatre to Television in Adaptations of Shakespeare Stagings. *Adaptation*. 2014, no. 2 (7), pp. 104–120.
13. Bay-Cheng S. Theatre Squared: Theatre History in the Age of Media. *Theatre Topics*. 2007, no. 1 (17), no. 37–50.
14. Derrida J. *Teatr zbestokosti i zakrytie predstavleniya* [The Theater of Cruelty and the Closure of Representation]. Available from: Derrida J. *Pismo i razlichie* [Writing and Difference]. Saint-Petersburg, Akademicheskyy Project Publ., 2000, pp. 293–316.
15. Copeland R. The Presence of Mediation. *TDR: The Drama Review*. 1990, no. 4 (34), pp. 28–44.
16. Pontbriand C. The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest. Trans. C. R. Parsons. *Modern Drama*. 1982, no. 1 (25), pp. 154–162.
17. Wardle J. Outside Broadcast: Looking Backwards and Forwards, Live Theatre in the Cinema – NT Live and RSC Live. *Adaptation*. 2014, no. 2 (7), pp. 134–153.
18. Friedman M. The Shakespeare Cinemacast: Coriolanus. *Shakespeare Quarterly*. 2016, no. 4 (67), pp. 457–480.
19. Walker T. King Lear at the National: A King Without a Crown. *The Telegraph*. Available from: <http://telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10592514/King-Lear-at-NationalTheatre-A-king-without-a-crown.html> [Accessed 5th October 2019].
20. Lukowski A. King Lear. *Time Out*. Available from: <http://timeout.com/london/theatre/kinglear-17> [Accessed 28th September 2019].
21. Cowie A. Othello. *Reviewing Shakespeare*. Available from: <http://bloggingshakespeare.com/reviewing-shakespeare/othello-rsc-royalshakespeare-theatre-stratford-upon-avon-uk-2015> [Accessed 29th September 2019].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Когут Нелли Андреевна – аспирант кафедры истории зарубежного театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: nelli.kogut@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6065-3674

Когут Н. А. Кинотрансляции спектаклей Theatre HD как феномен театра в эпоху медиа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 87–104.
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-87-104

ABOUT THE AUTHOR

Nelli Kogut – PhD student of the Department of History of the World Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: nelli.kogut@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6065-3674

Kogut N. A. Theatre HD cinemacast as theatre phenomenon of media epoch. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 87–104.
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-87-104

Н. В. БОЛЬШАКОВ,
А. С. МАКСИМОВА

Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия

NIKITA BOLSHAKOV,
ALISA MAKSIMOVA

National Research University
Higher School of Economics,
Moscow, Russia

ТЕАТРАЛЬНАЯ СОЦИОЛОГИЯ: ЗРИТЕЛЬ НАСТОЯЩЕГО И ЕГО ОЖИДАНИЯ ОТ БУДУЩЕГО

АННОТАЦИЯ

Статья основана на результатах все-российского исследования театральной аудитории, проведенного на базе Лаборатории будущего театра Российского института театрального искусства – ГИТИС. В ходе исследования было опрошено более семи тысяч зрителей в театрах различных регионов страны, в выборку театров при этом включены и традиционные театры с многолетней историей и классическим репертуаром, и современные, в том числе, негосударственные сценические площадки, отдающие предпочтения экспериментальным формам. В статье проведен краткий обзор подходов к изучению театральной публики, разработанных ведущими советскими и российскими социологами – исследователями театра, а также представлен социально-демографический портрет современной аудитории.

С помощью статистического анализа в ходе исследования были выявлены ключевые мотивы и практики посещения театра, рассмотрены отдельно активные зрители, бывающие в театре ежемесячно. Для театральных менеджеров и маркетологов особый интерес может представлять параграф, в котором описаны ключевые источники получения информации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: социология театра, портрет аудитории, театральные зрители, мотивы и практики посещения театра.

THEATRE SOCIOLOGY: CURRENT AUDIENCE AND ITS EXPECTATIONS

ABSTRACT

This article is based on the results of all-Russian survey conducted by the Laboratory of the Future Theater of GITIS. During this survey more than seven thousand spectators were interviewed in theaters of various regions of the country.

The theaters included in this sample are both theaters with long history and classical repertoires, as well as modern and nonstate theaters that prefer experimental forms of art. The article provides a brief overview of approaches to studying the theater audience developed by leading Soviet and Russian sociologists (theater researchers). It also gives a socio-demographic portrait of a modern audience. In this research with the help of statistical analysis were identified the individual motives and practices of theater viewers. The active audience that visit theater every month is considered separately. One paragraph gives sources of information about theater events, as well as audience internet practices.

It can be interesting for the theater managers and marketers. The article uses qualitative discourse analysis of respondents' answers to describe the audience's expectations of what the Russian theater will be in the future.

KEYWORDS: theater sociology, portrait of the audience, theater viewers, motives and practices of theater viewers.

Говоря о ключевых действующих лицах, без которых невозможен театр, мы чаще всего думаем о режиссерах, актерах, сценографах. Кто-то может вспомнить авторов пьес или музыкантов, кто-то подумает про театральные критиков и журналистов. Но в стороне, как правило, окажется зритель. Такой недостаток внимания отчасти связан с тем, что театральную публику сложно охватить одним взглядом и описать однозначно. Конечно, зритель – это не серая масса, равномерно растекающаяся по всем театрам. Зритель бывает очень разный. Он свой у каждого театра, а иногда даже у каждого режиссера или актера. Зритель смотрит, зритель оценивает и даже активно участвует в театральных постановках. Зритель – это именно тот человек, который покупает билеты и, наконец, аплодирует актеру, выходящему на поклон, поэтому нельзя недооценивать его значимость для театра настоящего и будущего.

Следуя многолетней традиции изучения театральной публики, данное исследование предлагает ближе взглянуть на современного театрального зрителя с помощью социологических инструментов, узнать, сколько ему лет, чем он занимается и как проводит свободное время, берет ли он с собой в театр членов своей семьи или он одинок; попытаться понять, почему он ходит в театр, за что его любит, сколько готов платить за билеты, как видит будущее театра и т. д.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Данная статья базируется на результатах Всероссийского исследования театральной аудитории, реализованного Лабораторией будущего театра ГИТИСа¹. Целью исследования было построение социокультурного и социально-демографического портрета современного театрального зрителя на базе двухэтапного всероссийского социологического опроса. Целевой аудиторией опроса стали посетители спектаклей драматических театров различных городов Российской Федерации. В качестве метода сбора данных в исследовании использовался опрос, который проводился в двух формах: интервью (*face-to-face*) и заполнение анкет зрителями на территории отобранных театральных организаций в Москве, Санкт-Петербурге, Краснодаре, Нижнем Новгороде, Екатеринбурге, Ростове-на-Дону, Воронеже и Минусинске, а также интернет-опрос на сайтах и в социальных сетях всех театральных организаций, разместивших предложенную ссылку на онлайн-анкету. В рамках очного опроса на первом этапе исследования сбор данных проводился специально подготовленными интервьюерами. В рамках интернет-опроса данные собирались с использованием специализированного

¹ Всероссийское исследование театральной аудитории было реализовано Лабораторией будущего театра ГИТИС в 2018–2019 гг. в рамках Договора пожертвования между Фондом поддержки и развития театрального образования и Фондом поддержки социальных инноваций «Вольное дело». Авторы благодарят всех, кто помогал в реализации данного проекта.

профессионального сервиса для сбора данных в онлайн-формате, что позволило расширить географию исследования, охватить сложно достижимые группы зрителей и повысить качество данных. При этом выборка исследования реализовывалась в два этапа: на первом этапе опрос проводился в классических театрах с более традиционной репертуарной политикой и организационной формой, на втором – в современных и молодых театрах, зачастую не имеющих даже собственной площадки. С учетом того, что «в целом ряде категорий театральное предложение формируется в основном негосударственными театрами» [1, с. 142] и они занимают значимую долю театрального предложения современной России, их было важно также включить в выборку. Разделение театров проводилось с помощью экспертной оценки, к проведению которой были привлечены театроведы и представители профессионального сообщества из ГИТИСа. Далее, где это уместно и содержательно важно, будут сравниваться показатели по первой и второй волне опроса, то есть между зрителями классических и современных театров.

Общая выборка исследования составила 7735 респондентов, из которых 3130 были опрошены в ходе очного опроса в театрах, а еще 4605 ответов были получены в ходе онлайн-опроса. Отдельного внимания требует вопрос допустимости совместного анализа результатов очного и онлайн-опроса. Совместный анализ выборок разного типа рискован, поскольку смещения, вызываемые этими различиями, могут оказаться несопоставимыми, в результате чего их будет сложнее учесть. Однако в данном исследовании этот риск оправдан и минимален: по большинству ключевых характеристик результаты очного и онлайн-этапов совпадают или соотносятся друг с другом. Так, разница в возрасте участников двух этапов составила всего один год, причем в интернет-опросе приняло участие даже чуть больше людей среднего и старшего возраста, то есть данная методология была применена с целью максимального охвата зрителей, в том числе отсутствовавших на момент личного опроса в театре.

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ СОЦИОЛОГИЯ ТЕАТРА

Социологическое изучение театральной аудитории в нашей стране имеет давнюю историю. Первые исследования начали проводиться еще в начале XX в. Сложные социальные процессы и изменения, с которыми пришлось столкнуться России в этот период, естественно, не могли не сказаться на театральной аудитории: в театр пришли люди, ранее никогда там не бывавшие. Это обстоятельство ставило перед первыми исследователями театральной аудитории задачу узнать нового зрителя. К 1920-м годам относятся первые систематические исследования театральной аудитории разными организациями. Начальные исследования проводились скорее опытным путем, поэтому исследователи пользовались всеми

существующими методами (описание, учет точных зрительских реакций [2], графический метод, личные опросы [3]), а анкеты сильно отличались от современных и по большей части состояли всего из двух открытых вопросов: о социальном положении респондента и о впечатлении от спектакля. Со временем, по мере накопления опыта, анкета приобретала все более четкую структуру, вопросы закрывались, а интерес исследователя распространялся на новые и новые области. Исследователи стали все чаще спрашивать не только о мнении респондента о просмотренном спектакле, но и о его мотивации, о его культурном окружении. Одновременно с этим развивались и методы анализа данных: если анализ первых анкет был больше похож на качественную интерпретацию зрительских ответов, то к концу 1920-х гг. исследователи уже пользовались многими знакомыми нам сегодня социологическими и статистическими инструментами, коэффициентами, шкалами.

Вторая волна социологического изучения театра связана с возрождением советской социологии [4] и относится к началу 1960-х гг. Если задачи первого этапа можно назвать скорее описательными (исследователи пытались понять, кто и в каких количествах ходит в театр), то на втором этапе задачи заметно усложнились: теперь на первый план вышли вопросы восприятия, комплексный анализ публики уже не отдельных театров, а целых городов или даже областей и республик [5; 6]. В анкетах появлялись вопросы о театральных предпочтениях зрителя, об обстоятельствах посещения театра, о каналах распространения информации и даже о культурных характеристиках зрителя [7, с. 85–90]. Последние чаще всего выражались в вопросах об общем кругозоре, любимых видах искусства, досуге (в том числе и о не связанных с театром видах деятельности) и эстетических вкусах зрителя [7, с. 90]. Социология театра институционализировалась: регулярные исследования проводились сектором социологии искусства Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (рук. А. Сохор), сектором научного управления и прогнозирования развития художественной культуры (Ю. У. Фохт-Бабушкин) и социологии искусства (Г. Г. Дадамян) ВНИИ искусствознания, группой «Социология и театр» при ленинградском отделении ВТО и многими другими [8, с. 64]. Авторы выделяют различные функции, которые выполняет театр в обществе: помимо классических функций, таких как ценностно-ориентационная, информационная, развлекательная, престижная и коммуникативная [9, с. 29], добавляются, например, социальная функция [10, с. 32] или даже такие, как катарсическая, сциентическая и т. д. [11, с. 6].

Этот период характеризуется осознанием необходимости ухода от чисто описательного социально-демографического подхода в сторону более глубокого анализа. В этом контексте представленное исследование поддерживает выбранную в те годы ориентацию на комплексный, глубинный анализ аудитории. Помимо пола, возраста и других ключевых характеристик,

каждый зритель в данном исследовании обладает также целым набором параметров, которые в итоге позволили построить многоуровневую сегментацию театральной аудитории.

КТО СЕГОДНЯ ХОДИТ В ТЕАТР

За последние десятилетия театральная среда очень изменилась: появились молодые площадки, новые экспериментальные жанры, театр вышел за пределы четырех стен и стал играть новую роль в жизни общества. Изменился и сам зритель: его мотивы, потребности и, в первую очередь, его социально-демографические характеристики. Поэтому прежде всего нужно описать, что из себя представляет современная театральная аудитория.

Построение портрета аудитории драматических театров стоит начать с описания ключевых социально-демографических характеристик зрителей – пола и возраста. Большую часть театральной аудитории составляют женщины (80%), так же, как это было выявлено в ходе предыдущих исследований. При этом аудитория современных театральных площадок является более разнородной по гендерному признаку, нежели зрители классических театров².

О возрасте отметим, что большая часть аудитории театров – люди средних лет и молодежь. Зрители от 20 до 40 лет составляют половину всех зрителей. Средний возраст посещающих театры – 37 лет. При этом среди зрителей встречаются представители всех возрастных групп. Зрители от 26 до 35 лет составляют более четверти от всех опрошенных. Другими наполненными группами являются возрастные интервалы 36–45 лет (22%) и 18–25 лет (18%), а самые слабо наполненные группы – 12–17 лет (5%) и старше 56 лет (12%). Если смотреть в разрезе по типу театра, то публика современных и молодых театральных площадок оказывается значимо моложе: ее средний возраст составляет 36,1 года против 38,4 лет по классическим театрам. Притом данные по второй волне более однородны, это говорит о том, что среди зрителей современных театров действительно больше молодежи.

2 Все описанные в статье различия значимы на 95-процентном уровне доверительной вероятности. Для поиска связи использовались коэффициенты Хи-квадрат, коэффициент корреляции Спирмена, а также коэффициент корреляции Пирсона. Все расчеты реализованы с помощью компьютерной программы SPSS.

Абсолютное большинство театральной публики составляют высокообразованные люди. Отметим, что более половины аудитории имеют одно высшее образование (57,4%), еще 14,1% – несколько высших образований, а 4,3% обладают ученой степенью. Таким образом, более ¾ зрителей российских театров имеют образование выше среднего. Незаконченное высшее образование имеют 10%, основная доля которых, как показывает анализ, приходится на молодых людей от 18 лет до 21 года, иными словами, посетителей-студентов. 4,6% аудитории имеют неполное среднее

образование и относятся к людям 10–17 лет, то есть школьникам. Частью респондентов была указана принадлежность к группе людей со средним образованием, большинство которых также попадают в возрастную категорию школьников или студентов. Помимо среднего и высшего образования, часть опрошенных посетителей имеют среднее специальное образование (6,2%). Таким образом большая доля посетителей обладает как минимум одним высшим образованием, а остальная часть находится в процессе получения образования. При этом среди посещающих современные театры значимо больше людей с несколькими высшими образованиями и студентов, имеющих незаконченное высшее. Абсолютное большинство современных театральных зрителей не испытывает существенных финансовых ограничений. Доля этой части составляет 77,1% общей аудитории, тогда как низко обеспеченные зрители, то есть те, кому не хватает средств на ежедневные расходы или покупку одежды, составляют не более 12% всей аудитории. Основным родом занятий, характерным для посетителей театров, является работа на позиции специалиста с высшим образованием, к данному виду занятости относят себя 29,6% опрошенных. 14,4% респондентов – творческие работники, а 13,5% – учащиеся или студенты. Помимо этого, 14,3% посетителей театров занимают руководящие должности (руководители подразделений или предприятий), 5,9% являются служащими, а 5,2% – пенсионерами, не работающими в силу возраста. То есть современный театр – это все же способ проведения досуга для людей среднего или высшего класса. При этом в классических театрах значимо выше число служащих и не работающих в силу возраста или ограниченных физических возможностей, тогда как в современных – статистически больше творческих работников, профессионалов, ведущих частную практику, квалифицированных рабочих и фрилансеров, а также владельцев и руководителей предприятий.

О семейном положении театральных зрителей отметим, что наибольшую долю зрителей составляют женатые/замужние или холостые/незамужние зрители – 43% и 41%, соответственно, а еще 13% посетителей театров состоят в отношениях. При этом доля состоящих в браке оказывается значимо выше среди зрителей классических театров, а тех, у кого есть любимый человек, – в современных театрах.

Почти 1/5 зрителей в российских театрах составляют гости из других городов и регионов. При этом в классических театрах доля приезжих значимо выше. Чаще всего данный факт означает, что такие театры являются частью «культурной программы» для гостей города, для тех, кто приехал отдохнуть, к родным, туристом или в командировку. Это подтверждает и распределение ответов на вопрос о времени, затрачиваемом на дорогу до театра: в классические театры люди, как правило, приезжают издалека, даже из других городов.

КАК ЧАСТО ЗРИТЕЛИ ХОДЯТ В ТЕАТР

Театральная аудитория современной России оказывается, как правило, часто ходящей в театры. Половина зрителей ходит в театр ежемесячно, а 22% из них – даже несколько раз в месяц. Раз в два-три месяца театр посещают 19% опрошенных, а несколько раз в год – 22%. К числу зрителей, редко ходящих в театр, то есть посещающих театр раз в год и реже (в эту же категорию отнесены зрители, пришедшие в театр впервые), относятся всего 8% зрителей.

Часто посещение театра является способом проведения семейного досуга, поэтому большинство зрителей попадают в театр в самом раннем возрасте. 38% респондентов впервые пришли в театр в возрасте до 6 лет. Данных зрителей чаще всего в театр привели родители, бабушка, дедушка или другие родственники. В возрасте 7–10 лет в театре впервые оказались 31% зрителей, а в возрасте 11–16 лет – 17%. Две эти категории приходили в театр, как правило, в сопровождении класса или школы. Только 14% зрителей пришли в театр уже в возрасте старше 16 лет, из них 5% – старше 21 года. Эти зрители приходили в театр самостоятельно.

Важно также отметить, что чем раньше ребенок приходит в театр, тем с большей вероятностью в дальнейшем он попадет в категорию часто ходящих в театр. Среди тех, кто впервые попал в театр в возрасте до 6 лет, доля ходящих в театр несколько раз в месяц достигает 26%, а примерно раз в месяц – 30%, тогда как среди оказавшихся в театре в возрасте после 16 лет значительно выше доля посещающих театр редко.

Как правило, поход в театр для зрителей – это групповое действие. Большинство зрителей приходят в театр в сопровождении своих друзей или подруг (44%). 22% ходят в театр вместе с супругами, по 15% – с родителями или детьми, а 14% – с любимыми (девушками или молодыми людьми). 12% обычно посещают театр в компании коллег или сокурсников, одноклассников и т. п., а 10% – вместе с родственниками (не родителями или детьми). В то же время более четверти опрошенных (27%) предпочитают ходить в театр в одиночестве. С родителями или детьми зрители чаще ходят в классические театры, а с друзьями, супругами, коллегами или в другой компании – в современные.

ЗАЧЕМ ЗРИТЕЛИ ХОДЯТ В ТЕАТР

Одна из ключевых задач исследования заключалась в выявлении основных мотивов похода в театр и причин выбора конкретных постановок. Для зрителей не всегда просто ответить на вопрос, почему они пришли в театр, поэтому при ответе на указанные вопросы им предлагалось выбрать несколько причин из большого списка вариантов ответа. Так, ключевым мотивом похода в театр для респондентов оказалось желание посмотреть на работу

определенного актера или режиссера: данный вариант выбрали 55% опрошенных. Также около половины респондентов указали, что хотели пережить яркие эмоции и сопереживать героям (51%), получить повод для раздумий (48%) или расширить кругозор и узнать что-то новое для себя (48%). 49% опрошенных также отметили, что руководствовались мотивом посмотреть определенный спектакль. В пятерку менее популярных мотивов выхода в театр вошли желание развлечься и поднять настроение (36%), отдохнуть от обычных житейских дел (27%), провести время с любимым человеком, семьей или друзьями (21%), ощутить праздничность и необычность атмосферы (19%) и, наконец, выйти в свет, побывать на людях (6%).

Пятерка лидирующих мотивов остается одинаковой для всех групп зрителей. Однако аудитория современных театров несколько чаще отмечала, что решили пойти в театр ради того, чтобы получить повод для раздумий. Эти зрители несколько чаще хотели провести время с семьей, близкими людьми и друзьями, а также побывать на людях, в то время как аудитория классических театров значимо чаще ходила в театр, чтобы ощутить праздничность и необычность атмосферы.

Если говорить о выборе конкретной театральной постановки, то в первую очередь зрителей привлекают тематика и сюжет спектакля. Данный вариант выбрали 37% опрошенных. Для 34% – 35% зрителей оказались важны участие определенного режиссера, любимых актеров, экспериментальный или классический характер спектакля. По 28–30% указали, что при выборе спектакля ориентировались на совет друзей или знакомых, на произведение, которое легло в основу спектакля, или даже на сам театр (было важно посетить конкретный театр, а спектакль играл второстепенную роль). Участие известных актеров привлекло к спектаклю внимание 14% зрителей, а известность и зрелищность спектакля – еще 11%. Также для 11% опрошенных важным оказалось мнение и отзывы профессиональных критиков или отзывы обычных зрителей в Интернете.

Зрителей классических театров при этом гораздо больше привлекает постановка определенного режиссера, участие любимых актеров, а также участие известных и популярных актеров, тогда как для аудитории современных театров большую роль играют тематика и сюжет, характер спектакля, его зрелищность, а также отзывы профессиональных критиков.

ОТКУДА ЗРИТЕЛИ ПОЛУЧАЮТ ИНФОРМАЦИЮ

Современные театральные зрители – это, как правило, очень активная аудитория, не только посещающая театр, но и интересующаяся им. Только 17% опрошенных ответили, что вообще не интересуются театральными новостями. Еще 16% указали, что интересуются новостями, но очень редко, а остальные зрители следят за театральными событиями либо регулярно (33%), либо время от времени (33%).

Ключевая коммуникация между театрами и зрителем на сегодняшний день сосредоточена в Интернете. Основным источником информации для зрителей являются интернет-СМИ. 68 % опрошенных указали, что узнают о театральных событиях и новостях, как правило, из онлайн-медиа. Кроме того, почти для половины зрителей (48 %) важным каналом выступают также социальные сети. 41 % зрителей получает информацию о театре от друзей и родственников. За пределами первой тройки оказываются такие классические каналы коммуникации со зрителем, как афиши и наружная реклама (38 %), специализированные сайты (36 %), телевизионные передачи (16 %), печатные СМИ, газеты и журналы (12 %) и, наконец, радиопередачи (4 %).

Интернет-СМИ, специализированные сайты в Интернете и мнение друзей и родственников оказываются одинаково значимыми для зрителей всех театров, а вот социальные сети и наружная реклама играют большую роль для аудитории современных театров. До 56 % представителей данной категории предпочитают получать информацию из социальных сетей. В свою очередь зрители классических театров предпочитают доверять классическим каналам: телевидению, радио и печатным СМИ.

Как уже было отмечено выше, современные театральные зрители являются активными интернет-пользователями: они покупают билеты в Интернете, получают информацию о театральных премьерах через социальные сети и онлайн-СМИ, ведут аккаунты в социальных сетях и т. д. В данных условиях особенную роль начинает играть сайт театра, на котором зрители могут не только найти информацию о репертуаре и различных новостях, но и выбрать подходящие билеты. 56 % опрошенных в театрах зрителей заходили на сайт театра прежде, чем прийти на спектакль.

Из тех, кто посещает сайт театра, большинство заходят на него в поисках информации о проходящих спектаклях, которая позволит определиться с выбором конкретной постановки. Чуть реже зрители посещают сайт театра для того, чтобы получить информацию о конкретном спектакле (о сюжете, режиссере, актерском составе, продолжительности и т. д.) – ранее для получения данной информации зрителям необходимо было покупать программку спектакля. Примерно столько же указали, что заходили на сайт театра для того, чтобы приобрести билеты. Информацию о самом театре (история создания, биография создателей, руководства, труппы и т. д.) ищут на сайте только 31 % зрителей, а для общего развития и понимания того, какие спектакли сейчас играют, на сайт заходят 24 % опрошенных.

Еще одним важным источником информации о событиях и новостях театра являются страницы в социальных сетях. Большинство опрошенных зрителей указали, что посещали страницы каких-либо театров или театральных компаний, фестивалей, театральных СМИ в социальных сетях. В среднем театральный зритель при этом оказывается подписан примерно на 9,6 различных театральных страниц. Примерно треть опрошенных при этом

подписана не более чем на 3 страницы, еще треть на 4–7 страниц, тогда как люди, подписанные более чем на 20 страниц, составляют всего 8% всех опрошенных.

Доля активных зрителей, которые пишут о своей театральной жизни в социальных сетях, оказалась несколько ниже доли тех, кто просто следит за театральными событиями и новостями. 43% опрошенных отметили, что размещают информацию о театральной жизни на своих страницах в социальных сетях. Что интересно, доля таких людей среди зрителей классических театров несколько выше и достигает 46%, тогда как аудитория современных театров только в 40% случаев делится информацией о своей театральной жизни в соцсетях. Самыми популярными социальными сетями у театралов являются ВКонтакте и Инстаграм. Первой пользуются 63% тех, кто пользуется хотя бы одной социальной сетью. Вторую указали 59% всех пользователей социальных сетей. Обе соцсети значимо чаще используют зрители современных театров, принявшие участие во второй волне опроса. Около половины респондентов используют также Фейсбук (48%), а еще 15% – Одноклассники. При этом Одноклассники – единственная соцсеть, которой чаще пользуются участники первой волны. Остальные социальные сети (Мой мир, Твиттер и т. д.) не пользуются популярностью среди театральных зрителей.

Благодаря Интернету любой театральный зритель может поделиться своим мнением. Социальные сети являются одним из каналов для того, чтобы оставить отзыв о посещении театра. 21% опрошенных указали, что регулярно оставляют отзывы о своем впечатлении от театра и посещения театра³. Среди зрителей современных театров таковых оказалось 25%, а среди посетителей классических театров – только 17%. Чаще всего люди отмечают, что оставляют отзывы в социальных сетях (ВКонтакте, Инстаграм, Фейсбук), на сайтах самих театров, сайтах-агрегаторах, продающих билеты (*Ticketland*, *Bigbilet*) или специализированных афишных сайтах (*teatr.ru*, Яндекс.афиша и др.)

ЧТО ЗРИТЕЛИ ДУМАЮТ О ТЕАТРЕ БУДУЩЕГО

Для того, чтобы понять, что думают современные театральные зрители о том, какое будущее ожидает российский театр, участникам опроса было предложено ответить на вопрос «Каким бы вы хотели видеть театр будущего (например, через 10 лет)? В каких направлениях должен развиваться российский театр?». Было получено множество ответов, в том числе подробных и развернутых. Некоторые заявили, что их устраивает современное состояние театра, и они считают, что ему стоит оставаться таким же или двигаться в том же направлении, что и сейчас. Ответы на этот вопрос позволяют узнать не только ожидания от театра

3 Вопрос задавался только в онлайн-опросе.

будущего, но и оценить отношение к современной сцене и тенденциям ее трансформации.

Точки зрения участников исследования на то, как следует развиваться театру, неоднородны. Условно выделим три позиции: консервативную, умеренную и прогрессивную. В многоголосии мнений можно встретить противоречивые оценки и даже радикальные взгляды на искусство сцены:

1. Консервативная позиция широко распространена. Она предполагает предпочтение классических постановок и произведений, подчеркивание ценности традиций и стремление их сохранить. Некоторые ее сторонники отсылают к национальной истории развития театра, его самобытности. Здесь присутствует охранительная логика, по мнению респондентов, существует угроза утраты или упадка «старой школы», традиций, ценностей, и их нужно оберегать. Приверженцы консервативной позиции склонны выступать против эпатажа, «пошлости», «чернухи», «разврата», нецензурной лексики и обнажения на сцене, против «безвкусицы» и «концептуализма».

Предпочтение классического театра постулируется, как правило, само по себе. Иногда такая консервативность вызвана негативным опытом столкновения с неудачными, по мнению респондентов, экспериментами, представлением о переизбытке новаторства в современном театре или о том, что классическому театру и театральным традициям что-то угрожает.

2. Умеренная позиция предполагает, во-первых, многовекторность: многие считают, что искусство сцены должно развиваться во всех или разных направлениях, театров и постановок должно становиться больше, в их создании должны быть открытость и свобода, что приведет в будущем к появлению новых стилей для разных аудиторий и возможности выражения оригинальных художественных взглядов и идей.

К тому же умеренная позиция, высказываемая респондентами, отсылает к предпочтительному соблюдению баланса, гармонии между классикой и современностью, традицией и экспериментом. Классические произведения должны быть реинтерпретированы, новые формы – сочетаться со старыми достижениями, эксперименты – опираться на лучшие практики.

3. Прогрессивная позиция делает акцент на современности каждой постановки, актуальности, эксперименте, авангардности, открытости новому. Важные ценности для ее сторонников – стремление к независимости, свободе, смелость в выборе тем и художественных форм.

Вполне ожидаемо охранительно настроенные зрители высказывают протест против чрезмерно экспериментальных постановок и эпатажа, а приверженцы прогрессивной позиции заявляют о неприемлемости «скуки», «занудства и пыли», застоя, консерватизма, о необходимости избавиться от цензуры – как внешней, так и внутренней. Свободе развития театра в представлении зрителей могут мешать разные социальные силы и процессы: коммерциализация и потакание аудитории, государственная

политика и предрассудки общества, «мнения чиновников» и «административное давление», «вкусы режиссера» и традиционность репертуарного театра.

Участники исследования приветствуют две современные тенденции: иммерсивность/интерактивность и использование новых технологий на сцене.

В дальнейшем им хотелось бы видеть развитие и распространение этих направлений искусства. Актуализируется потребность в интерактивных приемах, полная ликвидация принципа «четвертой стены», вовлечение зрителей в действие и отведение им активной роли. В ответах упомянуты разнообразные технологические средства, от мультимедиа до 3D-технологий, голограмм, виртуальной реальности и роботов. Впрочем, есть и противники технологизации театра: они опасаются, что опора на технические средства и спецэффекты превратит театр в «шоу», преуменьшит и разрушит значение актерской игры («Первичным все же было, есть и будет именно мастерство актера, а не технические инновации»). В противовес двум выделенным современным тенденциям ряд ответов связан с талантом и профессиональными качествами актеров и режиссеров. Игра актеров видится значительной частью респондентов одной из ключевых составляющих того театра будущего, который они хотели бы видеть.

Многие подчеркивают гуманистическое предназначение театра: он должен «воспитывать», «возвышать», «трогать», «морально-интеллектуально развивать зрителей», «нести культуру, просвещение, мораль в массы». Такое видение роли театра характерно для тех, кто предпочитает классику и выступает за сохранение традиций. Многие заявили, что театр должен быть «человечным», «искренним», «честным», «тонким», «нравственным», «глубоким». Это представление соотносится с популярностью у части зрителей форм психологического театра. С таким представлением о «воспитании души» перекликаются и ответы, указывающие на театр как место красоты, добра, возвышенности, праздника.

Есть еще несколько оценочных категорий, имеющих разные оттенки смыслов, но важных с точки зрения респондентов. Они считают, что театр должен быть «ярким», «интересным» и «умным». Можно было бы предположить, что если «яркость» ассоциируется, скорее, с зрелищностью, смелыми экспериментами, динамичностью, то «умный» театр значит рефлексивный, непошлый, заставляющий задуматься. Для некоторых респондентов такие характеристики являются почти взаимоисключающими, однако есть и ответы, где «яркий» и «умный» встречаются вместе. Это показывает сложность проведения четких границ и интерпретации значений.

Зрители хотели бы, чтобы театр будущего был доступным. Доступность означает несколько вещей. Прежде всего, это физическая и финансовая доступность: билетов (низкие цены, борьба со спекуляцией) и театров (возможность увидеть спектакли в регионах – за счет гастролей, трансляций, открытия новых площадок; оснащенность для зрителей с ограниченными возможностями здоровья). Помимо этого, речь идет о смысловой,

содержательной доступности и ориентированности на аудиторию. Респонденты высказывают необходимость создавать инклюзивные спектакли, постановки, рассчитанные на молодежь, а также в целом делать театр ближе к зрителю. То есть существует запрос на то, чтобы театр был местом не только для элиты и знатоков, понимающих и ценящих «высокую культуру», но и для обычных людей.

Другая, отчасти связанная с развитием доступности, категория ответов указывает на желание обеспечить в будущем более широкую поддержку театра. Театры должны получать лучшее финансирование, быть оснащенными качественным оборудованием, ремонтироваться и обновляться, заработная плата сотрудников должна быть достойной. Это особенно актуально для региональных театров. Респонденты подчеркивают необходимость работать в будущем над организационной и сервисной стороной театра: удобство процесса покупки билетов, клиентоориентированность в целом, «улучшения должны быть в сервисах: комфортные места, видимость со всех рядов», «удобные театральные пространства с нормальным персоналом».

Некоторые респонденты в качестве ответа на вопрос приводили примеры отдельных институций, режиссеров и проектов, которые они считают образцом для развития театра в России в целом. Среди направлений и жанров, которые респонденты хотели бы видеть активно развивающимися в будущем, преобладает психологический и музыкальный театр (в частности, мюзиклы). Кроме того, зрители упоминали, что их интересуют документальные формы и вербатим, опера и балет; некоторые хотели бы сближения разных жанров.

Таким образом, взгляды современных зрителей на будущее российского театра довольно разнообразны. Выделяются противоположные позиции: тех, кто желает сохранить традиции и опасается нововведений и экспериментов, вплоть до избегания любых изменений и возврата к творческим формам прошлого, и тех, кто считает, что театр должен быть смелым и независимым, говорить на актуальные темы, задействовать новые технические и художественные средства. Одни хотели бы сохранить статус театра как места высокой культуры с особой атмосферой, его роль «целителя душ», другие полагают, что необходимо выходить за рамки сцены, взаимодействовать с широкой аудиторией, говорить на понятном языке. Между ними – множество сторонников сочетания классики и новизны, многонаправленного развития, осторожного обращения с традициями, адекватного использования технологий для расширения доступности и понятности для зрителей. Порой кажется, что одни и те же вещи называются разными словами, которые предполагают радикально разное отношение: то, что для одних «шоу» и «кабаре», для других – желаемая яркость и зрелищность, «актуальность» может превратиться в «политизированность», классика – в «занудство», смелые эксперименты – в «разврат» или «сумасшедшие выдумки режиссера».

Даже при наличии разногласий и несовпадений общее представление зрителей о будущем театра – оптимистичное. В нем есть надежды

на повышение доступности и материальное благополучие, в том числе в регионах, дальнейшее профессиональное становление театральных работников, поиск своей публики, расширение репертуара и развитие различных подходов, идей и жанров.

ЧЕМ ОТЛИЧАЮТСЯ АКТИВНЫЕ ЗРИТЕЛИ

Особый интерес в рамках исследования представляли анкеты наиболее активных театральных зрителей. Для того, чтобы рассмотреть их более подробно, а также понять, чем они отличаются от остальных категорий зрителей, было выделено три группы в зависимости от частоты посещения театра (за основу взяты разработки советских социологов [3, с. 115], однако границы выделения групп были скорректированы исходя из актуальных практик посещения): активные зрители – те, кто посещает театр не реже, чем раз в месяц; регулярные зрители – те, кто в среднем посещают театр не реже, чем несколько раз в год; нерегулярные зрители – посещают театр реже раза в год или пришли в театр впервые.

Категории зрителей отличаются между собой по социально-демографическим характеристикам: активные и регулярные зрители значимо старше нерегулярных, кроме того, нерегулярные зрители значимо чаще оказываются мужчинами. Активные и регулярные зрители платят за билет значимо больше, чем нерегулярные, они склонны приобретать билеты на сайтах театров, причем делать это самостоятельно, тогда как нерегулярным зрителям свойственно пользоваться корпоративными программами на приобретение билетов в театр. Активные зрители чаще не состоят в браке и не имеют детей, а регулярные, напротив, в нем состоят и имеют одного или двух детей. Активные, вполне ожидаемо, следят за театральными новостями регулярно.

Категории зрителей также существенно отличаются друг от друга в том, как они проводят свободное время. Активные зрители активны не только в посещении театров. Они оказываются лидерами также по частоте других досуговых практик, не связанных с театром: они чаще встречаются с друзьями, ходят в кино и на концерты, в музеи на выставки, читают газеты, журналы и книги, то есть в целом к числу активных театральных зрителей принадлежат люди, более активные и в других культурных практиках.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За последние десятилетия театральная жизнь в нашей стране претерпела значительные изменения: появились новые формы, средства выразительности, театральные институции, трансформировался сценический язык. Изменился и зритель, который сегодня ходит в театр. Да, как и раньше, большую часть театральной публики составляют женщины, при этом публика

современных и молодых театров оказывается значимо более молодой и, что важно, более мужской. Абсолютное большинство аудитории обладает высшим образованием и принадлежит к среднему классу, а почти 60% аудитории составляют зрители, не состоящие в браке.

Практики посещения театра очень сильно различаются: почти четверть зрителей ходит на спектакли несколько раз в месяц, а еще около трети только несколько раз в год или реже. В то же время 92% всех опрошенных бывают в зрительных залах не реже нескольких раз в год, это говорит о том, что практика посещения театра является все же не случайной, а регулярной. Также важно отметить, что чем раньше ребенок попадает в театр, тем с большей вероятностью уже во взрослом возрасте он будет принадлежать к группе активных зрителей. Больше 80% зрителей хотя бы иногда интересуются театральными новостями, получая их, как правило, из Интернета. Вообще, Интернет сегодня – главное средство коммуникации со зрителями. 68% зрителей в качестве ключевых источников информации о спектаклях указали интернет-СМИ, 48% – социальные сети, еще 36% – специализированные сайты в Интернете. Абсолютное большинство зрителей посещают страницы театров в социальных сетях, а также регулярно заходят на их сайты. Почти половина зрителей размещает информацию о своей театральной жизни в социальных сетях, самыми популярными из которых являются ВКонтакте, Инстаграм и Фейсбук, делают фотографии в зрительном зале или в фойе, а пятая часть даже оставляет отзывы о своем впечатлении от спектакля и посещения театра на различных интернет-платформах.

Причем среди зрителей современных площадок доля тех, кто делится своим впечатлением, составляет почти четверть.

Даже билеты зрители предпочитают покупать на официальном сайте зрелищного учреждения (треть опрошенных) или на специализированных сайтах (шестая часть). Классические способы продажи, такие, как касса театра или билетные киоски, постепенно отходят на второй план, хотя все еще остаются важными для аудитории классических театров.

Наиболее активные зрители, посещающие театр максимально часто (до нескольких раз в месяц), оказываются несколько старше нерегулярных зрителей (средний возраст 38 лет), чаще являются женщинами и готовы тратить на билеты больше всех остальных. Они зачастую не состоят в браке и не имеют детей, регулярно следят за театральными новостями и событиями, предпочитают покупать билеты напрямую на сайте или же в кассе театра и значимо чаще вообще предпочитают любые другие формы досуговой активности: встречаются с друзьями, ходят в кино и на концерты, в музеи на выставки, читают газеты, журналы и книги.

При выборе постановок для них в первую очередь важны тематика и сюжет спектакля, а также характер постановки, участие определенных режиссеров и любимых актеров. А вот отзывы профессиональных критиков важны только для 11% опрошенных. Ровно столько же при выборе постановки ориентируются на отзывы обычных зрителей в Интернете.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Заславский Г. А., Иванов О. В., Чернов А. Г. Перепись российских театров: исследовательский подход и основные концепты // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 3. С. 131–151.
2. Федоров В. Ф. Опыт изучения зрительского зала // Жизнь искусства. 1925. № 18. С. 14–15.
3. Егорова М. Н. Театральная публика. Эволюция анкетного метода. М: Государственный институт искусствознания, 2010. – 162 с.
4. Социология в России / Под ред. В. А. Ядова. М.: Издательство Института социологии РАН, 1998. – 696 с.
5. Алексеев А. Н., Божков О. Б., Владимиров В. Л., Дмитриевский В. Н., Докторов Б. З. Театр и молодежь. Опыт социологического исследования. М.: ВТО, 1979. – 291 с.
6. Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // Театр и зритель (Проблемы социологии театрального искусства). М.: ВТО, 1973. С. 118–146.
7. Дадамян Г. Г. Проблемы аудитории театров // Проблемы социологии театра. М.: ВТО, 1974. С. 111–130.
8. Божков О. Б. 15 лет социологического изучения театральной жизни Ленинграда // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. 2008. № 6. С. 64–68.
9. Дмитриевский В. Н. Основы социологии театра: история, теория, практика. М.: ГИТИС, 2004. – 116 с.
10. Дадамян Г. Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства. М.: ВТО, 1982. – 125 с.
11. Дмитриевский В. Н. Театр уж полон. Зритель и сцена глазами социолога и театрального критика. Л.: Искусство, 1982. – 191 с.

REFERENCES

1. Zaslavsky G., Ivanov O., Chernov A. *Perepis' rossijskih teatrov: issledovatel'skij podhod i osnovnye koncepty* [Census of Russian theaters: research approach and main results]. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2018, no. 3, pp. 131–151.
2. Fedorov V. F. *Opit izucheniya zritel'skogo zala* [The experience of studying the audience]. *Zhizn' iskusstva* [Life of art]. 1925, no. 18, pp. 14–15.
3. Egorova M. N. *Teatral'naya publika. Evolyuciya anketnogo metoda* [Theatrical publication. Questionnaire parameter evolution]. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznaniya, 2010. 162 p.
4. *Sociologiya v Rossii* [Sociology in Russia] / ed. by Yadov V. A. Moscow: Izdatelstvo Instituta sociologii RAN, 1998. 696 p.
5. Alekseev A. N., Bozhkov O. B., Vladimirov V. L., Dmitrievsky V. N., Doktorov B. Z. *Teatr i molodezh'. Opyt sociologicheskogo issledovaniya* [Theater and youth. The experience of sociological research]. Moscow: VTO, 1979. 291 p.
6. Kask K., Vellerand L. *Struktura teatral'noj auditorii v Estonii* [The structure of the theater audience in Estonia]. In: *Teatr i zritel (Problemy sociologii teatral'nogo iskusstva)* [Theater and Spectator (Problems of the sociology of theater art)]. Moscow: VTO, 1973, pp. 118–146.
7. Dadamyany G. G. *Problemy auditorii teatrov* [The problems of the audience of theaters]. In: *Problemy sociologii teatra* [Problems of the sociology of theater]. Moscow: VTO, 1974, pp. 111–130.
8. Bozhkov O. B. *15 let sociologicheskogo izucheniya teatral'noj zhizni Leningrada* [15 years of a sociological study of the theatrical life of Leningrad]. In: *Teleskop: zhurnal sociologicheskikh i marketingovykh issledovaniy* [Telescope: a journal of sociological and marketing research]. 2008, no. 6, pp. 64–68.
9. Dmitrievsky V. N. *Osnovy sociologii teatra: istoriya, teoriya, praktika* [Fundamentals of the sociology of the theater: history, theory, practice]. Moscow: GITIS, 2004. 116 p.
10. Dadamyany G. G. *Social'no-ekonomicheskie problemy teatral'nogo iskusstva* [Socio-economic problems of theatrical art]. Moscow: VTO, 1982. 125 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Большаков Никита Викторович – старший преподаватель кафедры методов сбора и анализа социологической информации, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

E-mail: nbolshakov@hse.ru

ORCID: 0000–0001–8976–7248

Максимова Алиса Сергеевна – кандидат социологических наук, младший научный сотрудник Института гуманитарных историко-теоретических исследований имени А. В. Полетаева (ИГИТИ), Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

E-mail: asmaksimova@hse.ru

ORCID: 0000–0002–6518–3317

Большаков Н. В., Максимова А. С. Театральная социология: зритель настоящего и его ожидания от будущего // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2019. № 4. С. 105–121.
DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–105–121

11. Dmitrievsky V. N. *Teatr uzb polon. Zritel' i scena glazami sociologa i teatrnogo kritika* [The theater is already full. Spectator and script of a sociologist and theater critic]. Leningrad: Iskusstvo, 1982. 191 p.

ABOUT THE AUTHORS

Nikita Bolshakov – Senior Lecturer, Department of Sociological Research Methods, National Research University Higher School of Economics.

E-mail: nbolshakov@hse.ru

ORCID: 0000–0001–8976–7248

Alisa Maksimova – PhD in Sociology, Junior Research Fellow, Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities, National Research University Higher School of Economics.

E-mail: asmaksimova@hse.ru

ORCID: 0000–0002–6518–3317

Bolshakov N. V., Maksimova A. S. *Theatre sociology: current audience and its expectations*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 4, pp. 105–121.

DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–105–121

А. Б. ДРОЗНИН

*Театральный институт
имени Бориса Щукина,
Москва, Россия*

ANDREY DROZNIN

*The Boris Shukin
Theatre Institute,
Moscow, Russia*

УРОВНИ ВЛАДЕНИЯ ТЕЛОМ В ИСКУССТВЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЕРА

АННОТАЦИЯ

Телесная оснащенность актера исследована в статье как многоуровневая структура, выстраивающаяся по пирамидальному принципу. Базой пирамиды служит владение актера функциональными возможностями своего тела – способность совершать целенаправленное действие («продуктивное действие» по Станиславскому). Следующий уровень – владение выразительными возможностями тела – т. е. способность тела отражать внутреннюю жизнь человека, делать ее видимой. Затем следует уровень, позволяющий актеру зажить чужой жизнью, жизнью роли – т. е. выработать установку на основе воображения – и от имени персонажа совершать выразительные действия. Эти три уровня создают «телесный аппарат выразительности» актера. Но чтобы игра актера стала явлением искусства, его телесный аппарат должен обладать способностью выражать жизнь человеческого духа роли в ярких сценических формах. Это четвертый уровень телесной оснащенности актера. Он позволяет употребить по отношению к игре актера такую характеристику, как виртуозность. И, наконец, можно говорить о пятом, венчающем пирамиду телесной оснащенности актера, уровне – способности актера

THE LEVELS OF BODY FACILITIES IN THE DRAMATIC ACTOR'S ART

ABSTRACT

The actor's body opportunities is studied as a multi-level structure which built on a pyramidal principles. The pyramid's base is the actor's possession of the functional facilities of his body – the ability to perform a targeted action (“productive action” according to Stanislavskiy). The next level is the possession of the expressive body facilities – i.e. the ability of the body to reflect the inner life of a person, to make it visible. Then follows a level that allows the actor to live someone else's life, a life of his/her character – i.e. to develop an attitude based on imagination – and to perform expressive actions on behalf of the character. These three levels create the “expressive physical apparatus” of the actor. But in order to turn the performances into the art, the actor's physical apparatus must have the ability to express the life of the human spirit of the role in vivid stage forms. This is the fourth level of actor's body opportunities. It allows to use (speaking about the actor's performance) such a characteristic as virtuosity. And, finally, we can talk about the fifth level of body opportunities of the actor which is crowning the pyramid – the actor's ability to go beyond the bounds of everyday credibility, without losing

выходить за рамки бытовой правдоподобности, не теряя доверия зрителя. Именно этот уровень позволил Станиславскому и Вахтангову говорить о таком качестве актерской игры, как гротеск, а Вахтангову говорить о «фантастическом реализме».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театральная педагогика, пластика артиста, функциональность, сценическая выразительность, заразительность, система Станиславского, перевоплощение.

the viewer's trust. It was exactly this level that allowed Stanislavsky and Vakhtangov to talk about such characteristics of the acting as grotesque, and Vakhtangov to talk about "fantastic realism".

KEYWORDS: theatrical pedagogy, artist's plastic, functionality, stage expressiveness, infectiousness, Stanislavsky system, impersonation.

Ничто в мире не может вдруг объявиться в конце
после ряда совершаемых эволюцией переходов
(хотя бы и самых резких), если оно незаметно
не присутствовало в начале.

Пьер Тейяр де Шарден [1, с. 66]

Если материалом актерского искусства является **действие**, а конечной целью творчества актера – **перевоплощение**, примем эту идею за основу наших рассуждений о том, чему нужно учить актера в сфере телесной подготовки. И сделаем это впрямую – примем в качестве ключевого понятия, определяющего наши требования к пластической культуре актера, слово «перевоплощение».

Разобьем его, как в школьные годы на уроке русского языка, по частям: пере-во-плещ-ен-ие.

Начнем с корня. Корень определяет базовый элемент термина: **плоть**. Перевоплощение – некий процесс (на что указывают префикс, суффикс и окончание), происходящий с телом, а точнее, с плотью.

Следует заметить, что в русском языке термин «плоть» намного точнее отражает роль и место телесного компонента в творчестве актера, чем термин «тело». Ибо слово «плоть», в отличие от «тела», всегда подразумевает наличие некоего сущностного наполнения. «Плоть от плоти» – это не результат клонирования, т. е. воспроизводства телесно идентичного себе потомства, а нечто большее – указание на телесно-душевное родство.

Итак, **плоть**.

Плоть, т. е. *телесный аппарат актера*, – вместилище и хранилище человеческого духа, но, прежде всего, носительница жизни. Чтобы эту жизнь сохранять, **плоть** должна совершать многочисленные действия: дышать, пить и есть; перемещаться в поисках воды и еды, добывать еду охотой или собиранием; бороться с другими особями за территорию, за жизнь (свою и близких); строить укрытия и жилища, изготавливать инструменты и орудия труда и т. д. Чтобы все это осуществлять, **плоть** должна, прежде всего, обладать неким исходным, достаточно обширным набором свойств и качеств, позволяющих решать возникающие проблемы и задачи. Эту способность

плоти (тела) решать возникающие двигательные задачи мы называем **функциональностью**.

Указанная способность еще не превращает человека в актера. По сути, это общечеловеческая способность и даже больше – базовое свойство любого живого существа. Правда, в условиях постиндустриальной цивилизации и расцвета информационной цивилизации для большинства людей характерна урезанная, ограниченная функциональность, но это не создает для них особых проблем, ибо круг совершаемых ими действий предопределен ограниченными (обычно) требованиями профессии и достаточно однообразным монотонным бытом.

Но актер – человек, существующий в «сверхбытовом» пространстве сцены и к тому же не ведающий, «что день грядущий мне готовит», – нуждается в более расширенной и полноценной функциональности. Я бы только искал какое-то другое (или дополнительное) слово для определения этого свойства нашего тела. К сожалению, слово «функциональность» ассоциируется у современного растренированного человека с выполнением таких обыденных, привычных действий, как завязывание шнурков на обуви без помощи мамы, надевание пиджака или пальто, способность отрезать или подчерпнуть и донести до рта кусок пищи или, что важнее, способность отыскивать пальцами нужные буквы или картинки на клавиатуре всевозможных гаджетов... Поэтому имея в виду актерский тренинг, имеет смысл говорить о *гипер-функциональности* – повышенной готовности и способности осваивать любые новые двигательные действия, на основе которых и формируется сценическое действие, К. С. Станиславский определяет его как «целенаправленное продуктивное действие».

Назовем этот первый, базовый уровень владения телом (по аналогии с «телесным аппаратом воплощения») «*телесным аппаратом продуктивного действия*».

Прибавим первую приставку «во-». Во-площение.

Процесс воплощения очевидно предполагает внедрение чего-то в плоть человека. Этим чем-то является внутренняя душевная жизнь, высшей формой которой является жизнь духовная. Процесс воплощения – процесс понижывания, пропитывания телесной жизни человека его духовной жизнью, процесс выявления этой жизни в телесных видимых и осязаемых формах, процесс реализации идей, планов, грез, потребностей, желаний... .

Процесс воплощения внутренней жизни человека предполагает наличие у него такого специфического свойства, как *целостность системы «душа-тело»*, тесная связь души и тела, обостренная «послушность» тела по отношению к внутренней жизни. Внешне эта целостность проявляется прежде всего в форме специфического качества психофизического аппарата человека – *телесной выразительности*, то есть способности естественно и органично делать видимой внутреннюю жизнь души, переводить ее в телесные проявления.

В труде «О выражении эмоций у человека и животных» Чарльз Дарвин пишет: «Выразительные движения лица и тела крайне важны для нашего благополучия. Они служат первым средством общения между матерью и ребенком; она одобрительно улыбается или неодобрительно хмурится, направляя его на правильный путь. <...> Выразительные движения придают живость и энергию нашим словам. Они часто выявляют наши мысли гораздо в большей степени, чем слова, которые могут солгать» [2, с. 919].

Но и эта способность сама по себе еще не является исключительно актерским свойством: выразительность – база общения любых живых существ и уж тем более людей. Конечно, по мере становления *Homo Sapiens*, Человека Разумного речь перехватила на себя функцию общения. Слово стало важнейшим инструментом человеческого общения и, соответственно, мощным средством выразительности – способом донести до другого человека свой внутренний мир. Настолько мощным, что упование на самодостаточность слова приводит многих актеров и театральных педагогов к недооценке телесной выразительности. . .

Но телесная выразительность сохраняет свою особую значимость.

Не могу не сослаться на Библию. Да, конечно, «В начале было слово». Но... Но для нас важно и то, что произошло дальше: «И Слово стало плотью» (Евангелие от Иоанна 1:1, 1:14). Божественное Слово (греч. Λόγος) восприняло в Себя весь состав человеческого естества (природы), основной особенностью которого является телесное существование, тело, плоть. Именно поэтому евангелист Иоанн делает смысловой акцент на слове «плоть» (греч. σαρξ), рассматривая принятие плоти как синоним реального вочеловечивания. . . «Плоть – это последний предел вочеловечивания: не только душа, но и тело Восприняты Логосом. Слово “плоть” обозначает здесь именно всю человеческую природу в ее целом», – утверждает православный богослов В. Н. Лосский [3, с. 495].

В театре значимость плоти, телесности усиливается тем, что актер воплощает не свои слова, а получает их от драматурга и вместе с ними получает и все таящиеся в них смыслы. И задача актера наполнить полученные слова своей плотью, внедрить в свою плоть. Но для того, чтобы чужое слово – слово драматурга – стало плотью, *способность актера переводить внутреннюю жизнь в телесные проявления должна быть на порядок выше, чем у любого другого человека.* А. Д. Попов очень точно охарактеризовал это качество актера как «просвечивание в теле всей внутренней жизни человека» [4, с. 457]. Сам Станиславский утверждал, что «тело, весь физический аппарат артиста непременно должен быть... в рабском подчинении у его души и творческой воли» [5, с. 181].

Валерий Кичин, автор книги «Людмила Гурченко. Танцующая в пустоте» пишет: «У нее свой способ рассказывать. Она и в устных рассказах прежде всего – актриса. В личной беседе я не раз жалел, что этого не увидят зрители – все сыграно для единственного слушателя. Расшифруешь запись – и понимаешь, что главный смысл был в мимике, пластике,

в интонациях. А в словах часто не связанные между собой обрывки: связкой была ее игра» [6, с. 27].

По сути, это важнейшее актерское качество, без которого любой актер любого театра, любого направления (кроме плохого и скучного) не имеет права выходить на сцену. Сошлемся на авторитет одного из самых вдумчивых исследователей феномена Театра – Эрика Бентли: «Актер... демонстрирует свое тело главным образом с точки зрения того, что оно способно делать. А то, что способно делать тело актера, характеризуется не столько изяществом, сколько экспрессией, причем оно может быть экспрессивным самым что ни на есть неизящным образом» [7, с. 144].

В применении к актерской технике предпочтительнее пользоваться именно терминами «**экспрессивность**» и «**экспрессивные возможности**», а не идентичными им, казалось бы, русскими аналогами – «**выразительность**» и «**выразительные возможности**», по той простой причине, что слово «**экспрессивность**» вошло в русский язык для усиления понятия «**выразительность**». В современном русском языке слово «**экспрессивность**» означает то, что слово «**выразительность**» приобретает лишь в паре со словами «**повышенная**», «**обостренная**», «**яркая**». Экспрессивное поведение, экспрессивная пластика, экспрессивная речь означают яркую, чрезвычайную степень выразительности, выходящей за пределы обыденности. А театр имеет дело именно с экстраординарными формами поведения, даже тогда, когда они кажутся бытовыми.

Актер должен обладать повышенной «читаемостью», явностью, видимостью, понятностью, убедительностью внешних проявлений, отражающих его внутренние состояния во все моменты его сценического существования.

Относительно чисто телесного обеспечения экспрессивности отметим, что она требует как минимум обостренной, повышенной чувствительности сенсорного аппарата и, прежде всего, обостренности суставно-мышечного чувства, тактильно-осязательных ощущений и чувствительности вестибулярного аппарата, создающих в сознании актера образ собственного тела.

Кроме того, необходима тщательная, нюансированная разработка целого ряда мышц – особенно множества мелких мышц, играющих важную роль в экспрессивных проявлениях, но, к сожалению, редко нами используемых, а потому зачастую атрофированных, хотя Станиславский заговорил о их важности чуть ли не столетие тому назад. «Произведенная работа оживила не только самые ходовые двигательные центры, но и более тонкие, которыми мы редко пользуемся. <...> С оживлением их вы познали новые ощущения, новые движения, новые выразительные, более тонкие возможности, которых не знали до сих пор» [8, с. 32 – 33].

Следует добавить, что очень важно оживить множество мелких мышц корпуса, обеспечивающих его «пантомимические» возможности – мы постоянно говорим о значимости рук как инструмента выразительности и настойчиво игнорируем выразительные возможности корпуса. Обратитесь

к мастерам живописи эпохи Возрождения. Посмотрите на их живописные или скульптурные изображения обнаженных мучеников и страдальцев – и вы лучше поймете меня. А то, что у актера корпус скрыт под одеждой, ничего не значит. Выдающиеся скульпторы всех времен и народов, создавая чьи-то портреты, лепили сначала обнаженную фигуру и только потом «одевали» ее. Им это было необходимо для максимальной точности в передаче всех нюансов облика изображаемого человека. Так и актеру нужна правда и полнота ощущения собственного тела, в том числе корпуса, чтобы быть правдивым и выразительным в передаче жизни создаваемого персонажа.

Для повышения выразительности необходимо добиться определенной автономности отдельных частей тела и достаточно высокой подвижности суставов. Скажем, если плечи по Дельсарту – «термометр чувств» [9, с. 85], то что могут измерить и, соответственно, выразить жесткие малоподвижные плечи?

По сути, именно этот уровень владения телом, обеспечивающий, с одной стороны, одушевление тела и, с другой, – «отелеснение» собственной души, правильно было бы назвать **«аппаратом воплощения»**. Но этот термин уже «занят» Станиславским для определения следующего, более высокого, уровня владения телесным аппаратом актера.

Когда мы с легкой руки Станиславского говорим об «аппарате воплощения», имея в виду способность и готовность актера к перевоплощению в иное лицо, мы не совсем точны. По мнению автора, этот термин возник до открытия «метода физических действий», в период увлеченности прежде всего внутренней техникой. И задачу телесного аппарата актера на этом этапе своих поисков Станиславский видел в том, чтобы найденную с помощью этой внутренней техники (психотехники) жизнь человеческого духа роли воплотить во внешних видимых формах.

То есть, говоря о внешней технике актера, Станиславский под «аппаратом воплощения» подразумевал «аппарат воплощения чужой души» – «аппарат воплощения человеческого духа роли».

Очевидно, Константин Сергеевич поначалу исходил из убежденности, что *воплощение самого человека*, человека-актера, состоялось еще до того, как он посвятил себя театру. Его душа пребывает в его теле, установила с ним контакт, реализует себя в его, человека-актера, жизненных действиях, выявляет себя в экспрессивных проявлениях, сопровождающих эти действия. И важно было только усовершенствовать тело – то есть «доразвить и подготовить наш телесный аппарат воплощения так, чтобы все его части отвечали предназначенному им природой делу» [8, с. 28].

Но прошло столетие. И возникла новая проблема, которая заключается в том, что душа современного человека, хоть и пребывает по-прежнему в теле, но контакт с ним у души, о чем я уже много раз говорил, призрачный, нестабильный, ненадежный. **И человек, собирающийся посвятить себя театру, прежде всего должен заняться *восстановлением*, а зачастую**

и у-становлением, полноценных взаимоотношений собственной души и тела.

Для того, чтобы не вступать в конфликт с терминологией Станиславского, назовем результат такой работы «**телесным аппаратом воплощения собственной души**». Это второй уровень владения телом.

Прибавим вторую приставку: «пере-». Она предполагает перенос чего-то (скажем, какого-то свойства) с одного объекта (места, времени...) на другой. **Пере-воплощение**. Поскольку в процессе перевоплощения участвуют две стороны – актер-исполнитель и роль (персонаж), можно говорить о двух аспектах перевоплощения.

Во-первых, это процесс воплощения в телесности, в жизни тела не только своего внутреннего мира, жизни своего духа, но и жизни духа иного человека, а конкретнее – жизни человеческого духа роли. Посмотрите, как изящно формулирует проблему Станиславский: «Тело – ваше, движения – тоже, но задачи, их внутренние помыслы, их логика, их последовательность, предлагаемые обстоятельства заимствованы. Где же кончается вы и начинается роль?» [5, с. 331]. Поэтому родовое свойство актера, определяющее его сценическую выразительность, – это *способность выразить своим телом жизнь иной (чужой) души*.

Во-вторых, перевоплощение – это перенос на себя ощущений чужой плоти, примеривание ее на себя, вживание в чужую плоть, освоение ее особенностей, что проявляется в форме трансформации собственной плоти, ее преобразования, пластических метаморфоз.

К сожалению, способность выразить своим телом жизнь иной (чужой) души не вытекает напрямую из способности к выражению собственных внутренних душевных движений в «естественных», то есть несценических условиях. Я знаю многих актеров, беспредельно интересных и выразительных в дружеских собраниях и застольях – в бытовых обстоятельствах, и тоскливо никаких в обстоятельствах сценических.

Сценическая выразительность зависит прежде всего от способности не только сознания, но и тела откликаться на вымышленную ситуацию. «Чему-то должна поверить душа, чему-то должно поверить тело», – утверждает К. С. Станиславский [10, с. 126].

А способность тела откликаться на вымышленную ситуацию, в свою очередь, зависит от способности вырабатывать то, что психологи школы Д. Н. Узнадзе называют «**установкой на основе воображения**». В чем она заключается?

Поведение человека обусловлено,
во-первых, *какой-либо потребностью*, выступающей в качестве источника активности, основы мотива его поведения,
и, во-вторых, *данной ситуацией*, обуславливающей конкретную форму поведения.

При наличии потребности данная ситуация вызывает в субъекте «готовность к адекватному действию – соответствующую установку, то есть

такую координированную мобилизованность психофизических сил индивида как целого, которая способствует удовлетворению этой потребности именно в данной ситуации» [11, с. 7].

Но «одной из специфичностей человека, резко отличающей его от животного, является его способность действовать соответственно воображаемой, представляемой ситуации, что дает возможность человеку, в противоположность животному, сознательно преодолеть «ситуационную ограниченность», «скованность данной ситуацией», – т. е. вырабатывать установку на основе воображения» [11, с. 5].

Причем воображение как фактор поведения «стимулирует поведение субъекта и тогда, когда ему твердо известна нереальность воображаемого: если кто-нибудь обидит запеленатый деревянный обрезок, который нежно баюкает девочка, это может вызвать слезы и бурную реакцию ребенка» [11, с. 9].

Психолог Р. Г. Натадзе, экспериментально установивший факт возможности вырабатывать фиксированную установку на основе воображения, без восприятия соответствующих объектов и даже при условии восприятия противоположного содержания, трактует проблему сценического перевоплощения в противоположность известной дилемме (подлинное чувство или имитация) как *способность вырабатывать установку на основе воображаемой сценической ситуации*. (Вот откуда маниакальное «если бы» К. С.!) Воображаемая сценическая ситуация стимулирует убедительное для зрителя своей естественностью поведение актера на сцене, а иной раз, как известно, даже такие физиологические проявления, как побледнение и слезы на сцене.

Интересно, что суть установки на основе воображения очень доступно сформулировал (задолго до ее открытия учеными!) А. Таиров: «Ребенок не стул воображает лошадью, а себя скачущим – отсюда стул наделяется им свойствами лошади. Но стоит ребенку вообразить себя капитаном, плывущим по волнам, как тот же стул будет наделен им свойствами капитанского мостика и т. д.» [12, с. 476]. И как вывод: «Играть на сцене – это значит реально жить в воображаемом мире» [12, с. 478].

Для нас важен факт, что Р. Г. Натадзе обнаружил *упражняемость* этой способности, определенную роль в которой играют сенсорно-моторные впечатления и идеомоторные акты.

В спорте совершенствование этой способности осуществляется в форме идеомоторной тренировки: когда перед тем, как выполнить какое-то движение, спортсмен мысленно совершает его, «промысливает», как говорит спортивный психолог А. В. Алексеев.

«Перед тем, как сделать какое-либо движение, программа этого движения, его рисунок обязательно возникает в нашем головном мозгу, в нашем сознании. Головной мозг, по современной терминологии, заранее программирует любое движение, прежде чем «разрешает» опорно-двигательному аппарату, в частности скелетным мышцам, его выполнить.

Это происходит каждый раз, когда предстоит сделать какое-то новое движение или комплекс движений. Если же мы не сможем заранее четко

представить себе намеченное движение, то хорошо выполнить нам его, разумеется, не удастся. Вот почему полезно придерживаться такого правила: прежде, чем приступить к выполнению какого-нибудь нового упражнения, необходимо мысленно (лучше закрыв глаза) увидеть, как вы его будете выполнять. . .

Четкое мысленное представление «через себя» разучиваемых движений, повторенное 2–3 раза непосредственно перед физическим их исполнением, значительно облегчит и ускорит обучение» [13, с. 29].

Грех нам, педагогам по сценическому движению, не принять этот совет блистательного спортивного психолога. Помимо ускорения процесса обучения необходимым двигательным действиям, идеомоторная тренировка повышает способность будущего актера вырабатывать установку на основе воображения – основе способности к перевоплощению. Те студенты театральной школы в Тбилиси, у которых психологи под руководством Р. Г. Натадзе выявили отсутствие способности вырабатывать эту установку, спустя какое-то время были отчислены по профнепригодности.

Способность к перевоплощению зависит и от способности к *эмпатии* – способности воспринимать состояние другого человека не только разумом (аналитически), но и нутром, то есть почувствовать чужую душу, ее дыхание, движение, волнение всем своим естеством, всеми чувствами, плотью.

Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

Поймет ли он, чем ты живешь?

– в отчаянии восклицал Федор Тютчев.

А как «высказать» сердце другого?

В театр эту проблему принесла с собой психологическая драма. Попытка ответить на новые вызовы во многом предопределила мучительные поиски Станиславского. Но последние десятилетия принесли резкое обострение проблемы постижения «другого». Виною тому – общение в виртуальном пространстве Интернета, ускоренными темпами вытесняющее реальное общение. Эмпатия требует живого контакта в реальном пространстве с вовлечением максимального количества органов чувств: зрения, слуха, осязания и, главное, чувствительности к тому, что Станиславский называл «лучеиспусканием» и «лучевосприятием».

«Чувствуете ли вы, что, кроме словесного, сознательного спора и умственного обмена мыслями, в вас происходит одновременно другой процесс взаимного ощупывания, всасывания тока в глаза и выбрасывания его из глаз? Вот это невидимое общение через влечение и излучение, которое наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании образуется ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку» [14, с. 269].

Развивается такая способность по мере накопления опыта взаимодействия с партнером в условиях любых форм невербальных контактов, начиная со всевозможных парных упражнений и кончая упражнениями

Станиславского на «излучение» и «влучение». Словом, эта способность тоже развивается и должна быть развита посредством упражнений, в том числе и физических.

Очевидно, каждый из элементов процесса перевоплощения требует своей технической обеспеченности, то есть наличия определенных свойств психофизического аппарата.

Скажем, чтобы «примерить» на себя чужую телесность, актер должен обладать **трансформационными способностями** – способностью менять внешние формы своего поведения – биомеханику, биодинамику – с целью приспособления своей телесности к необходимым формам; способностью переносить на себя чужую телесность (переносить на себя свойства, качества, особенности иной плоти) – способностью ходить, сидеть, стоять, двигаться, жестикулировать, и т. д., как кто-то другой.

В системе Станиславского на этой способности базируется такой элемент актерской игры, как *характерность*. «Ведь если ничего не сделать со своим телом, голосом, манерой говорить, ходить, действовать, если не найти соответствующей образу характерности, то, пожалуй, не передашь жизни человеческого духа роли», – утверждает К. С. Станиславский [7, с. 201].

А Михаил Чехов пишет: «Жадно стремлюсь к идеальному образу, не только не считаясь с *моими* (курсив М. Ч.) внешними данными, но и стремлюсь непременно преодолеть их» [15, с. 67].

Есть еще одно свойство, которым должен владеть актер. Сцена имеет свою условность. Следовательно, актер должен обладать и **имитационными способностями**, то есть он должен убедительно совершать «понарошковские» (как дети!) действия: делать вид, что тащит тяжеленный чемодан (на самом деле пустой и легкий), делать вид, что душил Дездемону (на самом деле помогая партнерше принять финальную мизансцену), закалывает Тибальда, падает в обморок и т. д. Имитационные способности нужны актеру, чтобы создавать убедительные сценические *иллюзии*. На основе имитационных способностей актер должен выработать целый ряд специфических сценических умений и навыков, освоить стиль и манеры различных исторических эпох и т. д. (Именно этим, напомним, по мнению К. С. Станиславского, должен заниматься вспомогательный учебный предмет «сценическое движение».)

Но и это не всё. Актер должен быть готовым находить особые свойства своей пластической выразительности в зависимости от драматурга, жанра пьесы и спектакля, от режиссерского почерка, замысла, от сценографии. Не зря Е. Б. Вахтангов говорил о необходимости каждый раз создавать «студию вокруг спектакля», целью которой должен быть поиск уникального *пластического языка* данного спектакля.

Для реализации этой задачи, равно как и для совершенствования трансформационных и имитационных способностей и умений, актеру нужна, с одной стороны, определенная широта возможностей, даже некоторый перезапас возможностей собственного телесного аппарата (прежде всего, обостренное суставно-мышечное чувство и суставно-мышечная память),

его пластическая многогранность, его универсальность; с другой стороны, – хорошая наблюдательность, пластическое воображение и пластическая фантазия и, наконец, определенный опыт, навык такой работы.

Все эти качества формировались по ходу становления человека как вида и накапливались в его генетической памяти – именно из них выросли многие виды искусств.

Самой ранней формой преобразования человека в иное существо была охотничья маскировка. Убедившись на практике в том, что охота становится более успешной, если охотник охотится, одетый в шкуру животного, человек «изобрел» это новое средство труда, для того чтобы повысить его продуктивность. Африканские бушмены до сих пор прибегают к такому приему: из соломки, перьев, палки, шеи и головы мертвого страуса они делают «костюм» страуса, красят белой краской свои темные ноги и отправляются на охоту. Мастерски подражая движению страусов, бушмен приближается к страусам на расстояние выстрела. Он так искусно подражает птице, что производит впечатление страуса, щиплющего траву: поворачивает голову, как бы озираясь, встряхивает перьями, подвигается то шагом, то рысью, пока не подойдет к самому стаду. Если страусы пускаются бежать, когда он убьет одного из них, то он бежит вместе с ними и повторяет ту же игру [16].

Это уже маленький шаг к театру: *человек преобразается в новое существо и действует под его личиной.*

Маскировка и богатые имитационные способности послужили в свою очередь основой для возникновения так называемых охотничьих и тотемических плясок, в которых уже возникает *образное и действенное отражение действительности*, а затем и обрядов, церемоний и ритуалов, из которых постепенно прорисовывалось **искусство актера**.

Театр представления во многом базируется на этой имитационной способности, ее развивает и тренирует, культивирует. Тут все более-менее понятно. В *театре переживания* все более завуалировано и сложно. Но тот же Михаил Чехов «призывает внимательно вглядываться в образ, возникающий в воображении актера, и потом имитировать его», – пишет М. О. Кнебель, анализируя взгляды М. Чехова на технику актера [17, с. 13].

Нельзя не упомянуть еще об одном свойстве актера, если речь идет о его способности к перевоплощению: актер должен уметь перевоплощаться произвольно, т. е. по заказу, по расписанию. Другое дело, что в одних театральных системах он должен делать это, пробуждая на каждом спектакле необходимые внутренние состояния всевозможными манками, а в других – ему позволительно воспроизводить найденную на репетициях внешнюю форму этих состояний без переживания самих состояний. Но это уже спор теорий, творцы которых навеки примирены временем. В любом случае актер, в идеале, должен уметь в той или иной степени **фиксировать** (и при необходимости многократно повторять) **все формы поведения вместе с экспрессивным компонентом, а не только с функциональным**, – то есть фиксировать не только *что* он делает, но и *как* выражает то, что при этом происходит

с внутренним миром его персонажа. Для этого он должен, прежде всего, обладать хорошо развитой мышечной памятью, «памятью тела».

Радикальнее всех в этом вопросе выступает Ежи Гротовский, он говорит не просто о памяти тела, а о **теле-памяти**: «Тело-память. Считается, что память есть нечто независимое от всего человеческого тела. В действительности же – по крайней мере для актера – это совсем не так. И не в том дело, что тело имеет память. Оно само и есть память. Нужно разблокировать тело-память» [18, с. 132].

Все это вместе плюс еще многое и формирует третий уровень владения телом, который Станиславский называет «аппаратом воплощения», но который, по сути, можно было бы назвать «телесным аппаратом воплощения чужой души» или, еще точнее, – «аппаратом перевоплощения».

Но для возникновения феномена театра как вида искусства даже этого уровня владения телом еще недостаточно.

Возникает следующая проблема – насколько ярко и емко воплощается в теле актера жизнь человеческого духа роли. Заметьте – все Мастера театра, размышляя о сценическом поведении актера, говорят о специфической «сценической», «театральной», «яркой» форме этого поведения. «Творческое воплощение должно быть художественным, возвышающим, увлекательным, красивым, благородным. . . Поэтому **чем утонченнее переживание, тем совершеннее должен быть инструмент, его передающий**. Тем выразительнее должна быть его мимика, пластичнее движения, подвижнее и тоньше весь телесный аппарат воплощения» [4, с. 182].

Для того, чтобы обеспечить эту яркость формы, и исполнительный, и выразительный аппарат актера должны обладать *сверхизбыточностью возможностей* – количественной и качественной – и опытом реализации этой сверхизбыточности в сценической ситуации.

Под **количественной сверхизбыточностью возможностей тела актера** подразумеваем его гиперфункциональность, о которой говорилось выше, т. е. повышенную готовность к совершению необходимых по роли продуктивных действий и вытекающую из нее более высокую готовность к совершению выразительных действий.

Расшифруем, что имеется в виду под качественной сверхизбыточностью выразительных возможностей телесного аппарата актера. Это такое состояние телесного аппарата, когда актер может с помощью тела не просто информировать зрителей о состояниях, намерениях и чувствах своего персонажа, а способен наполнить свою игру тысячью нюансов и деталей поведения, накопленных в ходе репетиций, реконструированных по всевозможным иллюстративным и литературным материалам, придуманных самим актером, взявшихся из ниоткуда – из глубин подсознания или озарений сверхсознания, полученных из ноосферы («сверху» – как говорил Михаил Чехов, «даденых» – по выражению М. Цветаевой). Именно эти детали и нюансы создают и несут весь объем чувственной информации о личности персонажа: о его характере, потребностях, чувствах и страстях, системе

ценностей, целях и т. д., – т. е. обо всем том, что делает каждого из нас живой неповторимой личностью.

Именно этот уровень владения телом запускает новый критерий оценки происходящего на сцене: важным становится не только *что* происходит на сцене, но и *как* это делается – насколько интересно, ярко, убедительно действует актер. То есть в актерской игре появляется такое качество, как **искусность** (как считает автор, неспроста слова «искусный» и «искусство» однокоренные!). А тело становится гарантом, обеспечителем этой искусности.

Имеет смысл говорить о «сенсорно-информационной емкости» актерской игры – того объема чувственной информации, который актер может донести до зрителя за некую единицу сценического времени.

Именно при достижении этого уровня телесной оснащенности можно говорить о **мастерстве** актера. С этого момента начинается Искусство, Театр, артистизм, а тело становится материальным носителем, инструментом этого искусства – той самой скрипкой, о которой мечтали Титаны театра.

Назовем этот уровень владения телом следующим образом: «*тело – материальный носитель и инструмент актерского искусства*».

Без освоения актером этого уровня владения телом мы получаем на сцене «однообразие и узкость форм» (Салтыков-Щедрин), отображение «быта бытом же» (Вахтангов).

Это четвертый уровень владения телом.

Но есть еще более сложный уровень.

Он обусловлен повышенной способностью создавать из обломков некогда пережитых, наблюденных или нафантазированных чувств, мыслей, движений, действий, жестов новый комплекс «душа – тело», обладающий подкупающей достоверностью и убедительностью независимо от степени остроты и даже фантастичности создаваемого образа. Поскольку эта способность трудно поддается четкому определению, определим ее столь же трудноопределяемым многозначным словом «заразительность».

Заразительность – одно из наиболее трудно вычленяемых и определяемых свойств личности. Как метко заметил кто-то, слово «заразительность» есть в орфографических словарях, но отсутствует в толковых словарях русского языка. Поэтому приводим несколько выписок из всевозможных источников, которые помогут очертить контуры этого свойства.

Заразительность – это когда зрители включаются в твою игру, полностью поддаются твоим эмоциям. Ты владеешь аудиторией! Ты как бы «заражаешь» их своей энергетикой.

Заразительность есть тогда, когда другим хочется тебя слушать, в голове живо представляется все, о чем ты рассказываешь.

Заразительность – способность увлечь кого-нибудь чем-нибудь, внушить кому-нибудь что-нибудь, передать кому-нибудь какую-нибудь склонность.

От себя добавлю, что для меня заразительность – это способность актера отключить у зрителя скептицизм и здравомыслие, вернуть ему доверчивость и наивность ребенка.

Достижение этого уровня игры можно считать вершиной актерского мастерства, а если говорить о телесном аппарате актера – вершиной его возможностей.

Не могу не привести описание игры Сальвини, оставленное нам К. С. Станиславским: «Сальвини приблизился к возвышению дождей, подумал немного, сосредоточился и незаметно для всех нас взял всю аудиторию Большого театра в свои руки. Казалось, что он сделал это одним жестом, он протянул свою руку, не глядя на публику, собрал всех нас в свою ладонь и держал нас так, как будто мы были муравьи или мухи. Он зажал свой кулак – и мы почувствовали веяние смерти. Он открыл его – и мы познали блаженство. Мы были в его власти и мы останемся так на всю нашу жизнь, навсегда» [8, с. 232].

Конечно, заразительность – родовое качество искусства, и уж тем более важнейший признак искусства актера – человека «вживую», в непосредственном контакте общающегося со зрителем, поэтому она в той или иной степени присуща любому уровню актерской одаренности. Но имеется в виду высочайший уровень ее проявления. «Мало того, что заразительность есть несомненный признак искусства, *степень заразительности* (курсив авт. – А. Д.) есть и единственное мерило достоинства искусства» [19, с. 79].

Существует целый слой актеров, хотя может быть и не очень внушительный по размерам, в переизбытке одаренных этим свойством; актеров, иногда остающихся самими собой, иногда меняющихся почти до неузнаваемости от роли к роли, но в любой из них потрясающих воображение зрителей завораживающим потоком не ежедневных, необыденных, зачастую парадоксальных макро- и микродействий, реакций, пристроек и приспособлений. Чарли Чаплин, Бастер Китон, Джульетта Мазина, Аль Пачино, Джек Николсон, Питер Селлерс, Михаил Чехов, Эраст Гарин, Сергей Мартинсон, Фаина Раневская, Николай Черкасов, Игорь Ильинский, Евгений Леонов, Ролан Быков, Юрий Никулин, Евгений Лебедев, Михаил Ульянов, Олег Табаков...

Назовем это качество актерской игры прекрасным и очень емким русским словом «**лицедейство**».

И хотя заразительность и дар лицедейства – целостное свойство, свойство личности, свойство всей психофизики актера, выделим его физический телесный компонент – и сделаем это лишь по одной причине: в общении актера со зрителем тело актера выступает в качестве некой «вещающей станции», несущей зрителю поток чувственной информации. И тело актера-лицедея должно обладать не просто способностью «просвечивать» жизнь человеческого духа роли, но *мощно излучать* ее в окружающее пространство, так, чтобы это излучение проникло в подсознание зрителя, минуя контроль сознания. Только в таком случае зритель может без раздумий принять и «проглотить» квадрат, выписываемый в воздухе руками Михаила Чехова-Хлестакова, расхваливающего арбуз: «Арбуз, ну, можете

себе представить... в 700 (!!!) рублей арбуз!». Или чаплиновского героя, со вкусом разделяющего и поедающего разложенный на блюде ботинок, или героя Евгения Лебедева, сражающегося в состоянии тяжелого похмелья с непослушной рукой и стаканом водки (в спектакле БДТ «Энергичные люди»), или Евгения Леонова, устраивающего завораживающее действо по ловле рыбки из комнатного аквариума (в кинофильме «Тридцать три»).

По мнению автора, лицедейство можно еще определить как владение *магией «действия»*: магией жеста, магией позы, магией паузы.

Много лет назад какая-то из телепрограмм советского телевидения устраивала встречи телезрителей с ведущими актерами. На одну из них был приглашен Михаил Ульянов. Кто-то из въедливых зрителей задал ему вопрос: «Что такое актер? Чем таким он выделяется, отличается? Что такое особенное он должен уметь?».

«Актер – это...», – начал отвечать Михаил Александрович, но на мгновение задумался, разведя руками (то ли в недоумении, то ли в раздумье) и устремив взгляд куда-то вверх. Потом перевел взгляд на аудиторию, оставив руки висеть в воздухе наподобие сферического экрана гиперболоида, сделал короткий вздох, сопровождаемый микроскопическим движением пальцев в сторону зрителей, и, затаив дыхание, застыл, как изваяние. Потом медленно, двигая лишь одной головой, начал обводить пытливым и слегка лукавым взглядом всю аудиторию. Очень медленно. Очень долго. Повисла какая-то невероятная, почти мистическая тишина. Зрители сидели, не шелохнувшись, и тоже перестали дышать, сидели, «подвешенные» на кончиках пальцев блистательного лицедея. Не буду врать – не помню, как долго это длилось, но ощущение – будто целую вечность. Наконец, Ульянов выдохнул, сбросил напряжение и опустил руки. «Вот это и есть актер», – сказал он. Поднялся шквал аплодисментов.

По мнению автора, телесный аппарат лицедейства – база той высочайшей техники игры, которую Станиславский и Вахтангов называли *гротеском*, а Вахтангов – еще и *фантастическим реализмом*.

Этот уровень – не норма, а скорее, некоторый отдельный Божий дар – «приданое» к таланту, которое Всевышний раздает очень экономно. Назовем этот уровень владения телом **«телесным аппаратом лицедейства»**.

Это пятый – высший – уровень владения телом.

Итак, следует говорить о нескольких уровнях владения телом и о некоей их иерархической структуре с точки зрения театральной практики.

Первый уровень – способность тела к выполнению целенаправленного продуктивного действия. Он обеспечивает функциональные возможности актера.

Второй – способность выражать в действии и эмоциональных реакциях свое внутреннее состояние. Он обеспечивает выразительные возможности актера.

Третий – способность тела зажить *чужими* действенными структурами, страстями, потребностями, мотивациями и, соответственно, их выражать.

Этот уровень делает возможным сам процесс перевоплощения, обеспечивает трансформационные и имитационные возможности актера.

Четвертый – позволяет осуществлять от имени образа, в который перевоплотился актер, действия в ярких, сценических формах. Этот уровень обеспечивает особое, тоже трудно определяемое, но всегда ощущаемое качество игры – **артистичность**, что и дает нам право говорить о театре как об искусстве, а об актере – как о творце. При таком уровне владения телом уже можно говорить о теле как о материальном носителе и инструменте искусства актера.

Остановимся подробнее на пятом уровне – когда тело готово выполнять все вышеописанные функции на более высоком уровне организации форм поведения, чем бытовые, жизненно достоверные, – иногда на парадоксальном. Владение именно этим уровнем игры дает нам возможность и право говорить об оценочном качестве, существующем во всех исполнительских видах искусств, но почему-то не употребляемом по отношению к актеру – о *виртуозности* его игры.

Как в многоступенчатых ракетах, **каждый уровень пластической оснащённости актера опирается на предыдущий и без него невозможен**. Как можно выразить себя, если ты не владеешь своим телом? Как можно выразить внутренний мир другого человека, если ты не можешь выразить себя? О каком творчестве может идти речь, если ты не владеешь выразительными возможностями своего тела?.. О каком искусстве можно говорить, если актер не может выйти за пределы бытового поведения?

Чем выше уровень стоящих перед телом ученика или актера задач, тем больше вопросов и проблем у педагогов и режиссеров и тем меньше энтузиазм в решении этих вопросов и проблем. Такая работа почти прекращена. Многие педагоги и режиссеры по аналогии с рассуждениями гоголевского попечителя богоугодных заведений Земляники («Человек простой: если умрет, то и так умрет; если выздоровеет, то и так выздоровеет») очевидно считают, что человек талантливый: если он застрянет на бытовом уровне, то и так застрянет; если пробьется выше, то и так пробьется.

Особенно драматическая ситуация сложилась с высшими уровнями телесной оснащённости. Может быть, потому, что на этих уровнях тело и душа уже намертво сращены и принципиально неразделимы, нерасчленимы. И педагог или режиссер должен обладать достаточно обширным кругом знаний, а точнее, – цельным комплексом знаний и о психике человека, и о его телесности, и об их взаимозависимости. Кроме того, он должен обладать мощными личностными резервами. Только неординарная личность может способствовать формированию неординарных учеников. И нужна смелость отказаться иногда от привычного опробованного и апробированного набора методических ходов и приемов и ввязаться во что-то смутное и не очень внятно формулируемое, неведомое. («Безумец тот, кто хочет поменять определенность на неопределенность», – предостерегал полтысячелетия тому назад поэт Бен Джонсон.) И нужно безграничное терпение и время. В условиях современного поточного образования это все труднее делать...

Но есть проблемы и с низшим (базовым) уровнем телесной подготовки. Скажем, защищая свое право на ничегонеделание с телесными проблемами, некоторые актеры периодически задают мне «коварные», как им кажется, вопросы типа: «А вот Евгений Леонов? Он, небось, не укладывается в вашу схему. Он же не владел на высоком уровне “функциональными возможностями” тела, а какой был выразительный».

Во-первых, бывают люди от Бога, от природы одаренные высочайшей выразительностью и той самой способностью к лицедейству; люди, которым иногда (да простят меня коллеги-мастера) и актерская школа не очень нужна – как отсутствие живописной школы не помешало Гогену или Ван Гогу реализовать себя в живописи.

Но не это главное, актеры, которые так защищают свою технологическую беспомощность, вынесли из театральной школы извращенную убежденность (до сих пор внедряемую некоторыми моими коллегами в сознание своих учеников) в том, что для актера владение телом – это умение крутить сальто, делать фляк, умение падать на правый бок и на спину, наносить удары всеми частями тела по всем частям тела партнера, умение танцевать как можно большее количество танцев и т. п. – до бесконечности. С этой точки зрения Евгений Леонов действительно не владел высоким уровнем функциональных возможностей тела: он вряд ли был способен выполнить каскад-кувырок через два стола, как могут некоторые мои студенты, но дай им Бог обладать его выразительностью и заразительностью. С профессиональной, актерской точки зрения Евгений Павлович владел своим телом в степени, достаточной для его неумной экспрессивности, что означает – владел блистательно. Для меня как для человека, который имел счастье видеть его в роли Креона в спектакле «Антигона» (Московский театр им. Станиславского) и работать с ним в качестве постановщика движения в фильме «Легенда о Тиле» (режиссеры Владимир Алов и Александр Наумов), – это аксиома. Не верите – пересмотрите внимательно этот фильм, а заодно и другие фильмы с его участием (например, «Джентльмены удачи»).

Вопрос, очевидно, не в том, нужно ли актеру осваивать базовый уровень телесной подготовки и ее более сложные формы – скажем, надо ли заниматься акробатикой. Вопрос в том, зачем ею заниматься актеру: чтобы уметь «при необходимости» кувыркнуться на сцене, как утверждают некоторые мои коллеги (не представляю себе большого количества спектаклей, в которых это умение будет востребовано), или, как утверждал Станиславский, чтобы научиться преодолевать трудные места в роли, или чтобы повысить свое чувство взаимосвязи пространства и времени, или чтобы научиться «разворачивать» в своем сознании короткое импульсивное действие, раскладывая его на целый ряд микродействий...

Именно такая многоуровневая структура телесного аппарата актера и может послужить одной из исходных идей при формировании методики воспитания пластической культуры драматического актера, исповедующего

систему Станиславского, – в любой ее модификации: Вахтангова, Чехова, Гротовского.

Вернемся к эпиграфу: «Ничто в мире не может вдруг объявиться в конце после ряда совершаемых эволюцией переходов (хотя бы и самых резких), если оно незаметно не присутствовало в начале» (Пьер Тейяр де Шарден).

Возможности даже самого высокого уровня владения телом должны закладываться в свернутом виде при формировании самого нижнего уровня (за исключением тех способностей, которые являются врожденными и на каждом следующем уровне просто «вступают в действие»). Поскольку описывается иерархическая структура телесной подготовки, очевидно, **то, что происходит в зале во время занятий по сценическому движению – прежде всего, при освоении раздела «физический тренинг актера», – должно служить закладыванию фундамента под все последующие этажи пластической культуры актера, а в результате – под все здание мастерства актера.**

На занятиях физическим тренингом актера должны подготавливаться и совершенствоваться те качества и высвобождаться те способности, которые обеспечивают учеников телесной психофизической базой, необходимой для завершения процесса собственного воплощения и освоения техники перевоплощения.

Очевидно, что, скажем, способность заражать других своим поведением человек получает прежде всего вместе с генами. Но, как и любая способность, она поддается развитию, совершенствованию. Подбираться ко всем тонкостям заразительности приходится множественными путями. И педагог по сценическому движению должен находить способы своего участия в процессе наращивания этого свойства. А такие возможности у него есть. Например, совершенно очевидно, что человек со скованным, негибким, одеревеневшим телом не может выйти за пределы своей утолщенной ороговевшей скорлупы, своего панциря и поэтому не имеет шанса «достать» и заразить своими действиями других. Как не имеет этих шансов человек с атрофированным суставно-мышечным чувством, не ощущающий своей телесности. Не станет заразительным человек, которому не привили радостного восприятия собственного телесного существования, не испытывающий «мышечной радости». А что делать на сцене человеку с разрушенной целостностью, если он недооволощен, если разрушена связь душа – тело, и душа не просвечивает в его теле?..

Уже на первых шагах, в простейших упражнениях надо закладывать «предрасположенность» к решению задач следующего уровня. Тренируя чисто физические качества надо думать об их универсальности, о широте диапазона этих качеств, о подчиненности движений тела воле, а затем и движениям души, о поощрении индивидуальных поведенческих проявлений, о выработке чувства формы, о высвобождении двигательного воображения и фантазии.

Итак. Первый уровень психофизической оснащенности формируется в зале во время занятий дисциплинами пластического цикла и прежде всего

сценического движения. Раздел «физический тренинг актера» прицельно направлен на развитие основных психофизических качеств актера, их интеграцию и подчиненность воле.

Второй уровень выявляется и формируется в классе на уроках по мастерству актера – прежде всего на этапе этюдов «я в предлагаемых обстоятельствах», которые выявляют собственную спонтанную экспрессивность актера, высвобождают и затем развивают ее, расширяя диапазон возможностей актера... Но параллельно такая же работа в более свернутой форме происходит на уроках сценического движения в ходе того же физического тренинга и освоения специальных сценических навыков, а затем более развернуто в работах над движенческими этюдами.

Третий уровень выявляется и совершенствуется в ходе репетиций, в «процессе воплощения». В школе – в работах над «отрывками», в театре – в работе над спектаклем актер приобретает опыт работы в области пластических метаморфоз (преображений тела).

Четвертый и пятый уровни частично выявляются в ходе репетиций, но прежде всего – на спектакле, в процессе воплощения на публике, на глазах у зрителей и связаны с вспышками вдохновения, подготовленными всей предыдущей работой.

Но, повторюсь, тропинки ко всем этим уровням должны «протаптываться» на уроках сценического движения. Мало того – хорошо бы, чтобы педагог по движению присутствовал в той или иной степени и на всех дальнейших этапах формирования актерской техники. И хорошо бы, чтобы он был достаточно компетентен для такой работы. А уж конкретные формы его соучастия в становлении полноценной актерской техники будущего актера – вопрос взаимопонимания и сотрудничества кафедры мастерства актера и кафедры движения.

Возможно, именно отсутствие такой углубленной дотошной систематизированной работы над телесным аппаратом актера (равно как и над психотехникой) – одна из причин кажущейся устарелости Системы и призывов отказаться от нее. Не система устарела – мы постарели, одряхлели, отяжелели, и она нам уже не по зубам. А может быть, мы все еще не доросли до нее...

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Автор не закончил разбор слова «пере-во-площ-ени-е» по составу – не добрался до суффикса и окончания. Они ориентируют нас на то, что данное слово означает некий процесс, происходящий с плотью, пребывание этой плоти в каком-то процессе. А любой процесс предполагает прохождение некоего пути. Темы процесса и пути столь обширны и столь значимы для формирования телесного аппарата воплощения, что требуют отдельного вдумчивого исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М.: Наука, 1979. – 240 с.
2. Дарвин Ч. Соч.: В 9 т. М.; Л.: Изд-во Акад. мед. наук СССР, 1935–1959. М.; Л., 1953. Т. 5. – 1040 с.
3. Лосский В. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М.: СТСЛ, 2012. – 586 с.
4. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля // Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. М.: ВТО, 1979. Т. 1. С. 309–503.
5. Станиславский К. С. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4. Работа актера над ролью. Материалы к книге. – 552 с.
6. Кичин В. Людмила Гурченко. Танцующая в пустоте. М.: Амфора, 2015. – 287 с.
7. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. – 368 с.
8. Станиславский К. С. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3. – 502 с.
9. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (По Дельсарту). М.: Книжный дом «Либроком», 2011. – 248 с.
10. Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1987. – 592 с.
11. Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки. Тбилиси: Изд-во Акад. наук Груз. ССР, 1961. – 210 с.
12. Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения. Тбилиси: Мецниереба, 1972. – 184 с.
13. Таиров А. Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. – 604 с.
14. Алексеев А. В. Сам себе тренер. М: Физкультура и спорт, 1969. – 64 с.
15. Станиславский К. С. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954. – 424 с.
16. Чехов М. Ответы на анкету по психологии актерского творчества // Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 65–75.
17. Авдеев А. Д. Происхождение театра. М.; Л.: Искусство, 1959. – 271 с.
18. Кнебель М. О. Михаил Чехов об искусстве актера // Чехов М. Литературное на-

REFERENCES

1. Teilhard de Chardin P. P. *Fenomen cheloveka* [The Phenomenon of Man]. Moscow: Nauka Publ., 1979. 240 p.
2. Darwin C. *Sochineniya*: V 9 t. T. 5 [Works in 9 v. Vol. 5]. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo akademii meditsinskikh nauk SSSR [Publishing house of the USSR Academy of Medical Sciences], 1953. 1040 p.
3. Lossky V. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoye bogosloviye* [The Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic theology]. Moscow: STSL Publ., 2012. 586 p.
4. Popov A. D. *Khudozhestvennaya tselostnost' spektaklya* [Artistic integrity of the play]. In: Popov A. D. *Tvorcheskoye naslediyey*: V 3 t. T. 1 [Creative heritage: In 3 v. Vol. 1]. Moscow: VTO Publ., 1979. Pp. 309–503.
5. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij*: v 8 t. T. 4 [Collected Works: in 8 v. V. 4]. Moscow: Iskusstvo. 1957. 552 p.
6. Kichin V. *Lyudmila Gurchenko. Tantsuyushchaya v pustote* [Lyudmila Gurchenko. Dancing in the Void]. Moscow: Amfora, 2015. 287 p.
7. Bentley E. *Zhizn' dramy* [The Life of the Drama]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 368 p.
8. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij*: v 8 t. T. 3. *Rabota aktera nad soboj* [Collected Works: in 8 vol. Vol. 3. Actor's work on himself]. Moscow: Iskusstvo, 1955. 502 p.
9. Wolkonsky S. M. *Vyrazitel'nyy chelovek. Stsenicheskoye vospitaniye zhesta (Po Del'sartu)* [Expressive person. Stage Gesture Education (By Delsarte)]. Moscow: Librocom Publ., 2011. 248 p.
10. *Stanislavskij repetiruet: Zapisi i stenogrammy repetitsij* [Stanislavsky rehearses. Rehearsal records and transcripts]. Moscow: STD, 1987. 592 p.
11. Uznadze D. N. *Eksperimental'nye osnovy psikhologii ustanovki* [Experimental Foundations Psychology of Installation]. Tbilisi: Publishing house of the Georgian Academy of Medical Sciences, 1961. 210 p.
12. Natadze R. G. *Voobrazheniye kak faktor povedeniya* [Imagination as a factor of behavior]. Tbilisi: Metsniyereba, 1972. 184 p.
13. Tairov A. I. *Zapiski rezhissera. Stat'i. Besedy. Rechi. Pis'ma* [Notes of the Director. Articles. Conversations. Speeches. Letters]. Moscow: WTO, 1970. 603 p.

следие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 5–30.

19. Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2003. – 351 с.

20. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 15. – 436 с.

14. Alexeyev A. V. *Sam sebe trener* [Himself a coach]. М: Fizkul'tura i sport Publ., 1969. 64 p.

15. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij*: v 8 t. Т. 2 [Collected Works: in 8 v. V. 2]. Moscow: Iskusstvo. 1954. 424 p.

16. Chekhov M. *Otvety na anketu po psikhologii akterskogo tvorchestva* [Responses to the questionnaire on the psychology of acting]. Chekhov M. *Literaturnoye naslediyе*: V 2 t. Т. 2 [Literary heritage: In 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 1995. Pp. 65–75.

17. Avdeyev A. D. *Proiskhozhdeniye teatra* [Origin of the theater]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1959. 271 p.

18. Knebel M. O. *Mikhail Chekhov ob iskusstve aktera* [Mikhail Chekhov On the Art of Acting]. In: Chekhov M. *Literaturnoye naslediyе*: V 2 t. Т. 2 [Literary heritage: In 2 v. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 1995. Pp. 5–30.

19. Grotowski J. *Ot bednogo teatra k iskusstvu-provodniku* [From a poor theater to an art-conductor]. Moscow: Artist. Rezhissor. Teatr, 2003. 351 p.

20. Tolstoy L. *Sobranie sochinenij*: v 22 t. Т. 15 [Collected Works: in 22 vol. Vol. 15]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1954. 424 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дрознин Андрей Борисович – профессор, заведующий кафедрой пластической выразительности актёра Театрального института имени Бориса Щукина.

E-mail: drozninsr@yahoo.com

ORCID: 0000–0002–2220–8932

Дрознин А. Б. Уровни владения телом в искусстве драматического актёра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 122–142.

DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–122–142

ABOUT THE AUTHOR

Andrey Droznin – Professor, Head of the Department of Plastic Expressiveness of the Actor of the Boris Shukin Theatre Institute.

E-mail: drozninsr@yahoo.com

ORCID: 0000–0002–2220–8932

Droznin A. B. *The Levels of Body Facilities in the Dramatic Actor's Art*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 4, pp. 122–142. DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–122–142

Д. Г. ЛИВНЕВ
 Российский институт
 театрального искусства – ГИТИС,
 Москва, Россия

DAVID LIVNEV
 Russian Institute
 of Theatre Arts (GITIS),
 Moscow, Russia

МОИ ЗАОЧНИКИ: К ИСТОРИИ ЗАОЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ГИТИСе

АННОТАЦИЯ

В статье предпринят исторический и аналитический обзор уникального педагогического опыта заочного обучения в области искусства. Дается представление о том, чем являлось на протяжении второй половины XX в. заочное актерское образование в ГИТИСе и какие перспективы открываются в этом направлении для современной театральной педагогики. Опираясь на свой опыт, в жанре воспоминаний автор представляет различные формы заочного обучения актеров в высшем учебном заведении. Рассказывая о студентах и руководимых им курсах, автор обозначает основные проблемы заочного образовательного процесса в театральном вузе, отмечая необходимость особого подхода к получению профессионального актерского образования для тех, кто работает в театре, но не имеет соответствующей квалификации. Одной из форм заочного обучения, очень важной, но, к сожалению, ушедшей в прошлое, является подготовка кадров для региональных театров внутри самих художественных коллективов, благодаря чему студент по окончании обучения остается работать в воспитавшем его театре, реализуя столь необходимую в наши дни модель целевого обучения с наибольшей эффективностью. Одновременно повышается уровень подготовки артистов в городах страны благодаря активному участию специалистов ГИТИСа. Таким примером для автора являются два курса, подготовленные им в Калуге и в Нальчике. Автор выступает за серьезное усовершенствование различных форматов заочного образования актеров.

MY CORRESPONDENCE STUDENTS: ON THE HISTORY OF CORRESPONDENCE EDUCATION IN GITIS

ABSTRACT

The article provides a historical and analytical review of the unique pedagogical experience of distance learning in the field of art. The forms of correspondence acting education in GITIS in the second half of the 20th century are examined, the prospects for this type of training in modern theater pedagogy are assessed. Based on his experience, in the genre of memoirs, the author presents various forms of distance learning of actors in a higher educational institution. Talking about students and the courses he leads, the author outlines the main problems of the correspondence educational process in a theater university. It speaks of the importance and necessity of a special approach to professional acting education for those who work in the theater but do not have the appropriate qualifications. One of the forms of distance learning, which is very important, but, unfortunately, a thing of the past, is the training of personnel for regional theaters within the artistic groups themselves, so that after graduation, students remain in the theater that raised him, realizing the much-needed target model today training with the greatest efficiency. At the same time, the level of training of artists in the cities of the country is increasing due to the active participation of GITIS specialists. Such as example for the author are two courses prepared by him in the city of Kaluga and in the city of Nalchik. This article is the voice for a major improvement in the various formats of distance education actors.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театр, театральная педагогика, заочное образование, ГИТИС, мастерство актера, национальные кадры, студенческий спектакль, региональные театры.

KEYWORDS: theater, theatrical pedagogy, correspondence education, GITIS, actor's skill, national cadres, student performance, regional theater.

Заочное актерское образование появилось в ГИТИСе в связи с потребностью, возникшей у актерского сообщества. После войны, да и ранее, но в 1950-е гг. особенно, многие театры готовили для себя актеров в студиях при своем театре [1]. Поездка в Москву была предприятием не особо доступным [2, с. 85], а актеры были нужны. Где-то в 1960-х годах в театрах выросло много прекрасных актеров, которые составляли ядро труппы, на них держался репертуар. А высшего образования у этих актеров не было, что стало играть негативную формальную роль – при тарификациях [3], преподавании в театральных училищах и институтах и многом другом. Это субъективные для актеров причины. А объективно – многие ощущали необходимость получить некий допинг для дальнейшего движения в профессии. Поэтому на заочных курсах училось много прекрасных актеров, занимавших у себя в театре видное положение. Они были плотно заняты в репертуаре, играли большие роли. И иногда теряли их в связи с отъездом на сессию. Хотя, конечно, многие руководители, понимая, что это надо и театру, так устраивали жизнь поступившего учиться артиста, чтобы он минимально терял свою занятость и принимал участие в новых работах.

Когда я впервые начал преподавать у заочников, а пришел к этому с сомнениями в возможности актерскому делу учить заочно, то был приятно удивлен тем, что их не надо учить – они артисты. Главное – надо помочь этим студентам поставить перед собой новую планку в профессии. И почти все 40 лет, что я работал с заочниками, из них 25 – художественным руководителем, я получал, как сейчас говорят, кайф от общения с интересными, талантливыми, состоявшимися в профессии, но желающими пойти дальше, людьми. Конечно, иногда казалось, что некоторые пришли за дипломом, но и они быстро понимали, что здесь можно, как сказала одна актриса-студентка, почиститься и от чего-то избавиться. На одном из курсов студенты попросили продлить на второй год работу над этюдами. Они говорили – роли мы у себя играем, а здесь можно покопаться в себе с помощью педагогов, отказаться от надоевших нам и зрителям штампов. Поэтому моей главной задачей, как и у очников, стала задача найти путь к себе, но совершенно в других обстоятельствах. У совсем молодых и неопытных студентов надо открывать этот путь к себе сквозь жизненные наслоения и привычки. А у заочников – очищать путь, который у большинства был, но со временем оказался захлапленным театральной неизбежной рутинной. И помочь им освоить некие пути, которые помогут в будущем самим бороться с «наростами» от театрального опыта. Ибо опыт – это палка о двух концах. И только настоящие актеры, актеры со школой, но и с требовательностью к себе, могут сами определять проблемы в своей внутренней технике.

Тогда отдельно существовал заочный факультет. Был проректор по заочному образованию. Деканом была Галина Сергеевна Айрапетянц, актерскими курсами занималась Наталия Павловна Бирюкова. Я с ними дружу до сих пор. Очень деловая и теплая атмосфера была на факультете. Потом курсы перешли на факультеты по специальностям. Тогда заочный факультет решал, кто будет вести курс, по согласованию с ректоратом. Актеров вели профессора и с актерского факультета, и с режиссерского. Худрук курса уже приглашал педагогов, имеющих опыт работы с заочниками, или тех, кого хотели попробовать в этом качестве. Попробовать тех, кто, извините за нескромность, был успешен с очниками. Сейчас же часто работают те, кому не хватило часов. Ну, это не главное.

Я работал с артистом МХАТа Н. Д. Ковшовым, опытным педагогом знакомой мне школы. Работал так же, как с начинающими. И это оказалось кстати. На первом курсе, где я пробовал себя в новом качестве, мой дипломный спектакль имел большой успех на кафедре. В. А. Андреев много лет при удобном случае говорил, что помнит мой спектакль «Пелагея» по повестям Ф. Абрамова о Пелагее и Альке. Я сам писал сценарий. Опыт у меня был от работы на телевидении. Спектакль – это громко сказано. Мы играли в зале, где был невысокий подиум, а не сцена, декораций не было, только мебель из подбора и актеры. Но актеры, правда, играли хорошо. Особенно рано ушедшая из жизни Галя Дударева, которая получала главные роли в Самаре у выдающегося режиссера с не очень простым характером Петра Львовича Монастырского. Тем не менее она играла. И у меня она работала прекрасно. Очень хорошо поняла меня. И ее работа для меня – очень радостное воспоминание. Впрочем, как и весь спектакль – не только потому, что он был хорошо принят, а прежде всего потому, что я что-то понял в специфике преподавания на заочном курсе. И это было началом моего увлечения учебной работой с опытными артистами.

Работа всегда шла очень споро. Ребята быстро понимали, что это серьезно. Со мной трудились прекрасные педагоги – Галя Ерохина, Люба Заславская, Зина Матросова, Валентин Тепляков. Мы хорошо понимали друг друга. Не помню, чтобы со студентами были какие-то эксцессы дисциплинарного характера, я уж не говорю о творческих. С педагогами – тем более. Прямо и рассказать нечего. Очень многих студентов помню. Но есть какие-то студенты, вернее, студентки, которых вспоминаю с особой теплотой. И о них хочется рассказать. Наверное, с ними связаны какие-то отложившиеся в памяти детали.

На одном из курсов учились две актрисы с Украины. Вообще довольно много студентов было у меня с Украины, учились и артисты из Прибалтики.

Люба Богдан. Она была ведущей актрисой Винницкого областного театра. На предыдущем курсе учился ее муж (потом они разошлись) Виктор Кошевенко. Потом он стал режиссером в Киеве. А Люба уже после окончания института перешла в главный украинский театр – театр им. И. Франко. Она, уже работая в Виннице, начала сниматься в кино. Чем дальше, тем больше. Люба была удивительно красива, стройна, обаятельна. При том,

что уже была ведущей актрисой в театре, имела опыт театральной жизни, сохранила удивительное простодушие, деликатность, открытость. Была очень самобытна. Когда думаю о ней, а вспоминал не раз, прежде всего, приходит воспоминание о первом зачете. Показывали одиночные этюды. Как обычно бывает? Кто-то из студентов или педагогов объявляет название этюда, фамилию студента, дается команда, и студент выходит уже в обстоятельствах этюда. Объявили этюд «Богдан» – название и кто делает. Люба, выйдя на площадку, прежде чем начать делать этюд, поклонилась кафедре и сказала: «Здрасьте». Потом, как ни в чем не бывало, повернулась к выгородке и начала делать этюд. «Я же должна была поздороваться», – потом объясняла она. Это не от глупости. Она была далеко не глупа. Это была обезоруживающая непосредственность, выглядело как будто так и надо. Хотя я работал более чем на 20 первых курсах, такое было единственный раз. Возражать не хотелось. Конечно, она сразу завоевала расположение смотрящих. Это было очень смешно и трогательно.

Когда начали готовить дипломы, решили работать над пьесой «Юбилей» А. П. Чехова. Делала эту работу Любовь Николаевна Заславская. Не хотелось делать хрестоматийно. Я предложил, и Любовь Николаевна с интересом приняла мое предложение решить по-другому во всяком случае две роли. Директора банка делать современным, деловым, по-настоящему увлеченным юбилеем как средством рекламы, как необходимостью в процессе работы банка. Но главное – мы решили делать другую Мерчуткину, не ушлую старуху, а внешне очень респектабельную даму. Люба выходила, не играя возраст, в элегантном черном платье, шляпа с черной вуалью. Она не приставала, была очаровательна. Она решала финансовый вопрос. И поначалу не раздражала хозяина кабинета. Но степень настойчивости и решимости добиться своего, не считаясь с доводами директора банка, были как у Чехова. Она была грациозна, но заполняла собой весь кабинет. Она была мягка, не криклива, но становилось ясно, что юбилей может быть сорван. И это привело к финалу, который всем известен. Достоверность ее была стопроцентной. Получилось по смыслу, как у Чехова. Но решение, в основном, Мерчуткиной, привнесло новые краски и мотивы в эту всем известную пьесу. И делала это Люба блестяще.

Через какое-то время я приехал в Киев, где сын снимал американский фильм с американскими главными исполнителями (так требовал сюжет). И мне было интересно посмотреть, как они работают. Люба играла в театре им. Ивана Франко. Она вместе с Витей Кошевенко и Тамарой Яценко (о ней впереди) устроили мне прием в театре после дневного спектакля. Все было очень трогательно. Было приятно общаться с состоявшимися людьми, которым и ты, как они говорили, что-то дал в профессии. Еще. Люба, одна из немногих, каждый Новый год звонила мне и поздравляла. Но как-то вдруг это прекратилось. И потом я узнал, что она так рано, по-моему, ей не было и пятидесяти, ушла из жизни. Ужасно.

Когда мы встретились в Киеве у Любы в театре, Тамара Яценко уже была народной артисткой Украины. Получила, кажется, минуя звание заслуженного

артиста. Ушла из Молодежного театра, была в свободном полете. Потому что очень много снималась, работала на телевидении. Играла в театре, как говорят, на разовых. Удивительной человеческой скромностью, я даже сказал бы, стеснительностью, несмотря на огромный успех, обладала она. Главное ее актерское качество – фантастическая комедийная заразительность. Лично я в жизни такой не встречал, хотя видел много комедийных актеров. Когда она при поступлении играла сцену из «За двумя зайцами» М. П. Старицкого, сцену, виденную-перевиденную, через три минуты было ясно, что ее надо брать, но мы уже были зрителями. К концу отрывка не было сил смеяться. В процессе обучения мы давали ей только серьезные роли, чтобы уйти от привычного. Она с радостью на это шла, была очень благодарна нам и хорошо справлялась с новыми задачами. Например, она была очень серьезна и драматична в роли мамы Кураж в отрывке из Брехта. Один смешной случай был. Она играла серьезный отрывок из пьесы «Восемнадцатый верблюд» (современный автор, фамилию не помню), но в день экзамена пришла простуженная и сипела сильнейшим образом. Я предложил снять отрывок, но она попросила сыграть. Когда она сказала первую фразу своим сиплым голосом, все засмеялись. Это, правда, было смешно. Она, наверное, не ожидала такой реакции, но пошла дальше. Что-то ушло из объекта ее внимания. И чем серьезнее она говорила, тем больше смеялись присутствовавшие на экзамене.

Интересный факт, связанный с ней. Я вспомнил об этом сейчас в связи с нынешними сложными отношениями с Украиной. Конечно, тогда мне неловко было, но я на этом не заикнулся. А сейчас, пытаюсь понять, как возможно все, что происходит между Россией и Украиной, вспомнил. Наверное, не у всех, но у многих там сидело внутри что-то нелестное, скажем так, в адрес Москвы.

Когда я пришел на прием, который устроили мне ребята, у Любы Богдан еще не кончился спектакль, и мы с Виктором и Тамарой стояли у театра и говорили. Идет солидный человек, лет пятидесяти, подходит, здоровается с Тамарой. Она представляет меня: «Это мой педагог». Он в ответ очень неприязненно и неприятно ей: «Твой педагог – Тягно» (это прекрасная украинская актриса, у которой в студии при театре Тамара училась, я видел ее в свое время). Тамара очень вежливо ответила: «Здесь у меня была Тягно. А Давид Григорьевич был в Москве». Он резко повернулся и, не попрощавшись, ушел. Мы это не обсуждали. Я только спросил: «Кто это?». Она ответила, что один из ведущих актеров театра, со званиями и прочими регалиями. Ребятам было неловко, потому что они в Москве не чувствовали себя чужими, как немножко ощущали себя студенты из Прибалтики. Те дружили с товарищами, но были внутренне немного отдельно.

Об одной из них я много раз вспоминал и рассказывал о коротком разговоре с этой студенткой. То, что она сказала мне, я считаю очень важным в актерской профессии. Звали ее Аудрона или Аудроне (сейчас не помню). Она представилась Аудрой. Фамилию не помню. Помню ее статью, красивое лицо, выразительный голос. Настоящая героиня. Играла в главном литовском театре, снималась в кино у литовских режиссеров. К диплому в брехтовском

спектакле она играла маленькую пьесу «Жена-еврейка». Там с партнером в конце важная, но маленькая сцена. А в основном – это ее монолог. Она уезжает из гитлеровской Германии и прощается по телефону с друзьями, родственниками. Текст потрясающий. Заочники приезжали два раза в году на сессию, и мы разобрали пьесу, чтобы на следующей сессии она показала, что сделала. И я ей предложил монолог готовить на литовском. Ведь в национальных студиях студенты играли на своем языке. Опыт был, так было принято. На следующей сессии Аудра показала свою работу. И на русском. Хорошо освоила все. А я спросил между прочим, потому что все было нормально: «А почему ты не стала по-литовски?». Она мне ответила: «Хочу быть понятой». Вот ради этой фразы я рассказывал про нее студентам. Потому что не в языке дело. Они играли на понятном зрителю языке, на русском, но артиста должно заботить, чтобы быть понятым каждую минуту своего существования на сцене. Она оставила в моей памяти пример для важного разговора со студентами.

Люба Полищук, известнейшая актриса, которая училась в ГИТИСе, с которой я общался чуть более недели, запомнилась не по профессии (ее я видел и в театре, и в кино неоднократно, и она мне очень нравилась), а в человеческом проявлении.

Предыстория. Когда мы взяли на заочное обучение студию Теплякова из Нальчика, Олег Павлович Табаков набрал параллельно два курса. Очный, из которого выросла «Табакерка», и заочный (зачем – не знаю). Когда начался четвертый курс (тогда заочники учились пять лет), мне звонит Олег Павлович. И такой состоялся разговор: «Давид?» – «Да». – «Это Олег Табаков. Так сложились обстоятельства, что я оставляю заочный курс. Я говорил с Деминым (ректор и руководитель нашего курса – Д. Л.). Хочется передать курс в надежные руки (я на такие слова никогда не клевал – Д. Л.). Поэтому тебе звоню». Это почти дословно. Я спросил: «Это вопрос решенный?». Он ответил: «Да». Я сказал: «Ну тогда чего говорить». И мы распрощались. Когда я пришел к Демину, я понял, что Олег меня наколол. Вадим Петрович сказал, чтобы он позвонил мне, и, если я соглашусь, передать мне курс. Но я никогда не держал зла на Олега Павловича, и при встречах мы хорошо общались. Он все делал обаятельно.

Мы со Светланой Леонидовной Собиновой (она тоже работала на нальчикской студии) сделали со студентами Табакова диплом – две одноактные пьесы Кургатникова. Спектакль был хорошо принят, и я продолжал работать со студентами из Нальчика. А в бывшей группе Табакова репетировался водевиль. Репетировал режиссер В. Храмов, который работал у Табакова с первого курса. И вот зимой на пятом курсе мне звонят ребята из той группы (некоторые были заняты и у меня) и говорят, что осталось семь или восемь дней до госэкзамена, а Храмов ушел. Просят меня прийти помочь. Ну, студенты просят – я пошел. И вот там главную женскую роль играла Л. Полищук. Спектакль был практически готов, осталось несколько прогонов. Я смотрел, делал замечания, достаточно подробные. Все, в том числе и Люба (она была единственная с известностью), хорошо все принимали и учитывали. Когда

я пришел на предпоследний прогон, ко мне подошел студент, немного постарше всех, и предупредил, что исполнитель главной роли пьян. Я начал прогон. Сперва все шло прилично, но потом он что-то стал городить и делать не то. Я остановил, начал говорить, он вступил в пьяный разговор, выражая несогласие с моими словами. Я спокойно сказал, что я работал с разными артистами, рядовыми, народными, но с пьяными никогда не работал. В ответ он стал что-то говорить, и тогда Люба, она сидела в зале чуть впереди меня и справа (мизансцену помню точно), гневно и уничтожающе закричала ему: «Заткнись. Нам стыдно за тебя!». Он замолчал. Я ушел. На другой день была генеральная. Потом сдача. Все прошло прилично. Но я увидел, что значит для нее театр и то, чем она в нем занимается, жесткость, нетерпимость ко всяческой дряни, сильный характер, проявление крупной личности. В одной фразе. Вспомнил сейчас Немировича-Данченко, который говорил, что второй план, жизненный груз человека надо иметь, а проявиться он может в одной фразе или в одном куске. Он говорил о сцене, о роли. Но ведь это он взял из жизни. Я увидел, откуда в Любе на сцене в любой роли чувствуется сила, и что она имеет право действовать так или иначе на сцене. Это одно из сильнейших впечатлений в моей педагогической деятельности, которое врезалось мне в память. Смешно, но точно сказала она мне через несколько дней после вручения дипломов. Мы встретились в коридоре ректората, я поздравил ее с дипломом, и она мне в ответ (слова точные): «И я вас поздравляю (пауза) ... с окончанием соучастия». Объяснять ее отношение ко всему, что было в последний год, не надо. Мир праху ее.

Все-таки о некоторых курсах хочется рассказать. По-разному, но они отличались от обычного заочного курса. Курс из Нальчика ведь был очно-заочный. Для студентов – очный, для меня заочный. В Москву они приезжали два раза в год на сессии.

Где-то в 1980-х годах тогдашний ректор ГИТИСа Вадим Петрович Демин попросил прийти к нему, сказал, что будет набираться очно-заочный актерский курс на базе молодежной студии Нальчика, которой руководит молодой режиссер Валентин Тепляков. Демин будет руководителем курса и предлагает работать с ним, имея в виду, что основная нагрузка ляжет на меня. И просит посмотреть их спектакль. Они сейчас в Москве. Насколько помню, это был Шолохов. Но помню не что я смотрел (могу узнать, но зачем?), а фейерверк очень ярких мизансцен, каскад которых был интересен сам по себе, без всякой связи с содержанием. Талантливые ребята с огромным воодушевлением работали по осуществлению внешнего рисунка. Разбор, наверное, был. Но он был подавлен фейерверком внешних выразителей. Я, конечно, немного испугался, но причин к отказу не нашел. Потом я узнал, что известный артист А. Петренко и его жена, театральная критик Г. Кожухова, отдыхая в Нальчике, были приглашены руководителем студии В. Тепляковым на спектакль или спектакли, не знаю, им очень понравились ребята и режиссер, они совершенно справедливо увидели талантливость режиссера и его учеников. Потом туда летал зав. кафедрой В. А. Андреев.

И было решено дать возможность этой группе учиться в ГИТИСе на актерском факультете. При этом руководитель студии, в прошлом выпускник Щепкинского училища, был принят в аспирантуру. В основе этой акции, я понял, было желание Валентина, чтобы артисты его будущего театра, который тогда планировали открыть в городе, освоили внутреннюю технику в дополнение к своим данным и пластической выразительности. И сам хотел освоить работу по реализации своих замыслов не только внешними приемами. И ГИТИС пошел навстречу группе талантливых людей. Группа была небольшая – 10–12 человек. Театр планировался как русский. Студийцы были русские и кабардинцы. Девочки – русские, кроме одной, мужчины – кабардинцы с хорошим русским языком. Многие уже имели высшее образование и успешно работали по специальности. Но для всех них студия, актерство были главным в жизни. Большинство из них и потом, когда планы создания театра не реализовались по причинам, как говорят, от них не зависящим, окончив институт, работали в театрах Нальчика.

Работа строилась так: два раза в течение учебного года студенты вместе с Тепляковым (он ведь был аспирантом) приезжали в Москву на сессию, как и положено при заочном обучении. На месте с ними занимался по институтской программе Тепляков параллельно с работой над спектаклями студии. Я два – три раза в течение учебного года ездил в Нальчик на 4–5 дней и занимался с ними. Первый год был очень трудным, мягко выражаясь. Ребята работали очень активно, изобретательно. Но весь свой кавказский темперамент и свою работоспособность направляли на придумку сногшибательных ситуаций, интересных мизансцен и острых, как сейчас сказали бы, фенечек. До сих пор помню полупустую аудиторию бывшего класса (заочный факультет тогда существовал отдельно и работал в здании бывшей школы на ул. Щусева). Я за столом, рядом сидящий Тепляков (почему-то помню, что он сидел ниже меня) – крупный, мне казалось, огромный, с устремленными все время на меня в упор глазами. Я думал иногда – он меня убьет. За своих ребят. Я все время отвергал их придумки, желая сориентировать на простые жизненные ситуации, на базе которых и привести к тому, ради чего Тепляков привез их в Москву – к органике поведения. Я уже завелся, хотя иногда опасался выйти в туалет, потому что боялся, что, если я выйду, уже не вернусь. Такие мысли приходили. Потом неоднократно Валентин объяснял свой острый взгляд и свое молчание на занятиях. Он говорил, что все время проверял себя – вижу ли я (это он про себя) то, что видит он (это я), когда ребята делают этюд, а потом отрывок, слышу ли я то, что слышит он (я). Тогда я этого не знал. Отсюда моя настороженность. Все-таки они с Кавказа. А ребята были дисциплинированы (к этому были приучены, но долго не понимали, что я хочу от них. Потом мне Валентин говорил, что они спрашивали – зачем к нам его (то есть меня) приставили. Вот так.

Постепенно, к концу первого года, они чуть изменили направление своей фантазии. Дальше – больше. В этом роль сыграла не только моя настойчивость, я бы сказал, упертость. Но и то, что там, дома, Валентин, который раньше

их меня услышал, начал с них требовать того же, что и я. Ведь это было ему знакомо, он закончил Щепкинское училище, но он как режиссер тогда был увлечен другим, и теперь стояла задача для него соединить свои замыслы с органикой поведения. И перевести своих артистов на другой способ существования. Он не просто хотел этого. Он видел в этом необходимость для дальнейшей работы своего театра. Иначе он не добивался бы возможности учить их в ГИТИСе. И студенты постепенно стали переходить в своих работах на другие рельсы.

Начиная с третьего курса, Тепляков начал работать над пьесой А. П. Чехова «Три сестры» с прицелом на диплом. Работа шла очень интересно. Я не рассказывал ему о своем опыте с монгольской студией в работе над «Мальвой». Но он пошел еще дальше, по-моему. Каждую сессию он привозил акт. Он только разбирал, они делали сами, он снова разбирал, и так весь семестр. Мизансцены не устанавливал ни он, ни они сами. Шла настоящая импровизация поведения в соответствии с разбором. Разница с работой в монгольской студии была в том, что его артисты имели опыт работы на сцене и понимали, что такое мизансцена. Такие акты импровизации смотрела кафедра, когда они приезжали на сессию. Каждый раз эти работы были хорошо приняты. Интересно, что когда Тепляков сказал, что мизансцены не установлены, Ирина Ильинична Судакова, опытный педагог, пришедшая к нам на кафедру с режиссерского факультета, никак не могла поведить – как это можно без установленных мизансцен. Конечно, на последнем этапе мизансцены устоялись. Но они родились, не были привнесены умозрительно режиссером. А были отобраны им. Кроме одной сцены. Прощание Маши и Вершинина в четвертом акте. Было несколько вариантов. Маша бросалась к нему в объятия, сцена шла так, что они не приближались вообще друг к другу и еще пара вариантов. И сами артисты не задавали себе – как будет сегодня на прогоне. Я смотрел несколько прогонов перед сдачей кафедре, и каждый раз видел другой вариант. Спектакль имел большой успех. В результате четырех лет нашей совместной с Валентином работы на сцене были совершенно другие артисты. Совместными усилиями педагогов и студентов мы добились того, чего хотел Валентин, для чего он все это затеял.

Новый театр не состоялся. Но все ребята, кто пошел работать в профессиональные театры Нальчика, состоялись. И состоялся Валентин Тепляков.

Было интересно работать с заочным курсом при Центральном детском театре (ныне – РАМТ).

Это был небольшой курс, человек восемь. Я его вел с Галей Ерохиной. Состав был интересный. Все актеры одного театра. Шесть человек – воспитанники студии при театре. Двое – Витя Цымбал и его жена, Наташа Пряник (безвременно ушедшая) – приехали с Алексеем Владимировичем Бородиным, главным режиссером из Кирова, где он был в той же должности. Оказалось, что я был председателем ГЭК в Омске, когда они заканчивали там студию, и я видел их в дипломном спектакле. То, что все были из одного театра, с одной стороны, было хорошо и удобно. Мы занимались в одном из репетиционных залов театра, они всегда были на месте. Они знали друг

друга. Не надо было привыкать. Но, с другой стороны, это и труднее поначалу было. Они знали друг друга не только человечески, но и актерски. Им не надо было притираться. А такая притирка тоже много дает. Ты не знаешь штампов и приемчиков партнера. Притираясь, студенты уже вынуждены что-то менять в себе. Здесь этого не было. И поэтому трудновато было приводить их к ощущению, что это «как будто в первый раз». Но работали очень хорошо. У них не было проблемы в том, как они воспринимаются незнакомыми студентами. Ведь на заочном – это артисты, и поначалу им важно, как они принимаются другими. А здесь они более чем знали друг друга. И сразу принесли на курс ту хорошую театральную атмосферу, которая уже была создана в театре Алексеем Владимировичем. Вроде это было продолжение работы в театре. Мы с ними очень подружились. Вообще, не было ощущения, что это твои студенты. Товарищи по работе. Я очень подружился с Алексеем Владимировичем и его близким соратником, простите, но синонима не могу найти, и по Кирову, и здесь – Еленой Владимировной Долгиной: режиссером, педагогом, завлитом и вообще его правой рукой. Я ее до сих пор зову Ленуля. Это близкие мне по духу люди.

Ощущение курса как части театра усилилось, когда Алексей Владимирович остановился на пьесе моего сына Сергея для дипломного спектакля с прицелом на включение его в репертуар театра на малой сцене. Пьеса называлась «Созидатель». Хорошо разошлась. Только на маленькую роль милиционера мы взяли с очного курса Бородина Женю Редько (ныне народного артиста России). Спектакль получился¹. Так говорили на художественном совете при приемке спектакля. А один из ведущих артистов отметил в своем выступлении, что, если театр взял курс на повышение уровня актерских работ (очевидно, у них был такой разговор), то можно считать, что этот курс начал осуществляться. Для меня лично эта группа осталась в памяти не только удачно сделанной работой, но и тем, что в моей жизни остались Алексей Владимирович Бородин и Елена Михайловна Долгина.

Хочется вспомнить, и хорошо вспомнить, период в жизни, связанный с Калугой. В 1997 году по просьбе местных властей и, естественно, Калужского драматического театра в ГИТИСе впервые был набран курс при театре вне Москвы [5]. Потом такие курсы были еще в ряде городов России. Театры в регионах столкнулись с проблемой, что не едут к ним выпускники московских театральных школ. И они решили готовить артистов на базе института, но из местных. Этот опыт себя оправдал, но сейчас не слышу, чтобы он был продолжен, во всяком случае, в ГИТИСе. А зря.

Губернские и городские власти давали деньги на содержание курсов (их набрали два подряд, так что я связан был с Калугой восемь лет) и вообще очень поддерживали. Был момент, когда прокуратура подняла вопрос, что этого делать нельзя. Тогда губернатор сказал, что курс нужен не ГИТИСу, а Калуге. И все успокоилось. Вообще Калуга – город исторически театральный. Но так сложилось, что в труппе драмтеатра

¹ В итоге спектакль вошел в репертуар Центрального детского театра. Премьера состоялась 10.04.1988 [4].

не было молодежи. Когда мы приехали, самым молодым актрисам было по 36 лет, а самому молодому артисту около сорока. Курс состоялся благодаря усилиям директора театра Валентины Алексеевны Михайлиной, но главным мотором был один из ведущих актеров театра Владимир Иосифович Романовский. Его энергии можно было позавидовать. Он потом прекрасно преподавал на курсе, но, к несчастью, не дожил даже до выпуска. Когда ребята были на последнем курсе, неожиданно ушел из жизни. С ним было так хорошо работать. Для меня это одно из лучших воспоминаний – годы общения с ним.

Работа строилась так – курс был для студентов очный. Они имели студенческие билеты ГИТИСа. Вообще, это был обычный гитисовский курс, только в Калуге. Худруком был я, педагогами Владимир Иосифович и главный режиссер театра Александр Борисович Плетнев, выпускник ГИТИСа. По практическим дисциплинам – речь, сценическое движение, танец – приезжали педагоги из Москвы, а на месте были педагоги, которые под их руководством работали регулярно. Историю театра читали тоже наши преподаватели. Для нас, педагогов, это был курс заочный. Разница в том, что не было двух сессий по месяцу, а мы приезжали 6–7 раз в году по 4–5 дней. Опыт это прекрасный. Но, к сожалению, продержался всего 8 лет – до 2005-го. Потом бюрократия победила, и все ушло в песок.

Поначалу, при приеме, показалось, что уровень абитуриентов был ниже, чем в Москве. Но оказалось в результате, что вышли очень интересные актеры. Во-первых, я думаю, они при поступлении очень зажалась. Как же – приехали из Москвы. Но главное – «школа», если она осуществляется последовательно, а местные педагоги исповедовали ту же «школу» и очень прислушивались, делает чудеса. Она вытаскивает из человека все, что в нем заложено, а оказалось, что заложено. И когда ребята закончили курс обучения, театр немного ожил. Сразу столько молодых актеров. Но руководители театра не успокоились и решили набирать второй курс. И власти пошли им навстречу. На втором курсе работали другие педагоги. Удивительно интеллигентный и профессиональный, один из ведущих актеров Евгений Николаевич Сумин. И двое моих учеников из первого выпуска – Люда Рогачева и Павел Савчук. Декан факультета В. В. Тепляков (он всегда приезжал на экзамены) видел спектакль Павла и пригласил его работать на курсе «Скандинавия». И такой был курс на актерском факультете вне Москвы. Базировался он в Дании. Занятия велись на английском языке. Они привозили спектакли в Москву и имели серьезный успех. Но от меня там был только Павел.

Когда вторая группа влилась в театр, возможности театра увеличились. Похвалюсь, в это время почти половину актерского состава театра составляли мои ученики. Плюс народный артист Виталий Логвиновский (из моего первого спектакля «Мальва») и Миша Кузнецов, который учился у меня на заочном в Москве. Когда исполнилось 10 лет со дня первого набора, театр сделал вечер. Полный зал. Меня посадили на сцену. Вручали грамоты и пр. Честно, было приятно ощущать, что твой труд ценят. Конечно, жизнь идет, кто-то уехал в другие театры, но большинство – остались. Это не так часто

бывает. Восемь лет непрерывной связи с городом, театром – это срок. И потому Калуга занимает особое место в моей памяти.

Последний заочный курс, которым я руководил, был обычным плановым. Но его я не забываю, во-первых, потому что он последний. И не только. С других таких курсов помню студентов, а не курс. Когда встречаю кого-то или весть получаю, то почти никогда не знаю, на каком курсе кто из них учился. А этих учеников помню как курс. Во-первых, сами артисты не дают забыть. Пишут в Фейсбуке, звонят иногда, но это не только они. Дважды всем курсом приходили домой, человек десять (курс вообще был небольшой). Последний раз совсем недавно – поздравить меня с днем рождения и в связи с 20-летием окончания института. Судьба курса необычна – они так подружились, что целая группа студентов перешла работать в театр г. Жуковского. Из этого города учились двое или трое артистов, и художественный руководитель театра систематически посещала наши зачеты. Теперь они рассказывают, что работают много, интересно, увлечены. Держат связь с остальными сокурсниками.

К названному курсу это относится в малой степени, но уже появились студенты другого уровня, мягко выражаясь. И чем дальше, тем больше. Не всегда понятно, что они делают в театре и в театре ли они. Тогда этот процесс только намечался, и я не стал работать с заочниками. Хорошо, что мог выбирать. И сосредоточился на работе у очников. С начинающими. Тем более и возраст приближался к семидесяти. Я вслед за своим учителем Марией Николаевной Орловой посчитал, что руководить должны молодые. Она ушла из худруков в 67 лет. Сейчас об этом не думают. Времена изменились. Но я решил так, как считал правильным. И когда работал с заочниками, для меня это было главным, хотя преподавал и у очников. А теперь мне вдруг показалось как будто все внове. Как будто начался новый этап. Те 20 с лишним лет, что я вел заочные курсы, остались особой страничкой в моей жизни в ГИТИСе. Я испытывал чувство, что делаю что-то очень полезное, когда видел взрослых театральные люди, сознательно пришедших, чтобы получить нечто, что двинуло бы их дальше, а еще тех, кто пришел за дипломами, а потом довольно быстро понимал, что здесь можно и подрасти маленько. И еще. Вроде программа у заочников и очников одна и та же. Ибо в основе лежит Метод. Но педагогические ходы совершенно разные [6], и как было интересно параллельно заниматься с начинающими, почти подростками, ничего не знающими, не умеющими, часто ничего не слышавшими про театр и знавшими актеров только по кино, и видеть на последнем курсе почти взрослыми, умеющими, воспитанными в твоей вере и при твоей помощи. Так или иначе я стал работать только с начинающими.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Петров В. А. Об истории высшего театрального образования на Южном Урале // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2008. № 1 (13). С. 1 – 5.

REFERENCES

1. Petrov V. A. *Ob istorii vysshego teatral'nogo obrazovaniya na Yuzhnom Urale* [About the history of higher theater education in the South Urals]. In: *Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 2008, no. 1 (13), pp. 1 – 5.

2. Алзейкина Г. В. Подготовка специалистов для Чувашии в художественных ВУЗах страны в 1941 – 1945 годы // Казанский педагогический журнал. 2014. № 2. С. 83 – 95.
3. Инструкция о порядке тарификации артистического и художественно-руководящего персонала театров, музыкальных и танцевальных коллективов, II, 30 (Объявлена циркулярным письмом Министерства культуры СССР от 30.11.1965 № 29 – 115).
4. Ливнев С. Созидатель: [О спектакле] // РАМТ: Российский академический молодежный театр. URL: <https://ramt.ru/museum/previous-years/ys-3/play-3905/>.
5. Слепова Л. Калуга // Страстной бульвар, 10. 2001. № 10. с. 10 – 12.
6. Лосева-Демидова Е. С. Сохранение и развитие системы заочного образования в творческих вузах // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 1. С. 137 – 140.
2. Alzheykina G. V. Podgotovka spetsialistov dlya Chuvashii v khudozhestvennykh VUZakh strany v 1941 – 1945 gody [Training of specialists for Chuvashia at art universities of the country in 1941 – 1945]. In: *Kazanskiy pedagogicheskiy zhurnal* [Kazan Pedagogical Journal], 2014, no. 2, pp. 83 – 95.
3. *Instruktsiya o poryadke tarifkatsii artisticheskogo i khudozhestvenno-rukovodiyashchego personala teatrov, muzykal'nykh i tantseval'nykh kollektivov* [Instructions on the pricing procedure for the artistic and artistic-management personnel of theaters, music and dance groups], II, 30 (*Ob'yavlena tsirkulyarnym pis'mom Ministerstva kul'tury SSSR ot 30.11.1965 g. № 29 – 115*).
4. Livnev S. *Sozidatel'*: [Creator]. In: RAMT: Rossiyskiy akademicheskii molodezhnyy teatr [RAMT: Russian Academic Youth Theater]. Available from: <https://ramt.ru/museum/previous-years/ys-3/play-3905/>.
5. Slepova L. *Kaluga*. In: *Strastnoy bul'var, 10* [Strastnoy Boulevard, 10], 10. 2001, no. 10, pp. 10 – 12.
6. Loseva-Demidiva E. S. *Sokhraneniye i razvitiye sistemy zaochnogo obrazovaniya v tvorcheskikh vuzakh* [Preservation and development of the extramural education system at art schools]. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 4, pp. 137 – 140.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ливнев Давид Григорьевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры мастерства актера Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: dimater101@mail.ru

ORCID: 0000 – 0003 – 3259 – 5718

Ливнев Д. Г. Мои заочники: к истории заочного образования в ГИТИСе // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 143 – 155.

DOI: 10.35852/2588 – 0144 – 2019 – 4 – 143 – 155

ABOUT THE AUTHOR

David Livnev – PhD in Arts, Professor, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS.

E-mail: dimater101@mail.ru

ORCID: 0000 – 0003 – 3259 – 5718

Livnev D. G. My correspondence students: On the history of correspondence education in GITIS. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 4, pp. 143 – 155.

DOI: 10.35852/2588 – 0144 – 2019 – 4 – 143 – 155

НАЧАЛО

(К 60-летию УЧЕБНОГО ТЕАТРА
 ГИТИСа)

АННОТАЦИЯ

В статье в мемуарной форме реконструируются события первых дней создания учебного театра ГИТИСа – крупнейшего профессионального студенческого театра СССР во второй половине XX в. Анализ репертуара первого года жизни студенческого театра представлен на примере выпускного курса мастерской Н. В. Петрова. Он демонстрирует изменения в социокультурной ситуации ранней советской оттепели: педагоги и студенты могли возвращаться к забытому опыту сценических экспериментов 1920-х через постановки пьес Маяковского или использование символических элементов в «Цимбелине» Шекспира, но нестандартная драматургия молодого Александра Володина – «Фабричная девчонка» – еще не могла быть поставлена за пределами учебных стен института и игралась только на территории ГИТИСа. Отдельно рассматривается феномен социального заказа в театральном вузе второй половины 1950-х – этюды студентов-первокурсников ГИТИСа на тему освоения целинных земель и создание на базе курсов комсомольских концертных бригад. Гастрольные концерты и спектакли, сыгранные студентами-артистами во время летних каникул на небольших сценических площадках для хлеборобов-целинников Алтая, стали ценным опытом в преодолении страха перед самой широкой зрительской аудиторией. Детально разбираются ситуация государственного распределения выпускников ГИТИСа с дальнейшей возможностью их полноценной творческой

START

(TO THE 60th ANNIVERSARY
 OF THE EDUCATIONAL THEATER
 OF GITIS)

ABSTRACT

In memoir form the article reconstructs the first days of the GITIS educational theater existence, the largest professional student theater of the USSR in the second half of the 20th century. The student theater first year repertoire analysis is presented on the example of the graduating course's repertoire (the workshop of N. V. Petrov). It demonstrates the first changes in the socio-cultural situation of the early Soviet «Thaw»: teachers and students could return to the forgotten experience of stage experiments of the 1920's via staging Mayakovsky's plays or using the symbolic elements in Shakespeare's «Cymbeline». But the non-standard drama of the young Alexander Volodin – «Factory girl» – could not yet be staged outside the Institute and was performed only on the territory of GITIS. The phenomenon of social order at a theater university in the second half of the 1950s is examined separately – the etudes on the development of virgin lands that were made by the first-year students of GITIS and the creation of the Komsomol concert teams from students. Touring concerts and performances played by students during the summer holidays on small stages for farmers at virgin lands of the Altai became the valuable experience in overcoming the fear of the wide audience. In detail there is analysed the situation of the state distribution of GITIS graduates with a further possibility of their full creative self-realization, and the results of the creative path of the graduate course of Petrov's workshop in 1958.

самореализации и результаты творческого пути курса выпускников мастерской Петрова 1958 г.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ГИТИС, театральная педагогика, учебный театр, русская театральная школа, этюдный метод, педагоги Н. В. Петров, В. А. Вронская, Б. Г. Докутович, И. П. Козлянинова.

KEYWORDS: GITIS, theatrical pedagogy, directing, Educational Theater, Russian drama school, method acting, teachers N. V. Petrov, V. A. Vronskaya, B. G. Dokutovich, I. P. Kozlyaninova.

В настоящей статье представлена информация о первооткрывателях, вернее, об одном из курсов ГИТИСа (тогда ГИТИСа им. А. В. Луначарского), которому выпала честь играть свои выпускные спектакли на сцене Учебного театра в 1958 г. Это был первый сезон, когда студенческие спектакли вошли в афишу московских театров; когда в зал пришел зритель, порой совсем не знакомый с жизнью студентов, делающих первые шаги на профессиональной сцене. Но сначала опишем удивительное и знаменитое здание, в котором открылся наш театр. Огромное по тем временам (1913 г.) десятиэтажное здание построил архитектор Эрнст-Рихард Нирнзее. Дом называли «тучерезом» – он возвышался тогда над всеми окружающими его домами. Этот многоквартирный дом в Большом Гнездиновском переулке порадовал всех! На крыше его находились ресторан, кафе, сквер, а зимой – каток. Во время Великой Отечественной войны на крыше этого гиганта стояли зенитки, сбивавшие немецкие самолеты. В подвале дома с 1915 по 1922 гг. работал знаменитый театр-кабаре «Летучая мышь», проходили капустники артистов МХТ. В 1924 году открылся театр «Сатурн», затем театр «Ромэн». Здесь работали многочисленные редакции, проводились съемки эпизодов таких фильмов, как «Курьер», «Место встречи изменить нельзя», «Служебный роман» и многих других.

В 1958 году в доме Нирнзее был торжественно открыт Учебный театр ГИТИСа. И вот уже более 60 лет на его сцене играют свои дипломные спектакли выпускники актерского, режиссерского, оперного, балетмейстерского и эстрадного факультетов. В Учебном театре недавно был капитальный ремонт, проводятся экскурсии. Можно не только посмотреть спектакль, но и познакомиться с закулисной частью – прекрасными гримерными, костюмерным цехом и пр.

Первый сезон Учебного театра – 1957/1958 учебный год. Впервые на сцене театра были представлены спектакли выпускников 1958 г. – русских курсов и национальных студий. Среди них был и наш курс – 4 курс актерского факультета, художественный руководитель курса – профессор Николай Васильевич Петров. Педагоги – доцент Варвара Алексеевна Вронская, доцент Борис Гаврилович Докутович.

Николай Васильевич Петров, народный артист РСФСР, известнейший советский режиссер и автор книги «50 и 500» – за 50 лет творческой деятельности он поставил 500 пьес. Так, в 1911 г. в течение летнего сезона в Чернигове

он поставил 24 спектакля! И среди них – «Вишневый сад», «Дядя Ваня», «Три сестры» А. П. Чехова; «Дети солнца», «На дне» М. Горького; «Власть тьмы» Л. Н. Толстого; «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского (два вечера); «Горе от ума» А. С. Грибоедова; «Не все коту масленица» А. Н. Островского; «Бранд» Г. Ибсена и др. В 1912–1913 годах – 27 спектаклей (в Санкт-Петербурге, Симферополе, Евпатории); 26 спектаклей в Петрограде, Сумах и Симферополе за сезон 1914–1915 гг. Н. В. Петров ставил и оперы, среди них – «Дон Жуан» Моцарта и вагнеровский «Тангейзер». Его спектакли шли на сценах Санкт-Петербурга, Петрограда, Ленинграда; в Севастополе, Евпатории, Старой Руссе, Петрозаводске, Костроме, Харькове, Москве, Чите, Курске, Берлине и во многих других городах. Он был «первопроходцем» – постановщиком многих пьес советских драматургов, например, «Чудак», «Страх», «Машенька» А. Н. Афиногенова. Н. В. Петров вспоминал, что в октябре 1941 г. Афиногенов послал ему новую пьесу «Накануне». «Накануне чего?» – спросил Николай Васильевич. «Накануне победы», – ответил драматург. Вскоре, уже через две недели после этого разговора, Николай Васильевич поставил эту пьесу на сцене. Это была последняя пьеса Афиногенова, в конце октября он погиб при бомбежке в Москве.

Не могу не вспомнить, как весело, изобретательно отпраздновали в 1957 г. юбилей Николая Васильевича в ВТО (теперь – СТД). В зрительном зале – известнейшие режиссеры, актеры, театральные критики, многочисленные друзья и коллеги, ученики Николая Васильевича. Впоследствии мы узнали, что режиссером был сам юбиляр, но в зале его не было! Ведущий объявил: «Николай Васильевич, как всегда, – даже сегодня, в день своего юбилея – несколько задерживается, но мы начнем, ведь неизвестно, когда он появится!». Николай Васильевич, конечно, на сцене появился лишь в конце. Прошел через весь зал. Все встали и долго, восторженно аплодировали. Оказалось, он был где-то за кулисами. Никто его не видел, а он знал, кто и что будет на сцене. Это был очередной его спектакль! Он заранее составил сценарий – установил порядок выступлений, откуда кто появится, о чем будет говорить. Он не хотел повторов, хотел разговора «о времени и о себе». Так и получилось. Выходили его друзья, его современники, актеры и режиссеры разных поколений. Мы узнали много интересного, нового о своем мастере, о его выдающихся, часто очень смелых спектаклях по пьесам, которые не каждый отваживался ставить в 1930-е, 1940-е гг.

Поздравили и мы. Выбежали с разных сторон из зала на сцену (впервые мы оказались на той легендарной сцене ВТО)! Нам бурно и радостно поаплодировали, и мы спели здравицу собственного сочинения, в которой были и такие строчки: «Поставил пятьсот пьес, одни с успехом, другие без...».

Зал смеялся, смеялся и Николай Васильевич, вышедший к нам из-за кулис. А не каждый бы простил это своим ученикам-малолеткам, да еще на своем юбилее!

Варвара Алексеевна Вронская – старейший педагог ГИТИСа. Она была талантливой актрисой Московского Художественного

театра при К. С. Станиславском и В. И. Немировиче-Данченко, знала систему Станиславского, что называется, из первых рук. Одна из ее ролей – Снегурочка в пьесе А. Н. Островского. Во время Великой Отечественной войны готовила со студентами, оставшимися в Москве, программы, с которыми они в составе агитбригад и студенческого театра ГИТИСа уезжали на фронты. У Варвары Алексеевны было множество благодарных, любящих учеников и на русских курсах, и в национальных студиях. Добрейший человек, тонкий, умный, талантливый, безукоризненно воспитанный! А жизнь ее была чрезвычайно тяжела – дома ждали два близнеца преклонного возраста, душевнобольных, беспомощных. Но в институте Варвара Алексеевна неизменно была бодрa, подтянута и благожелательна.

Борис Никифорович Докутович закончил режиссерский факультет ГИТИСа, был деканом режиссерского факультета и доцентом кафедры мастерства актера. Талантливый, энергичный, умный педагог.

Нельзя не вспомнить с благодарностью и любовью профессора **Ирину Петровну Козлянинову**, которая руководила кафедрой сценической речи 36 лет (1952–1988 гг.)! Она вела занятия на курсах знаменитых режиссеров А. Д. Попова, М. О. Кнебель, И. М. Раевского и многих-многих других мастеров ГИТИСа. Была она педагогом и нашего курса. Интеллигентная, доброжелательная, Ирина Петровна влюбляла нас в русскую речь, русскую литературу. Она умела вскрыть актерскую индивидуальность, развить в будущем актере качества, необходимые в профессии. Именно Ирина Петровна пригласила меня в дальнейшем поступить в аспирантуру ГИТИСа, была научным руководителем моей диссертации и учителем в профессии педагога сценической речи. Ирина Петровна видела во мне свое продолжение. Деликатно, но целеустремленно она знакомила меня со всеми тонкостями, сложностями руководства кафедрой, общения с коллегами. На кафедре работало и работает много педагогов, это традиционно одна из самых «многонаселенных» кафедр института. И прежде, чем стать руководителем кафедры, надо многому научиться и в профессии, и в общении с коллегами, и в подготовке новых, молодых кадров, вести не только педагогическую, но и активную научную, исследовательскую работу. И когда в 1988 г. в ГИТИСе был избран ректором Сергей Александрович Исаев, Ирина Петровна рекомендовала ему назначить на должность зав. кафедрой сценической речи меня, решив остаться на должности профессора (ей было 77 лет). Ее опыт – жизненный, творческий, педагогический опыт руководителя одной из ведущих кафедр ГИТИСа очень помог мне в дальнейшем. Мне не пришлось начинать работу, как говорится, с голого острова. Мне и в голову не могло прийти отменить, смести, забыть все, что было до меня наработано, что ценилось и было открыто нашими педагогами Е. Ф. Саричевой (создателем кафедры в 1932 г.), Е. И. Леонарди, И. П. Козляниновой, С. А. Аристарховой, Л. Д. Шокоревой, К. П. Петровой и многими другими педагогами кафедры.

Но вернемся к нашему курсу. Педагоги по мастерству актера были неизменно единодушны в своих оценках наших работ. Руководители курса

уважали и ценили друг друга. Много позднее я узнала, что далеко не всегда их мнения совпадали; при обсуждении наших работ были горячие споры, конфликты, несогласия. Но никогда, подчеркиваю, никогда не выносили они на курс свои несогласия в оценках. Это помогало нам безоговорочно верить суждениям наших педагогов, они были абсолютно авторитетны.

Наш курс набрали в начале августа 1954 г. А в 1958 г. его закончили 23 человека:

Бероев Вадим	Корзинкина Ирина
Богачев Вячеслав	Косарева Юлия
Драконов Василий	Кроль Людмила
Ильин Евгений	Курдюмова Лариса
Козлов Валентин	Ленивцева Эмма
Кречетов Юрий	Охрименко Галина
Миллер Виталий	Промптова Ирина
Солодилин Анатолий	Струтиенко Анжела
Степанов Юрий	Талызина Валентина
Терновский Евгений	Федеряева Алла
Толкунов Владимир	
Тюрин Иван	
Шурупов Владимир	

Было выпущено 6 дипломных спектаклей. В большом зале ГИТИСа шли три из них:

- А. Володин «Фабричная девчонка» (реж.-пед. В. А. Вронская);
- В. Маяковский «Радио-Октябрь» (реж.-пед. Н. В. Петров, пед. Б. Н. Докутович, ассистент – студент реж. ф-та В. Демин);
- Дзюндзи Киносита «Журавлиные перья» (перевод с японского языка, реж.-пед. Б. Г. Докутович).

В Учебном театре, открывшемся в сезон 1957/1958 учебного года, шли 3 спектакля нашего курса:

- А. Афиногенов «Накануне» (реж.-пед. Н. В. Петров);
- А. Н. Островский «Таланты и поклонники» (реж.-пед. В. А. Вронская);
- У. Шекспир «Цимбелин» (реж.-пед. Б. Г. Докутович).

Почему одни спектакли игрались в Большом зале ГИТИСа, а другие – в Учебном театре? Тут была своя политика, а порой – формат спектакля. Например, пьеса А. Володина «Фабричная девчонка» при ее появлении не то чтобы была запрещена, но считалась нежелательной для постановки в театрах, и тем более в институте. Героиня – женщина незамужняя, а рождает ребенка. Ну не совсем советская героиня, не пример для подражания! А тут студенческий спектакль, поставленный В. А. Вронской, – тонкий, честный, – пользовался очень большим успехом, на него ходили не только студенты всех факультетов, но, конечно, и родственники. Тогда еще не было современной практики, когда приходят совсем незнакомые люди, записываясь на дипломные спектакли ГИТИСа на сайте института.

«Радио-Октябрь» В. Маяковского – пьеса небольшая, одноактная, своего рода агитплакат; сорежиссерами Н. В. Петрова были Б. Г. Докутович и студент 4 курса режиссерского факультета В. Демин. Когда-то Николай Васильевич ставил «Радио-Октябрь» на Дворцовой площади в Петрограде. И в нашем спектакле было ощущение открытого пространства. Мы играли на сцене, но неизменно обращались к залу, он был нашим партнером, соучастником. В зал летели со сцены конфетти, воздушные шары, мы были быстро, празднично одеты – разноцветные рубашки, блузы, юбки. В центре этого представления – В. Маяковский, которого играл очень похожий на него Вадим Бероев (впоследствии – заслуженный артист России, артист театра им. Моссовета, дед известного сегодня Егора Бероева), высокий, с редким по красоте и богатству баритоном. Ему сделали на Мосфильме специально для этого спектакля поролоновую мягкую накладку-маску. Она была сделана очень искусно, лицо оставалось живым, на Мосфильме такая технология была новинкой того времени. Спектакль шел с неизменным успехом, зрители бурно реагировали на реплики участников спектакля (а занят был весь курс, 23 человека!). Особенно шумно реагировали педагоги старшего поколения, которые когда-то уже видели «Радио-Октябрь» Н. В. Петрова в Петрограде. Вспоминали свою юность...

Третьим спектаклем, шедшим в здании ГИТИСа, был спектакль «Журавлиные перья» японского драматурга Дзюндзи Киноситы. Мы играли его сначала в Малом зале на третьем этаже. Зал тогда был другим – действительно Малым. Он начинался там, где теперь кончается сцена. А на месте теперешней сцены была аудитория № 16. Если мысленно убрать пол современной сцены, то под ним откроется эта 16-я аудитория целиком, и оставшиеся до сих пор окна в конце сцены не будут казаться странно низкими, а будут находиться над полом бывшей аудитории на обычной высоте. Таким образом, сцена Малого зала занимала половину теперешнего пространства для зрителей. Вот там, в Малом (а практически, маленьком) зале – или просто в аудитории со сценой – мы играли свои первые этюды, фрагменты из пьес, и спектакль «Журавлиные перья».

В спектакле четыре действующих лица: героиня спектакля – Цу (эту роль играла я) и трое мужчин – муж Цу Йохю (Ю. Степанов) и скупщики экзотических тканей, которые ткала Цу (В. Драконов, Е. Ильин). Режиссер-педагог Б. Н. Докутович не ставил спектакль по своему продуманному плану, он ждал наших предложений, нашей творческой инициативы. Работа шла исключительно этюдным методом, ведь Борис Никифорович был выпускником и деканом режиссерского факультета, где культивировался, развивался на практике этот способ репетирования. Это было непросто, но чрезвычайно интересно. Мы приносили разнообразные, многочисленные предложения, пробы, что развивало творческую инициативу, смелость в решении той или иной сцены, большое внимание уделялось пластике, тонкости ре-акций, разработке внутренних монологов, зон молчания. Мы знакомились с японской поэзией, живописью. Я искала и интонационный строй речи Цу,

она ведь сказочное существо: днем – женщина, а ночью превращается в журавля. Из перьев, ценой угасающей жизни, Цу тклет сказочной красоты ткани. Муж их дорого продает. И требует, чтобы Цу делала все больше и больше тканей. В конце Цу вынуждена покинуть Йохью, рассказать ему о своей тайне. Она превращается в журавля и улетает.

Спектакль пользовался большим успехом. Студенты национальных студий, как правило, были людьми очень эмоциональными, доверчивыми. Их захватывали перипетии этой сказки. Один студент все допытывался: «Как тебе удается улететь? Я видел, ты улетаешь на наших глазах!». И я выдавала тайну: «За кулисами стоит на стремянке Володя Шурупов, он очень сильный. За кулисами он сразу меня подхватывает и поднимает еще выше, к потолку! А зрители видят вверху только мои руки!». Но он не верил: «Нет, я видел тебя всю, а не только руки! Ты стояла на сцене и вдруг взлетела! Ка-а-ак?». Очень ему, видно, хотелось узнать «тайну» и когда-нибудь, где-нибудь так же на сцене улететь!

Но, в конце концов, Малый зал стал для нас действительно мал, ведь зрителей приходило все больше и больше. В результате спектакль перенесли в Большой зал ГИТИСа.

На сцене Учебного театра в первый его сезон шли сразу три дипломных постановки нашего курса. Это были спектакли «полногабаритные»: с антрактами, с буфетом для зрителей – как и теперь. Спектакли эти готовились параллельно с тремя другими, которые репетировались и шли в здании института.

Первым спектаклем, которым, собственно, и открывался первый сезон Учебного театра, был «Накануне» А. Афиногенова. При всей своей занятости Н. В. Петров много времени репетировал с нами этот спектакль. Я получила роль старушки – матери солдата, который уходил на фронт. Получив эту роль, я безутешно плакала. «За что? Почему я в 19 лет должна это играть?!». Николай Васильевич спокойно возразил: «Так и будете девочек играть всю жизнь? Надо уже здесь, в ГИТИСе, расширять свой творческий диапазон, искать новые краски, приспособления. Понаблюдайте-ка за пожилыми, за их реакциями, поступками!». Надо признаться, эту свою «старушку» я полюбила, она и вправду заставила как-то по-новому, по-взрослому, увидеть происходящее в спектакле.

«Накануне» стал спектаклем живым, достоверным, востребованным зрителем. Зал был всегда полон, нам подолгу аплодировали. Некоторые плакали – война закончилась совсем недавно, прошло всего 13 лет после ее завершения. На сцене проходила жизнь поколения, сидящего в зале. Это были их потери, раны, подвиги.

В этот первый сезон Учебного театра шли и «Таланты и поклонники» А. Н. Островского. Режиссер-педагог – доцент В. А. Вронская. Основной состав: И. Корзинкина, Ю. Косарева, В. Бероев, А. Солодилин, В. Толкунов, Е. Терновский и др.

Как всегда, Варвара Алексеевна работала внятно, тонко, умела «плести кружева». И спектакль получился живой, было много творческих удачных

работ. Последний монолог суфлера Нарокова, который произносил Женя Терновский, неизменно вызывал своей искренностью, достоверностью ова-ции (а порой и слезы) зрителей.

Я в этой пьесе не была занята. Но Варвара Алексеевна придумала для меня эпизод. Я играла (без слов) мальчика, приносившего Негиной корзину цве-тов. И была несказанно счастлива хоть на несколько секунд быть причастной к этому спектаклю и выходить на сцену Учебного театра.

Шекспировского «Цимбелина» поставил в Учебном театре Б. Н. Доку-тович. Там были заняты в центральных ролях В. Бероев и В. Талызина, но участвовал весь курс. Борис Никифорович любил новации, изобретал не-ожиданные мизансцены, парадоксальные проявления характеров. У началь-ства – легендарного ректора ГИТИСа Матвея Алексеевича Горбунова (в на-роде – «Мотя») – Докутович слыл формалистом, а слово «формалист» в те времена было ругательное и даже опасное. С таким педагогом могли и рас-статься. (К слову сказать, о Горбунове в студенческой среде ходило мно-жество анекдотов и баек, но его любили; посмеиваясь, считали своим, и он любил ГИТИС и проработал в нем несколько десятилетий.) Так вот «Мотя» после просмотра «Цимбелина» был не только возмущен, но и оскорблен. Дело в том, что в прологе выходили три студента в длинных черных плащах, вставали спиной к залу и медленно раскачивались влево-вправо. А на спи-нах – по зеленой ветке. И Матвей Алексеевич, как и весь зал, смекнул, что дело происходит в лесу. И на ученом совете, обсуждая спектакль, Матвей Алексеевич неистовствовал: «Что, в ГИТИСе настоящих дубов не хва-тает!?!». Так реагировали и некоторые зрители, привыкшие к театру быто-вому. Кто-то воспринял спектакль восторженно, кто-то его не принял вовсе. Но в целом «Цимбелин» никого не оставлял равнодушным, билеты мгно-венно раскупались. Руководитель курса Н. В. Петров горячо спектакль под-держал, ведь и его премьеры часто вызывали, с одной стороны, споры, не-согласия, возмущение, а с другой, – горячую поддержку и восторг. В. Бероев и В. Талызина сразу обратили на себя внимание театралов и вскоре были приглашены Ю. А. Завадским в труппу театра им. Моссовета.

В конце четвертого курса в кабинете ректора М. А. Горбунова (те-перь там музей института) в присутствии наших педагогов и представи-теля Министерства культуры РСФСР мы подписывали документы, связан-ные с распределением – работой в театрах, которые нас приглашали. Были предварительные творческие просмотры, показы фрагментов из дипло-мных спектаклей или специально подготовленных отрывков. Наши работы смотрели главные режиссеры, директора театров. Было негласное реше-ние – в Москве оставлять с каждого выпускного курса не более двух-трех человек. Остальные должны были по приглашениям худруков ехать в дру-гие города, где остро нуждались в молодых кадрах. Если выпускник не под-писывал приглашение, ему не выдавался диплом, пока он не определится с местом работы. Скорее всего, это было связано с тем, что во время обуче-ния студенты получали неплохие стипендии, и надо было, что называется,

их отработать. Отличники, например, получали так называемые сталинские (до 1955 г.) и ленинские стипендии – 850 руб. в месяц. На нашем курсе из 23 человек такие стипендии получали 10 студентов. Чтобы понять, что означали эти цифры, скажу: первая зарплата в театре составляла 750 руб.

Если на кого-то из учеников не поступало именной заявки, Министерство культуры предлагало ему поехать в тот или другой конкретный театр. Это были областные или городские театры, часто удаленные от Москвы, населенные пункты, не имевшие своих городских или областных театральных училищ. Но туда многие выпускники ехали в надежде быть занятыми в репертуаре, быть нужными театру, получить звание. Им, как правило, предоставляли комнату или даже квартиру.

Наш курс получил очень хорошие предложения. В театре Моссовета стали работать, как упоминалось выше, В. Бероев и В. Талызина. Русский драматический театр Литовской ССР (Вильнюс) пригласил пятерых – В. Драконова, Л. Кроль, В. Миллера, И. Промптову и Ю. Степанова. В. Богачев стал артистом Московского театра оперетты. Е. Терновский – диктором Всесоюзного радиовещания. Некоторые нашли работу в театре своего родного города. Так, А. Солодилин вернулся в Оренбург, играл ведущие роли в очень многих спектаклях, позднее получил звание народного артиста, стал художественным руководителем театра, председателем Оренбургского отделения СТД. Э. Ленивцева вернулась в Киев, А. Федеряева – в Ленинград, И. Тюрин – в Тулу, их тоже приняли театры родных городов.

По распределению необходимо было проработать два года. Я, отработав этот срок в Вильнюсе, вернулась в Москву, хотя эти два года были очень успешными и интересными для меня. Сыграла десять ведущих ролей, руководство просило остаться, но меня ждала работа в Московском драматическом театре на Малой Бронной под руководством А. А. Гончарова. Проработав пять лет, я поступила в аспирантуру ГИТИСа на кафедру сценической речи. Защитила кандидатскую диссертацию. На кафедре работаю уже 55 лет, а после кончины Ирины Петровны 28 лет руководила этой кафедрой. В ГИТИСе я многому научилась, работая с крупнейшими талантливыми мастерами советского и русского театра: И. М. Раевским, М. О. Кнебель, В. А. Вронской, А. В. Эфросом, М. А. Захаровым, В. А. Андреевым, но более всего – с А. А. Гончаровым и Л. Е. Хейфецем. А. А. Гончаров осуществил мечту А. Д. Попова – воспитывать совместно режиссеров и актеров на одном курсе, у одного мастера, в единой эстетике. Я имела счастье вести «Сценическую речь» во всех восьми наборах А. А. Гончарова с 1969 по 2001 г., до его кончины (то есть 32 года). Это было очень ответственно и чрезвычайно интересно – работать с таким мощным режиссером! Занятия проходили в Театре им. В. Маяковского, и мне часто удавалось видеть репетиции Андрея Александровича не только со студентами, но и присутствовать на репетициях с известнейшими талантливыми актерами, наблюдать за процессом рождения таких спектаклей, как «Свои люди – сочтемся» А. Н. Островского (с дебютом Н. Гундаревой), «Дети Ванюшина» С. Найденова, «Трамвай

«Желание» Т. Уильямса, «Беседы с Сократом» Э. Радзинского, «Бег» М. А. Булгакова, «Леди Макбет Мценского уезда» по Н. Лескову, «Закат» И. Бабеля и многих других. А параллельно с 1988 г. по настоящее время я работаю в режиссерско-актерской мастерской Л. Е. Хейфеца (седьмой набор).

Представлю несколько фотографий нашего курса, наших педагогов, сцен из дипломных спектаклей.

1. Нар. арт. РСФСР, проф. Николай Васильевич Петров (Москва, Казанский вокзал, сентябрь 1956 г.). Провожает нас, своих студентов-третьекурсников, на шефские концерты в Барнауле и городах, селах Алтайского края. Бригада ГИТИСа и Московской консерватории.

2. Засл. арт. РСФСР, доцент Варвара Алексеевна Вронская.

3. Доцент, декан режиссерского факультета Борис Гаврилович Докутович.

4. Зав. кафедрой сценической речи, профессор, кандидат искусствоведения Ирина Петровна Козлянинова.

5. Н. В. Петров поздравляет курс с премьерой спектакля по пьесе В. Володина «Фабричная девчонка» (реж. В. А. Вронская). Сцена Большого зала ГИТИСа, 1957 г. (слева направо: Н. В. Петров, И. Промптова, Ю. Косарева – исп. главной роли).

6. Нар. арт. СССР, зав. кафедрой актерского мастерства, профессор Иосиф Моисеевич Раевский поздравляет Н. В. Петрова и В. А. Вронскую с премьерой «Фабричной девчонки». Слева направо: Н. В. Петров, В. А. Вронская, И. М. Раевский, И. Промптова, Ю. Косарева, А. Федеряева, А. Струтиенко.

7. Финальная сцена «Фабричной девчонки». Слева направо: Ю. Косарева, Ю. Степанов, А. Федеряева, В. Толкунов, И. Промптова, Л. Кроль, А. Струтиенко, Ю. Кречетов, И. Корзинкина, Е. Терновский, В. Талызина, Г. Охрименко, В. Бероев, Л. Курдюмова, Э. Ленивцева, В. Козлов (Большой зал ГИТИСа, 1957 г.).

8. Перед репетицией спектакля «Радио-Октябрь» В. Маяковского. Реж. Н. В. Петров, 1958 г. Слева направо: И. Тюрин, В. Бероев (в гриме Маяковского), И. Промптова, А. Солодилин.

9. Сцена из дипломного спектакля «Журавлиные перья». Слева направо: Ю. Кречетов, Ю. Степанов, Е. Ильин. Большой зал ГИТИСа, 1957 г.

10. После спектакля «Журавлиные перья», Малый зал ГИТИСа, 1957 г. (слева направо): Дюндзи Киносита (автор пьесы «Журавлиные перья»), И. Промптова (Цу), Мотоо Хана (исп. роли Цу в Японии), Масао Симомира (режиссер, Япония); стоят – Ю. Степанов (Йохью), Ю. Кречетов, Е. Ильин (перекупщики), русская переводчица.

11. Конец 3 курса, май 1957 г. Главный вход ГИТИСа: И. Промптова, А. Струтиенко, Л. Кроль, Ю. Косарева, Э. Ленивцева, И. Корзинкина. На заборчике – И. Тюрин.

12. Репетиция «Накануне» А. Афиногенова – первого спектакля нашего курса на сцене Учебного театра. Слева направо: А. Струтиенко, В. Козлов, Н. В. Петров.





13. Репетиция на сцене Учебного театра «Накануне» А. Афиногенова. Справа – Н. В. Петров.

14. И. Промптова в роли матери солдата («Накануне»). Соседка по квартире, увидав фото, завистливо воскликнула: «Хорошо артистам! Уже в молодости знают, какими будут в старости!». А тогда наша любимая преподавательница по гриму Танечка Мягких очень старалась из 20-летней студентки «вылепить» 70-летнюю старушку. И нос из гипса, и брови нарисованы, и морщины, и круги под глазами! Но мне нравилось, и все вокруг восторгалось «перевоплощением»!

15. Мы едем на целину!
В Алтайский край! Сентябрь 1956 г.,
начало освоения целинных земель!
Казалось, вся страна думает только
о целине! Поет о целине:

Едем мы, друзья, в дальние края,
Станем новоселами и ты, и я!





7



8



9







14

Мы уже в конце первого курса (май 1955 г.) на экзамене по мастерству актера играли этюды на тему освоения целины. В одном этюде студенты курса поочередно входили в воображаемую дверь воображаемого райкома комсомола и выходили очень по-разному. Должна была сработать наша фантазия, и зритель по поведению выходящих должен был понять, кого берут на целину, кого – нет. Выходя из «райкома», я безутешно, отчаянно рыдала. Причина – «Не берут! Говорят, мала, только 17 лет!». Эти слова, конечно, вслух не говорились. Зрители должны были все понять по моему поведению. Так осваивались темы «внутреннего монолога», «зон молчания». И все же по ходу экзамена выяснялось, что я еду на целину!



15

В следующем этюде я была стряпухой, которая очень споро готовит обед для бригады. Я на огромной скорости шинковала капусту. Нож – деревянная линейка, капуста – вафельное полотенце.

А тут вдруг сказка обернулась былью. В деканате спросили: «Кто хочет ехать с концертной бригадой на целину, на Алтай?». И сразу многие побежали записываться. Образовалась бригада – 15 человек. И среди них – шесть человек с нашего третьего актерского курса (в том числе и я), вокалисты из консерватории, вокалист из ГИТИСа, аккордеонист из Гнесинского института. За полтора месяца (сентябрь-октябрь) мы дали около 30 концертов в Барнауле и в других городах и селах горного Алтая. Нас везде очень радостно, сердечно принимали, старались обогреть (уже стояли холода), накормить, вылечить, если кто-то заболел. Не могу забыть, как мне принесли одну таблетку пенициллина, когда я простудилась и лежала с температурой. Этот пенициллин тогда был новинкой, его и в Москве-то было не достать! И как он на Алтае оказался?

В поездке я на самом деле была иногда стряпухой, как в этюде. Приезжали после концертов поздно, готовить некогда, а все голодные. Поэтому во время концертов делали для ужина заготовки, чистили овощи. Нам приносили кур, надо было быстро их ощипать, подготовить для жарки или варки. Я в костюме и гриме Липочки («Свои люди – сочтемся» А. Н. Островского) делала это ловко и умело (научилась этому не в Москве, не на Арбате, а там – на целине). А рано утром выезжали в новые районы. Вез нас крытый старый фургончик без окон. Лежали, сидели на соломе, перекатываясь порой от борта к борту, – не по асфальту ведь нас везли! И никого не укачивало, всё переносили – и длинные переезды, и поздние концерты, и холода, и недомогания, и отсутствие какого-либо комфорта. Главное – нас ждали, нас встречали, нам радовались, нас провожали, как родных! Это был очень важный, очень дорогой жизненный опыт для каждого из нас. На фото 15 – тамбур нашего вагона, который – ура! – вот-вот повезет нас на Алтай! В первую гастрольную поездку!

Интересно, что некоторые студенты, приехавшие в ГИТИС из Сибири, с Урала, Дальнего Востока, не понимали нашего порыва. Им-то как раз хотелось быть, наконец, в Москве!

Вспоминается и то, как мы привыкли за время поездки играть для полного зала, когда зрителей много. Они не только на лавках, но и на полу сидят, и вдоль стен стоят, и сзади. Неважно, что в маленьком зале, может быть, человек 30–50, но зал этот – полон. И в Москве все отметили, что мы перестали зрителей бояться. А наши однокурсники тогда этого опыта еще не получили. И сколько впечатлений осталось у нас от встреч со зрителями Алтая, как много нового узнали мы о жизни. Все это так потом пригодилось в профессии!

Фотография 16 сделана А. Солодилиным из тамбура нашего вагона при отъезде. Провожать нас пришел на Казанский вокзал весь курс и наши мастера! При всей невероятной занятости! Вот пример единения с курсом,



внимания, даже уважения! А мы – только в начале третьего курса! На первом плане – Э. Ленинцева. За ней Николай Васильевич Петров, Варвара Алексеевна Вронская, Л. Курдюмова, Л. Кроль. В третьем ряду – В. Козлов, В. Толкунов, Е. Терновский, В. Миллер (насупись, волнуется за нас, что ли?), В. Бероев, А. Струтиенко. Спасибо им всем! Помним и любим!

17. А это – часть нашей алтайской бригады (фото А. Солодилина). Внизу слева В. Драконов, в центре внизу – А. Федеряева, Ю. Кречетов, справа – Е. Ильин, вверху – вокалист из ГИТИСа и справа – И. Промптова. Вверху в центре – наш алтайский шофер.



18. А вот и последняя фотография нашего курса. Вернее, тех, кто в 2005 г. (когда сделана фотография) были живы и могли оказаться в Москве. Нас собрал Толя Солодилин – нар. арт. России Анатолий Сергеевич Солодилин. Его дочь, Наталия Солодилина, сделала большие портреты Н. В. Петрова и В. А. Вронской. И мы с ними сфотографировались. Снова мы были вместе. Сидят (слева направо): А. Струтиенко, нар. арт. России В. Талызина, Э. Ленивцева (специально приехала из Киева), засл. деят. иск. России, профессор И. Промптова, И. Корзинкина. Вверху (слева направо): засл. арт. России И. Тюрин, нар. арт. России А. Солодилин, нар. арт. России В. Богачев, справа – супруга В. Богачева. Не смогли приехать Ю. Степанов (Минск) и В. Драконов (Орел).

Как было радостно встретиться через много лет! И, одновременно, как бесконечно грустно! Как мало нас осталось! Ушли наши незабвенные, горячо любимые мастера... И наши сверстники – такие, казалось, вечно юные, полные сил, таланта: Вадим Бероев (в 1972 г. ему было 35 лет), Г. Охрименко, В. Козлов, Ю. Кречетов, В. Миллер, Е. Терновский, В. Толкунов, В. Шурупов, А. Струтиенко... Пишу о нашем курсе в 2019 г. – потерь еще больше... Не стало В. Богачева, А. Солодилина... В это невозможно поверить, кажется, что они где-то на гастролях, на съемках... Они для нас, кто открывал в 1958 г. сцену Учебного театра, по-прежнему так же молоды, здоровы, остроумны, талантливы, порой бесшабашны... Полны веры в себя, устремлены в будущее! Как коротка, оказывается, жизнь, даже если длится десятилетиями.

И я благодарна судьбе, что живу так долго. Да, надо жить долго, чтобы помнить тех, кого нет с нами и кто одарил нас общением, поддержкой, талантом. И спасибо, спасибо всем, кто принял нас в ГИТИС, – главный Дом всей нашей жизни!

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Промптова Ирина Юрьевна – *засл. деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи, Российский институт театрального искусства – ГИТИС.*

E-mail: mirabo@bk.ru

ORCID: 0000–0002–9958–9753

Промптова И. Ю. Начало (К 60-летию Учебного театра ГИТИСа) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 156–175.

DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–156–175

ABOUT THE AUTHOR

Promptova Irina – PhD in Arts, Professor of the Department of Stage Speech, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: mirabo@bk.ru

ORCID: 0000–0002–9958–9753

Promptova I. Yu. Start (To the 60th anniversary of the Educational Theater of GITIS).

In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 156–175.

DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–156–175

В. А. НИЖЕЛЬСКОЙ

*НИИ нормальной физиологии
им. П. К. Анохина,
Москва, Россия*

М. САЙТО

*Академия научного
исследования танца,
Токио, Япония*

VICTOR NIZHELSKOY

*P. K. Anohin Russian State
Institute of Normal Physiology,
Moscow, Russia*

SAITO MANAMI

*Danse Science
Academy in Japan,
Tokyo, Japan*

СЕМИНАРЫ ПО ХОРЕОГРАФИИ В РАМКАХ СОТРУДНИЧЕСТВА ГИТИСа И АКАДЕМИИ ТАНЦА ЯПОНИИ DSA В 2019 г.

АННОТАЦИЯ

В 2017 году Российский институт театрального искусства (ГИТИС) заключил соглашение о сотрудничестве с *Danse Science Academy* в Токио, и в 2018 г. состоялся первый международный семинар, посвященный русскому балету, прошедший в рамках года дружбы между Россией и Японией¹. Проект сотрудничества Академии DSA и ГИТИСа получил продолжение и в 2019 г. В этот раз в основу формирования учебного плана и программы семинаров, которые проводила доцент Е. А. Андриенко, легли

семинары для педагогов балета. Реализованный проект способствовал раскрытию ряда аспектов профессиональной практики педагога балета, которые имеют отношение

1 См.: Сайто М., Нижельской В. А. Москва-Токио, ГИТИС – DSA. *Итоги года Японии в России // Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2018. № 4. С. 247 – 254.

CHOREOGRAPHY WORKSHOPS WITHIN THE COOPERATION BETWEEN GITIS AND JAPAN DANCE ACADEMY DSA IN 2019

ABSTRACT

In 2017, the Russian Institute of Theater Arts – GITIS entered into a cooperation agreement with the Dance Science Academy in Tokyo, and in 2018 the first international seminar on Russian ballet took place, which was held as part of the year of friendship between Russia and Japan¹. The collaboration project between the DSA Academy and GITIS continued in 2019. This time, the basis for the formation of the seminar program and curriculum, which was conducted by associate professor E. A. Andrienko, studies of the physiology of dance, conducted at the DSA Academy, took shape. This experience helped to aspects in the practice of a ballet teacher that are related to posture, standing in an ever-sion position, plee.

1 See about it: Saito M., Nizhelskoy V. Moscow – Tokyo, GITIS – DSA. *Results of The year of Japan in Russia In: Theater. Fine Arts. Cinema. Music,* 2018, no. 4, pp. 247 – 254.

к осанке, стойке в выворотной позиции, плие и прочим основным элементам классической хореографии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: балет, балетное образование, осанка, выворотность, плие, международное сотрудничество, Япония, Россия.

KEYWORDS: ballet, ballet education, posture, eversion, plea, international cooperation, Japan, Russia.

Балет – один из самых популярных видов сценического искусства в Японии. Несмотря на то, что классическая хореография далека от традиционного японского танца, за прошедшие 100 лет, с тех пор как европейское искусство появилось в Японии во времена реставрации Мэйдзи, балет занимает особое место. Первыми мастерами балета стали Елена Павлова (1897 – 1941), Тиёко Хаттори (190 – 1984), Акико Татибана (1907 – 1971), Юсаку Азума (1910 – 1971). В мире современного балета многие артисты, работающие в том числе на сценах в России, выходцы из Японии. Одним из ярких представителей японцев на русской сцене является Ивата Морихиро. Он был солистом Большого театра, затем руководил балетной труппой Академического театра оперы и балета Бурятии, теперь стал руководителем балетной труппы Нижегородского театра оперы и балета.

Благодаря тому, что искусство балета является искусством выразительного движения и музыки, оно с легкостью преодолело языковой барьер, позволив японцам быть не только зрителями, но и самим практически заниматься балетом. Этим видом искусства с детства занимаются не только профессионалы. Большинство в Японии составляют любители, которые становятся не только зрителями постановок, но и активными участниками балетных занятий, мастер-классов и любительских спектаклей. В одном только Токио можно насчитать более двух тысяч школ балета, в которых занимаются дети, подростки, молодежь, взрослые. Кроме того, существуют классы для любителей более пожилого возраста 60+.

Для работы профессионального артиста балета необходимо квалифицированное медико-биологическое сопровождение всех сторон его творческой деятельности: от первых классов балетной школы до поддержки во время постановки спектакля, профилактика травматизма. Но не менее важны квалифицированные специалисты и педагоги для любительских занятий и занятий с детьми. Любители – это люди разных возрастных категорий, поэтому педагогу по балету необходимо учитывать эту особенность занимающихся, стремящихся восполнить свой образовательный пробел или реализовать в меру возможностей давнюю детскую мечту. При занятиях же с детьми особенно важно заложить верные основы балетной техники и не причинить вред здоровью.

По статистическим данным Академии танца DSA о количестве профессиональных квалифицированных педагогов балета можно отметить тот факт, что подавляющее большинство педагогов без квалификации, которые

реализуют педагогическую практику только на основе собственного опыта. Однако за период с 2011 по 2016 гг. наблюдается тенденция к формированию профессиональных педагогических кадров. Развитие этой тенденции является одним из основных направлений деятельности Научно-исследовательской Академии танца Японии DSA.

Проблема квалификации педагога очевидна для специалистов балета, но зачастую ее решение остается только на уровне обсуждений в профессиональном сообществе. Академия DSA придерживается научного подхода к ее решению, поэтому в 2018 г. было положено начало сотрудничеству Академии DSA и ГИТИСа с целью проведения совместных исследований физиологии балетных движений, организации мастер-классов и стажировок для обмена педагогическим опытом.

В 2018 году мастер-классы были проведены для разновозрастных детских групп, от 5 до 9 лет – младшие группы, от 10 до 13 лет – старшие, также состоялось несколько семинаров для педагогов балета, во время которых Е. А. Андриенко познакомила слушателей с теоретическими основами метода А. Я. Вагановой, с содержанием учебного плана в начальных классах балетной школы. После окончания семинаров участники оставили отзывы и пожелания к проведению семинаров в будущем. После тщательного анализа итогов мастер-классов 2018 г. была уточнена структура педагогических обменов.

Приоритетными темами обмена в 2019 г. стали семинары для педагогов балета. Для этого были добавлены педагогические семинарские часы, на которых слушатели смогли бы не только теоретически ознакомиться с методом А. Я. Вагановой, но еще и подробно изучить правильное исполнение основных движений балета, принципы подбора вариаций и танцевальных комбинаций в зависимости от возраста детей.

Семинар по методу А. Я. Вагановой для педагогов в 2019 г. проводила доцент балетмейстерского факультета ГИТИСа, заслуженная артистка России Е. А. Андриенко. В семинаре участвовали более 100 человек, и следует констатировать, что цель создания обучающих классов по методике А. Я. Вагановой достигнута. Для детей и подростков были предложены упражнения, которые обогатили их хорошим опытом. Педагогам предоставлялась возможность изучить конкретное содержание методики, ознакомиться с техникой безопасности и способами снижения травматизма при постановочной работе.

Основным содержанием семинара для педагогов стали следующие предметы:

- История и система метода А. Я. Вагановой;
- Обсуждение задач 2 класса балетной школы;
- Практические занятия хореографией для педагогов с детальным разбором каждого движения.

Формат участия педагогов в семинаре предполагал их присутствие на всех уроках с детьми. Педагоги не принимали в них непосредственного участия, но наблюдали как слушатели и имели возможность отметить,

на какие детали, в зависимости от возраста детей, обращает внимание Е. А. Андриенко, а затем задать вопросы.

Участие в семинарах приняли четыре детские группы: 3–6 лет, 7–10 лет, 11–13 лет, 14–16 лет, а также специальная группа педагогов балета. Подбор детских групп таких возрастов обусловлен тем, что они отражают почти весь период обучения в балетной школе, и слушатели за короткий промежуток времени могут увидеть применение методики А. Я. Вагановой и особенности распределения упражнений во всех возрастных категориях.

СОДЕРЖАНИЕ УРОКОВ И ВПЕЧАТЛЕНИЯ УЧАСТНИКОВ

В классе 3–6 лет приняли участие 18 детей и 15 слушателей-педагогов. Главной темой урока стали основы ритмического движения под музыку в эстетике классического танца. Дети наблюдали за пластикой рук Е. А. Андриенко и пытались вместе с педагогом создавать пластические и танцевальные импровизации. Им объяснялись основные позиции рук. Особенностью работы с детьми этого возраста является их быстрая утомляемость. Когда группа устала, Е. А. Андриенко перешла к упражнениям на полу и растяжке. Отличительной чертой проведенного занятия была полная ориентация в построении урока и подборе упражнений на физическое и эмоциональное состояние детей.

Впечатления:

- очень весело, хочется попробовать еще (дети 3–6 лет);
- были интересные упражнения для ног, лежа на полу (дети 3–6 лет);
- впечатлил индивидуальный подход, исправление позиций рук у каждого ребенка (слушатели-педагоги);
- понравилось то, что педагог на личном примере демонстрировал детям красоту балетных движений (слушатели-педагоги).

В классе 7–10 лет приняли участие 9 детей, и урок посмотрели 12 слушателей педагогических семинаров. Основной темой была работа над базовыми движениями «плие» и «батман тандю». Оказалось, что дети выполняли движения неверно, стараясь сделать их удобными для себя, отчего возникает опасность формирования неправильных технических навыков. После детальной коррекции дети поняли, что для правильного исполнения этих элементов требуются значимо большие усилия.

Впечатления:

- после того, как педагог показала правильное техническое исполнение элементов, детям стало понятно, сколько требуется усилий при правильном выполнении (дети 7–10 лет);
- темп урока был медленнее, чем обычно, с детальной проработкой движений, поэтому устали (дети 7–10 лет);
- усвоили важность поддержания осанки у учеников во время упражнения (слушатели-педагоги);

- было полезно узнать и увидеть, что каждое движение повторяется в определенном темпе и музыкальном размере (слушатели-педагоги).

В классе 11–13 лет принимали участие 7 детей и 11 слушателей-педагогов. Темой урока стало использование базовых движений классического танца в простых балетных вариациях. Е. А. Андриенко требовала от участников держать правильную осанку при исполнении танца.

Впечатления:

- впечатлили примеры вариаций, предложенные Е. А. Андриенко на уроке (дети 11–13 лет);
- был урок с более точной проработкой деталей движений, чем на обычном занятии (дети 11–13 лет);
- полезно было увидеть, как методика проведения занятия и хореография вариаций связаны с возрастом учеников (слушатели-педагоги);
- отметили важность тактильного контакта с учеником, когда педагог объясняет технику исполнения движения (слушатели-педагоги).

В классе 14–16 лет приняли участие 6 детей и 11 педагогов-слушателей. На этом уроке развивали выразительность элементов классического балета, совершенствовали двигательные способности, а также работали с динамическими движениями и скульптурностью поз. Ученики старательно слушали объяснения Е. А. Андриенко и разучивали предложенные вариации.

Впечатления:

- впечатлили предложенные вариации с использованием прыжков и вращений (дети 14–16 лет);
- поняли важность продуманного и осознанного исполнения элементов (дети 14–16 лет);
- поняли, как постепенно формировать последовательность упражнений от простого к сложному (слушатели-педагоги);
- впечатлило, что ученики в течение одного урока заметно улучшили свои технические навыки (слушатели-педагоги).

Семинары для педагогов синтезировали теорию и практику. Благодаря просмотру четырех уроков с детьми слушатели смогли проследить, как возраст влияет на подбор упражнений и хореографического материала педагогом. Особенно интересным стал урок с детьми 10–13 лет (это самая распространенная категория детей, занимающихся балетом в Японии), потому что в этом возрасте формируется база профессионального артиста балета. Детей указанного возраста важно обучить правильному исполнению элементов классического балета.

Сотрудничество Академии DSA и ГИТИСа уже второй год имеет широкий общественный резонанс: большое количество участников, освещение деятельности на конференциях и Международном культурном форуме в Санкт-Петербурге. Главное, что сотрудничество происходит не только благодаря творческому или экономическому интересу, а основывается на исследованиях физиологии танца, что повышает эффективность и актуальность

семинаров. В будущем Академия DSA планирует расширять сотрудничество с ГИТИСом по следующим направлениям:

- долговременное пребывание преподавателей ГИТИСа для совместных исследований;
- стажировка видных деятелей японского балета для изучения методики;
- проведение совместных симпозиумов, подготовка научных статей;
- создание методики обучения балету и педагогической системы, ориентированной на Японию.

Академия DSA выражает большую благодарность: ректору Российского института театрального искусства ГИТИСа Г. А. Заславскому, декану балетмейстерского факультета ГИТИСа, профессору А. Б. Кружалову, доценту ГИТИСа Е. А. Андриенко, директору ФГБНУ НИИ нормальной физиологии им. П. К. Анохина, профессору, д. б. н. С. К. Судакову, зав. лабораторией физиологии функциональных состояний, д. б. н. О. В. Кубряку, организаторам VIII Международного культурного форума в Санкт-Петербурге.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Нижельской Виктор Александрович – научный сотрудник НИИ нормальной физиологии им. П. К. Анохина, старший преподаватель Высшей школы сценических искусств.

E-mail: viktor-nij@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7506-5480

Сайто Манами – тренер по хореографической подготовке детско-юношеской команды олимпийского резерва Японии по художественной гимнастике, президент Dance Science Academy in Japan.

E-mail: manami@ballet-arts.jp

ORCID: 0000-0002-3415-111X

Нижельской В. А., Сайто М. Семинары по хореографии в рамках сотрудничества ГИТИСа и Академии танца Японии DSA в 2019 г. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 176–181.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-176-181

ABOUT THE AUTHORS

Victor Nizhelskoy – Researcher at the P. K. Anokhin Russian State Institute of Normal Physiology, senior lecturer at the Graduate School of Performing Arts under K. Raykin (Moscow).

E-mail: viktor-nij@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7506-5480

Manami Saito – researcher of biomechanics and physiology of dance, trainer for choreographic training of the junior team of the Olympic reserve of Japan in rhythmic gymnastics, president Dance Science Academy in Japan (Tokyo).

E-mail: manami@ballet-arts.jp

ORCID: 0000-0002-3415-111X

Nizhelskoy V. A., Saito M. Choreography workshops within the cooperation between Gitis and Japan dance academy DSA in 2019. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 176–181.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-176-181

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Руководитель издательства ГИТИС *Н. Разевиг*
Редактор-корректор *А. Наумко*
Редактор перевода *В. Огурцова*
Оригинал-макет *Б. Зипунов*
Художник *Е. Бородина*

Адрес редакции и издателя

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

Адрес распространителя

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

Подписано в печать 16.12.2019. Формат 70×100/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 11,0. Тираж 250 экз. Заказ

Отпечатано с готового оригинал-макета
в полиграфическом центре ФГУП Издательство «Известия»
127254, Москва, ул. Добролюбова, д.6
Телефон: (495) 650–38–80
<http://izv.ru>