

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ФЕНОМЕН АКТЕРА: профессия, философия, эстетика

*материалы восьмой межвузовской
научной конференции аспирантов
14 мая 2014 года*

ИЗДАТЕЛЬСТВО
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АКАДЕМИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
Санкт-Петербург. 2014

Научные руководители конференции:
заслуженный деятель искусств России,
кандидат искусствоведения, профессор

Ю. А. Васильев

доктор философских наук, профессор

Ю. М. Шор

Куратор конференции:

профессор

А. П. Кулиш

Ответственный редактор:

профессор

Ю. А. Васильев

Рецензент:

кандидат искусствоведения

А. В. Магер

*В оформлении обложки использованы фотографии,
выполненные И. Сергеенковой и Д. Свистуновичем.*

- © Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2014
- © Ю. А. Васильев, редактор-составитель, 2014
- © Издательство «Чистый лист», дизайн, макет, 2014

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник восьмой межвузовской научной конференции аспирантов «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», состоявшейся 14 мая 2014 года, составили тексты двадцати докладов аспирантов Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, Российского университета театрального искусства (ГИТИС), Российского института истории искусств, Кемеровского государственного университета культуры и искусства, Иркутского театрального училища, Пермской государственной академии культуры и искусства.

Как правило, аспирантские конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» привлекают в основном представителей театроведческих и продюсерских факультетов. Это вполне понятно и закономерно — почти все аспиранты этих факультетов активно занимаются научными исследованиями, публикуют свои работы в периодических изданиях, размещают их на театральных сайтах в Интернете. Каждый выход к аудитории для аспирантов этих факультетов является частью их теоретического творчества и своеобразным опробованием своего звучащего голоса, голоса педагога, лектора, критика, ученого. В большинстве своем аспиранты этих факультетов видят в конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» еще одну из возможностей апробировать свои научные исследования, представить свои открытия и теоретические размышления перед знающей аудиторией, которую наряду с другими аспирантами составляют ведущие педагоги театральной академии. Не то происходит со студентами других факультетов. Они, по традиции, не особо-то и рвутся участвовать в конференции, представлять свои теоретические изыскания или изложение своего практического опыта. Поэтому мы с большим уважением относимся к аспирантам факультетов актерского мастерства и режиссуры и постановочного

факультета, перешагнувшим порог стеснения и вышедшим со своими докладами на трибуну конференции. Как не относиться с уважением к Алексею Юрьевичу Астахову, аспиранту кафедры режиссуры, выступившему с описанием опыта работы режиссера-переводчика с актерами над текстом ролей пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”»? Или как не отметить усилия аспирантки кафедры театральной техники и технологии Натальи Геннадьевны Смирновой, обратившейся к совершенно не изученной теме «Клерон и Лекен — предшественники режиссерского подхода к историческому костюму на сцене». Но ведь это редкие люди. В основном аспиранты, магистры, стажеры постановочного, кукольного и актерско-режиссерского факультетов не спешают на конференции «Феномен актера», и каждое их выступление мы давно уже воспринимаем как одно из светлых пятен единственного в своем роде аспирантского действия в театральных школах страны.

Среди материалов конференции имеются три доклада аспирантов Российского университета театрального искусства — Татьяны Игоревны Васильевой, Дмитрия Алексеевича Воздвиженского и Ольги Владимировны Шубиной. Их сообщения на седьмой аспирантской конференции были достаточно робкими, но на сей раз удача сопутствовала этим одаренным представителям кафедры сценической речи ГИТИС. И мы признательны научным руководителям этих аспирантов з. д. и. России, профессору И. Ю. Промптовой, н. а. России, профессору Антонине Михайловне Кузнецовой, доценту Ирине Анатольевне Автушенко, направлявшим научные исследования своих подопечных, что позволило им принять участие в настоящем сборнике. Из года в год в работе конференций принимают участие аспиранты Российского института истории искусств. Вот и в нынешнем году РИИИ был представлен докладом Кристины Васильевны Малой «Актер в театре Баухауза». Научным руководителем Кристины Васильевны, как и Натальи Геннадьевны Смирновой, является Любовь Соломоновна Овес, и мы радуемся тому, что ее ученики представили на конференции доклады с неординарной тематикой. Интерес представляют и доклады трех аспирантов Кемеровского государственного университета культуры и искусства, чему более всего способствовала директор Института театра КемГУКИ профессор Наталья Леонидовна Прокопова.

К сожалению, на сей раз конференцию посетили не так много желающих услышать высказывания молодых ученых и педагогов, как

это бывало в прежние годы. Между тем выступления аспирантов заслуживают самого пристального внимания педагогов академии, так как в них поднимаются темы, редкие для научных конференций, обсуждаются вопросы оригинальные. И даже если эти темы и размышления молодых ученых кому-то могут показаться наивными, отмахиваться от новых направлений исследования феномена актерского искусства не следует. Нам бы хотелось, чтобы педагоги всех факультетов, мастера курсов, шибко занятые и перегруженные театральными заботами, все же интересовались хоть немного происходящим на аспирантских конференциях. Мы сочли необходимым опубликовать все без исключения доклады, несмотря на их качественные различия. Это позволит интересующимся вопросами истории и теории драматического театра, философии и практики актерского искусства и театральной педагогики изведать разнообразный спектр увлечений и пристрастий нового поколения ученых и театральных педагогов и, надеемся, принесет пользу как самим авторам докладов, так и читателям.

Доклады нами не редактировались. Весь процесс подготовки к публикации своих докладов аспиранты провели со своими научными руководителями. Мы лишь внимательно сверили цитаты, имеющиеся в докладах, выверили сноски, выправили некоторые неловкие речевые обороты.

Доклады в материалах конференции располагаются по алфавиту участников, но не в той последовательности, в какой они прозвучали на конференции. Эти доклады аспирантов составляют I раздел сборника.

Во II-м разделе содержатся заключительные выступления на конференции ее научных руководителей и организаторов. В III разделе помещены статьи педагогов Академии, затрагивающие вопросы актерского искусства, и заметки по итогам конференции.

Мы признательны педагогам Академии профессорам Г. В. Титовой, Ю. М. Барбою, В. И. Максимову, Н. А. Таршис, Н. А. Маркаръян, А. П. Кулишу, ученому секретарю Академии Т. В. Загорской, заслуженному работнику культуры Республики Бурятия Е. В. Назаровой за деятельное участие в работе конференции, за искреннее и доброжелательное отношение к ее участникам.

К великому сожалению, впервые за многие годы в конференции не принимала участие профессор Майя Михайловна Молодцова, чья скоропостижная кончина 7 марта 2014 года стала огромным

потрясением для выпускников ЛГИТМиКа—СПбГАТИ последних более чем пятидесяти лет, для нынешних студентов, для педагогов академии. Опыт, знания и всеобъемлющая доброжелательность Майи Михайловны были залогом успеха каждой конференции.

Грустно до боли в душе, что 22 июля 2014 года ушла из жизни профессор Елена Викторовна Маркова. 14 мая она была на конференции, волновалась за свою аспирантку Юлию Кунину, радовалась удачным докладам. Елена Викторовна никогда не пропускала наши конференции. Невозможно забыть улыбку Елены Викторовны, такую светлую и открытую, когда она вслушивалась в неожиданные и увлекательные мысли аспирантов.

Считаем приятным долгом выразить благодарность заведующей аспирантурой Елене Николаевне Мальковой за организацию восьмой научной конференции аспирантов «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», за интересное выступление на конференции и за практическую помощь в издании настоящего сборника докладов, выступлений и комментариев к докладам. Благодарим также Ирину Сергеенкову и Дмитрия Свистуновича за произведение фотосъемки на восьмой конференции «Феномен актера». Часть фотографий этой конференции вынесены на обложку настоящего сборника.

Научные руководители конференции
Ю. А. Васильев, Ю. М. Шор

Ю. А. Васильев

НАПУТСТВЕННОЕ СЛОВО

Дорогие друзья, мы начинаем восьмую научную конференцию аспирантов. День у нас сегодня светлый, и, будем надеяться, что он окажется счастливым и для всех участников конференции, и для их научных руководителей, и для теории и практики актерского творчества. В рассказе Набокова «Картофельный эльф» есть прелестный абзац о счастливых минутах жизни: «Каждый отдельный день в году подарен одному только человеку, самому счастливому; все остальные люди пользуются его днем, наслаждаясь солнцем или сердясь на дождь, но никогда не зная, кому день принадлежит по праву, и это их незнание приятно и смешно счастливцу. Человек не может провидеть, какой именно день достанется ему, какую мелочь будет вспоминать он вечно, — световую ли рябь на стене вдоль воды или кружащийся кленовый лист, да и часто бывает так, что узнает он день свой только среди дней прошедших, только тогда, когда давно уже сорван, и скомкан, и брошен под стол календарный листок с забытой цифрой». Мне хочется верить, что сегодняшний солнечный день подарен нашей конференции и он долго будет памятен всем тем, кто предстанет перед нами за этой импровизированной кафедрой, и всем, кто прислушается к сообщениям молодых исследователей. Надеюсь, что нам удастся работать споро, легко, без ненужных волнений.

Вновь в названии нашей конференции звучит слово «межвузовская». Действительно, границы раздвигаются. Нынче среди выступающих мы увидим, помимо аспирантов разных кафедр и факультетов нашей академии, представителей Российского института истории искусств, ГИТИСа, Кемеровского государственного университета культуры и искусств, Иркутского театрального училища, Пермской государственной академии культуры и искусства.

Сегодня у нас много надежд. Вместе с голосами аспирантов-старожилов «Феномена актера» (имею в виду Дмитрия Семеновича

Свистуновича, Евгению Евгеньевну Киселеву, Татьяну Алексеевну Соломкину, Ольгу Александровну Чепурову, Людмилу Александровну Шубину) мы услышим голоса, не знакомые нам. Доверяя «ветеранам» конференции, не менее верим в интересные высказывания молодых.

Мы начинаем нашу восьмую конференцию с ощущения, что заинтересованность педагогов и аспирантов в наших конференциях не падает и всякий раз набирается внушительное число желающих выступать. Мы с Юрием Матвеевичем с интересом открываем нашу межвузовскую конференцию. Будем надеяться, что доклады, с которыми выступят сегодня аспиранты, будут интересны и принесут пользу не только слушателям и присутствующим на конференции педагогам, но и самим докладчикам.

В программках, которые имеются у вас на руках, вы на последней странице найдете все требования к оформлению текстов докладов. Вы постарайтесь сделать все возможное, чтобы порадовать нас с Юрием Матвеевичем и выслать нам все доклады до десятого июня. Вы можете в доклады вносить любой текст, не обязательно то, что вы сегодня будете говорить. То, что скажете, то скажете. Сегодня вы в прямом диалоге, а там можете науку углублять. У нас вся конференция все равно будет записана на диктофон. Я, как редактор сборника материалов конференции, буду все сверять с аудиозаписями для того, чтобы не упустить что-либо важное, интересное в репликах с мест, в вопросах докладчикам и в их ответах. Хотя особо редактировать доклады я не буду, научное их содержание зависит полностью от самих аспирантов и их научных руководителей.

Один практический совет выступающим: стремитесь сегодня быть с нами в диалоге, старайтесь видеть и воспринимать всех в зале, видеть и чувствовать нас с Юрием Матвеевичем и других педагогов Академии как друзей. Не бойтесь ничего, говорите, что хотите, если мы пристанем к вам с вопросами, вы нам объясните; главное, импровизируйте в том русле, в котором вы задумали свои доклады. Русло не теряйте: как вода бежит — так и бежит, как речь журчит — так и журчит.

Сегодня мы работаем в два приема: восемь докладов в первой части, потом мы сделаем перерыв, и еще нам предстоит услышать восемь докладов во второй части. Всего докладов, как видно по программе, двадцать. Но некоторые аспиранты, подавшие заявку на участие в конференции, к сожалению, по объективным причинам

принять участие в сегодняшнем заседании не сумеют. Так что мы выслушаем сегодня 16 докладов, а те, кто не сумеют выступить сегодня, не лишаются возможности опубликовать свой доклад в материалах конференции.

Если кто-то из вас в дальнейшем, при подготовке доклада к печати, захочет выйти за рамки объемов докладов в пять страниц — обязательно свяжитесь со мной. Мы обсудим, почему вы хотите это сделать, мы просто вступим в деловую беседу и я вам все позволю, только нужно понять, почему — потому что вы все, что знаете в жизни, хотите внести в этот доклад, или у вас имеются на это основания научного характера, необходимость более глубокого освещения темы?

Всем, кто будет сегодня выступать, высказываем самые добрые слова, какие только могут быть, — слова поддержки, слова надежды, слова с пожеланиями не *стусеваться* и попробовать высказать хотя бы в общих чертах то, над чем вы работаете и что бы вам хотелось рассказать актуальное для вас на сегодняшний день в ваших научных исследованиях. Ведь, как мы понимаем, сегодняшние ваши научные интересы не оборвутся только докладом на нашей конференции, а будут продолжены и выльются в результате, в это мы верим, в серьезное научное исследование, которое вы с успехом завершите и опубликуете отдельным изданием.

Итак, друзья дорогие, я официально открываю восьмую межвузовскую научную конференцию аспирантов «Феномен актера: профессия, философия, эстетика».

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Уважаемые господа, коллеги, друзья!

Мы с Юрием Андреевичем Васильевым открываем уже восьмую межвузовскую научную конференцию аспирантов. «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» — так мы когда-то обозначили ее тему, и она, вроде бы прижилась. Конференцию, которая, по замыслу, должна охватить самый широкий круг вопросов, связанных с феноменом актера: тут и специальные, сугубо профессиональные стороны актерского творчества и театральной педагогики, и историко-театральный пласт, и философско-теоретические проблемы. Скажу сразу. На мой взгляд, не все нам еще удастся, не все получается. Не хватает именно вот этой объемности, всесторонности, комплексности. Что греха таить — из перечисленных в названии позиций «профессия, философия, эстетика» реальнее всего обозначена именно «профессия». Но направление, думается, взято правильное, перспективное, а это тоже важно: двигаться в правильном направлении...

Старый-престарый вопрос театральной педагогики — а зачем вообще артисту эстетика, культурология, философия? Уж, конечно, не для пополнения эрудиции, прибавления знаний, хотя, возможно, и для этого. Все-таки главное, видимо, не в этом. Философия, эстетика, культурология — все это типы целостного знания, они призваны взаимодействовать с какими-то изначальными, базисными характеристиками присутствия человека в мире, его взаимосвязями и взаимоотношениями со структурой реальности. Как говорили в стародавние марксистские времена, все способы обнаружения человека суть способы и формы человеческой деятельности, и у них, этих способов, должны быть некие общие черты, универсальные закономерности. (В наличие этих закономерностей свято верили такие мыслители, как Гегель и Маркс.) А ведь быть актером разве не означает, прежде всего, осуществлять эти закономерности в художественных

образах, на подмостках сцены? Об этом-то как раз и говорит философское, культурологическое, эстетическое знание. Эту область можно назвать метафизикой актера. Деятельность актера и сама по себе «метафизична», целостна, универсальна, она включает в себя самые различные измерения: и психологические, и эстетические, и социально-исторические, и знаково-лингвистические. Хочет того актер или не хочет — как художник он работает в пространстве «артикулированных форм культуры», что и предполагает возможность и необходимость постигать его как с профессиональных, так с общемировоззренческих или метафизических позиций.

Когда-то В. И. Немирович-Данченко интересно и оригинально рассуждал о нужности для актера общегуманитарных знаний, о необходимости исторической, историко-литературной эрудиции, усвоения сведений о реалиях воссоздаваемого времени. Все это, считал великий режиссер, необходимо для качественного прочтения художественных произведений, образы которых будут потом воплощены на сцене. Однако, рассуждал он далее, далеко не любые историко-культурные знания необходимы артисту, а только такие, которые раскрепощают сознание, поощряют фантазию, воображение, сведения, которые «запускают» работы психического аппарата актера-художника. В. И. Немирович-Данченко подчеркивал, что многих и многих «профессоров», знатоков истории литературы, истории театра он не допустил бы к работе в актерской аудитории именно потому, что при всех своих достоинствах их «строго научный» метод анализа художественных произведений не отвечал требованиям, выдвигаемым великим режиссером. Тут и открываются уникальные возможности философско-эстетического знания, которое, работая со всем «полем культуры», соединяет объективное и субъективное, социальное и индивидуальное, знание и переживание. Только когда возникает эта слитность, начинает работать художественное сознание, художественное воображение.

По сути дела, вся гуманитарная история философии может быть представлена в том числе и как знание об актере, о театре, о самой специфике театральности. Только и актер, и театр берутся тут в широком ракурсе, в пространстве общекультурных закономерностей. Это и учение Платона об идеальном мире как смысловом источнике человеческого бытия; и аристотелевское представление о мимесисе и катарсисе — очищающих механизмах трагедии; и учение Гегеля о Божественном Разуме и трех его основных ипостасях —

Искусстве, Религии, Философии. Это апологетика художественной свободы и стихия субъективности у романтиков, жизнь как «воля к власти» в концепции Ницше, исследование бессознательного, которое является не чем иным, как энергетическим источником творческой активности и фантазии в метапсихологии Фрейда, и многое-многое другое.

Богатейший арсенал размышлений о художнике, о творчестве, о театральном искусстве дает нам русская гуманитарная философия XIX–XX веков. Только все это должно быть пережито, органически воспринято, погружено в пространство живого сознания актера-художника, должно заработать и стать реальным в стихии его творческой активности...

Не можем мы обойти на нашей конференции и такую важную проблему, как роль и место театра в современной культуре. Что греха таить — мы живем в трудное, драматичное время. Нам выпала смутная, неясная, многозначная эпоха. Все сдвинулось, перемешалось, все теряет знакомые очертания, идеи и образы размываются, интерпретации множатся, противоречат, а нередко и взаимоисключают друг друга. Мышление путается, утрачивает декартову ясность видения, вязнет в мозаике хаотической реальности. Новую актуальность приобретает вопрос об истине — сегодня она дальше от человека, чем когда-либо. Мы не знаем Истины, но есть пути и способы приблизиться к ней. Важнейший из них — Искусство, Художественный образ. Я думаю, что сегодня становится как никогда важной и необходимой, просто-таки насущной способностью подлинного искусства исследовать жизнь, изучать человека, постигать ту самую «объективную реальность», которая так дискредитирована современными новомодными философскими и художественными течениями. Не мешает вспомнить, что художественный образ — это уникальный способ проникнуть в жизнь, сделать зримыми, чувствуемыми, слышимыми ее подводные течения, ее спрятанное, потаенное. Искусство способно по-своему понять, что происходит с нами, высветить силу и слабость современного человека, его свободу и несвободу, его возвышенное и низменное, проследить пути неисповедимые его души... Исследование реальности силами театра способно, думается, сыграть тут исключительную роль. Театр — особое искусство, оно соединяет в себе самые различные художественные средства, в каком-то смысле выступает как универсальный способ обнаружения самой сути художественности.

Хочется сказать и о том, что сегодня искусство вообще, искусство сцены — в особенности существует во многом в неблагоприятных условиях, на фоне негативных тенденций сегодняшней цивилизации. Засилье «массового ширпотреба», «развлекухи», всевластие бизнеса в художественной сфере путает нас, сбивает с толку, разрушает и делает проблематичными критерии художественной оценки. Так настоятельны поэтому сегодня поиски опоры на подлинное, настоящее, обладающее несомненной художественной ценностью...

Разговор о театре, разговор об актере — область, внутренне присущая гуманитарному знанию, а образование актера — это поистине гуманитарное образование. Между тем в современных условиях гуманитарная культура переживает далеко не лучшие времена, ее теснят узкий прагматизм, деячество и потребительство, технократический перекокс сегодняшнего сознания. К сожалению, реабилитирована пошлость, нередко правит бал дурновкусие...

Что такое гуманитарность? Она означает постижение человека во всем многообразии его жизненных связей, предполагает в первую очередь человеческое измерение бытия. Для нее характерно внимание к глубинным, экзистенциальным пластам существования личности. Она вбирает в себя интеллектуальное, эстетическое, этическое, религиозное начало.

Разговор о театре, разговор об актере — это, конечно, размышление о гуманитарных аспектах реальности. Хочется верить, что сегодня состоится именно такой разговор.

Ю. А. Васильев

Прекрасно. Благодарим Вас, Юрий Матвеевич, за напутствия и пожелания самого доброго, хорошего и светлого.

Ну, а теперь реальное, практическое. По уже сложившейся на предыдущих конференциях традиции мы придерживаемся следующего регламента выступлений. Друзья, вы выступаете десять минут каждый. Десять минут. Все, что не успеете изложить в докладе, доскажете в письменном тексте. Через восемь минут после начала выступления вот этот замечательный колокольчик, все эти годы работающий на наших конференциях, будет звенеть и вам говорить: «Пора». Как только исчезает десятая минута, я встаю и «строго» на вас смотрю, и вы договариваете последнюю фразу. Все! Оборвались и оборвались. По

окончании доклада сразу не убегайте. Возникают вопросы. Кто-то с мест, или мы с Юрием Матвеевичем, другие преподаватели зададут вам вопросы. Вы и сами можете задавать друг другу вопросы. Вступайте в споры, радуйтесь тому, что есть возможность что-то еще узнать и выяснить у того, кто «мучается» на трибуне.

Важное пожелание: по окончании конференции не забудьте выслать по электронному адресу научной части или моему адресу e-mail, к которому будет приложен ваш доклад. Сделайте все возможное, чтобы текст доклада уместился на пяти страничках, традиционно четырнадцатым кеглем, чтобы правильно были оформлены сноски, так как при редактировании мы все должны проверять, выискивать, выправлять все без исключения ваши сноски и ваше цитирование. Это трудно будет выполнить, если сноски оформлены некачественно или их вовсе нет, *рыться* в первоисточниках как-то не хочется. Точность и вам будет на пользу, и наше время сбережет. Сноски помещайте внизу, на каждой странице начинайте их расположение с первого номера. Необходимо выслать доклады до 10 июня. Времени почти в один месяц достаточно, чтобы обдумать то, что вы сегодня выскажете, чтобы уточнить формулировки, выправить неточности и даже углубить какие-то мысли.

Итак, дорогие друзья, удачи всем. Мы начинаем.

I

А. Ю. Астахов

кафедра режиссуры СПбГАТИ

РАБОТА РЕЖИССЕРА-ПЕРЕВОДЧИКА С АКТЕРАМИ НАД ТЕКСТОМ РОЛЕЙ ПЬЕСЫ Т. УИЛЬЯМСА «ТРАМВАЙ “ЖЕЛАНИЕ”»

Работа над постановкой спектакля «Трамвай “Желание”», входившего в репертуар Театра на Моховой сезона 2011–12 года, происходила в несколько этапов. В 2009 году американский режиссер Ли Бруер провел в актерско-режиссерской мастерской профессора Ю. М. Красовского мастер-класс, посвященный особенностям работы американской театральной школы с пьесами Т. Уильямса, Ю. О’Нила и Б. Брехта. К его приезду студентами-второкурсниками режиссерской группы и первокурсниками-актерами были подготовлены этюды из пьес Уильямса. Анализируя представленные студентами отрывки, Бруер уделил особое внимание вопросу особенностей речи героев американских пьес, главным образом, тех, где есть противопоставление выходцев из северных и южных штатов США (как у Уильямса), и проблеме передачи этих особенностей при постановке пьес на языке, отличном от оригинала.

Для меня как режиссера, по первому образованию филолога, все проблемы, связанные с языком, были особенно интересны. Как показал опыт работы, режиссеру-переводчику трудно не заметить, что фонетические подходы к переводу на русский язык диалектически окрашенных словарных единиц достаточно трудны и даже опасны, так как прямой связи все равно не устанавливается и возникает «эффект ради эффекта» со всеми вытекающими из него последствиями.

Куда более интересной и заслуживающей внимания в языковом плане стала работа с оригинальным текстом пьесы и его переводом на русский язык В. А. Неделина. В результате родился третий вариант текста, который и стал сценической версией спектакля.

Подходя к вопросу о теме спектакля, режиссер не ошибется, если для начала обратиться к названию пьесы. Обращаясь к оригинальному названию „AStreetcarNamedDesire“, испытываешь более сильное, действенное эмоциональное впечатление, чем воспринимая привычное для всех переводное название — «Трамвай „Желание“». Слово *desire* более точно переводится на русский язык, как «страсть», а не «желание», а категория страстей стоит на порядок выше категории желаний и чувств. Анализируя текст пьесы с лексической точки зрения, можно обнаружить среди монологов главной героини Бланш немало мест, где рядом со словами «любовь», «желание», «страсть» стоит слово «смерть». Не вдаваясь сейчас во все подробности лексического анализа, нужно отметить, что тема любви и смерти не случайно стала в спектакле определяющей. Противопоставлены ли любовь и смерть? Близки ли эти понятия? Или любовь и есть смерть?

В процессе работы с текстом был найден специальный прием для сохранения авторской точности, заключавшийся в возврате к оригинальному звучанию определенных реплик. Так в пятой картине пьяная Негритянка, которая встречает Молодого человека на улице, пытается обратить его внимание на себя, щелкает пальцами на уровне его ремня (по ремарке) и произносит: „Sugar!“ [1, с. 90]. В переводе Неделина: «Красавчик!», но эта русификация производит сдвиг смыслов, потому что именно «Красавчик!» (в оригинале „Beautiful!“) — это обращение Бланш к Митчу в девятой картине, а не «Любимый!», как переведено у Неделина. Так как точный перевод обращения Негритянки — «Сахар, сахарок», представлялось неуместным вообще переводить слово. А принимая во внимание то обстоятельство, что в оригинале имеются текстовые включения на французском, испанском и даже китайском языках, почему не приобщить к ним и звучащее английское слово?

Где еще, когда и почему звучала в спектакле Учебного театра иностранная речь? Главное, что объединяет эти места, — абсолютно не бытовая ситуация, в которой рождаются иностранные слова. Первая ситуация возникает в шестой картине, самом романтическом моменте пьесы — разговоре Бланш и Митча в сумерках при свечах в доме Ковальских. Бланш, осведомляясь у Митча, понимает ли он по-французски, и получая отрицательный ответ, вопреки логике начинает обращаться к нему по-французски, отчего Митч еще больше млеет и теряет голову от своей собеседницы. Французская речь околдовывает героя, то есть фактически текст используется как заклина-

ние: «Jesuis la Dameaux Camelias! Vous etes Armand!... Voulez-vous coucher avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quel dommage! По-моему, было бы чертовски приятно!» [2, с. 73]. Даже Неделин не дает здесь перевода, а оставляет звучать оригинал. И хотя фразу для актеров я перевел («Я — Дама с Камелиями! А Вы — Арман!.. Вы хотите сегодня переспать со мной? Вы не понимаете (по-французски)? Ах, как жаль! По-моему, было бы чертовски приятно!»), текст звучал в спектакле по-французски — зачем было вскрывать все завуалированные в пьесе смыслы?

Другой момент использования иностранной речи в спектакле был не столько романтический, сколько символический. В конце девятой картины, когда происходит окончательный разрыв между Бланш и Митчем и рушится последняя надежда Бланш на личное счастье, после ее *страстного* монолога о своей разрушенной жизни, у дома Ковальских появляется новый персонаж — торговка — слепая Мексиканка в черной шали, «в руках у нее связки вырезанных из жести цветов, которые в таком почете у мексиканской бедноты — бойко идут на похороны... выкликает она еле слышно, едва разберешь...: Flores. Flores. Flores para los muertos. Flores. Flores... Coronas para los muertos...» [2, с.104–105]. Эту единственную фразу на испанском языке: «цветы, цветы, цветы для мертвых, цветы, цветы... венки для мертвых» Мексиканка повторяет много раз, как заклинание, при повторах возникают паузы определенной длительности, в которые начинает вступать Бланш со своим монологом о *Желании и Смерти*. В спектакле целиком, слово в слово, со всеми многочисленными ритмическими повторами, в сложном пластическом рисунке был воспроизведен не прямой диалог Бланш со Смертью в образе слепой Мексиканки, продающей цветы для мертвых.

Эпизодическая сцена встречи Бланш с Молодым человеком в пятой картине пьесы Уильямса — самая поэтическая, магическая, сказочная.

Суть этой сцены — в одной реплике Бланш: „Young man! Young, young, young man! Has anyone ever told you that you look like a young Prince out of the Arabian Nights?“ [1, с. 92] — «Молодой человек! Молодой, молодой, молодой человек! Вам когда-нибудь говорили, что Вы похожи на принца из “Тысячи и одной ночи”»? [перевод мой. — А. А.]. В переводе Неделина вся магия встречи была снята — возникают обычные бытовые фразы: «Постойте, юноша! Как же Вы еще молоды! Как Вы молоды!» [2, с. 69]. А ведь само повторенное четыре раза слово *молодой* и рождает магию.

Вообще повторы, анафоры, эпифоры — чрезвычайно важны в поэтических текстах Уильямса. Они и рождают слово-действие, движут не только сюжет, но сталкивают внутренние миры персонажей. И когда они начинают повторять друг за другом целые лексические и синтаксические обороты, наступает пик актерского взаимодействия. Так что при работе с текстом оригинала все повторы становятся сигналом к корректировке перевода и специальной проработке этих мест с актерами для создания определенной целостной ритмической и смысловой партитуры спектакля.

В девятой картине происходит разрыв между Бланш и Митчем, по накалу диалога разворачивается настоящая трагедия — трагедия одиночества, которая обрушивается на этих двух, совсем недавно так жаждавших любви людей. И решать сцену необходимо было в трагедийном ключе, со свойственными истинной, античной трагедии элементами. Здесь пришлось внести существенные изменения в перевод Неделина, который имел с трагедией мало общего. Вот некоторые примеры пересмотра текста девятой картины.

Бланш рассказывает, «сколько труда она положила, чтобы навести в этом доме порядок» [2, с. 100], на что Митч отвечает: „I bet you have!“ [1, с. 132], то есть — «Бьюсь об заклад, положили», что является адекватным переводом, который, кстати, даже лексически подчеркивает выбранный режиссером жанр спектакля, жанр трагической *игры*: to bet — держать пари, биться об заклад. У Неделина фраза I bet you have! переведена «Да уж, только вашими молитвами» [2, с. 100].

Затем Митч упрекает Бланш в ее пристрастии к алкоголю в доме Стэнли: «Нечего Вам налегать, раз это его, а не ваше. Он и то уж жалуются, что вы набросились на его виски, как бешеная кошка» [перевод мой. — А. А.]. В переводе Неделина Бланш отвечает: «Что за бред! И Вы еще повторяете... вот уж чему никогда бы не поверила» [2, с. 101]. Сухой, бытовой, внеконтекстный перевод. В оригинале: «What a fantastic statement! Fantastic of him to say it, fantastic of you to repeat it! I won't descend to the level of such cheap accusations to answer them, even!» [1, с. 133]. «Фантастика! Как он это говорит! Фантастика! И Вы повторяете! Фантастика!» Ровно три раза, как заклинание, повторяет Бланш слово Фантастика! Речь идет о Стэнли, о ее зачарованности всем созданным в сцене колдовском антураже, именно им! Вот и получается опять Игра, Магия, Ритуал.

Следующая фраза Бланш «Что все это значит? Вы что-то задумали. По глазам вижу...» [2, с. 101] — опять литературна и слишком

рассудочна, а Бланш сейчас не в том состоянии, чтобы рассуждать, задумал ли Митч что-то и что именно, поэтому в соответствии с оригиналом в партитуре соединены три ее фразы в одну, более эмоциональную: «Я ЧТО-ТО ВИЖУ В ВАШИХ ГЛАЗАХ!».

Монолог Бланш заканчивается для Митча самым жутким и одновременно самым простым выводом: «Вы врала мне, Бланш», на что Бланш не может, как у Неделина, улыбнуться и как прожженная соблазнительница ответить: «Да, бросьте, не врала...» [2, с. 104]. Для нее слова Митча звучат как приговор, «стальная фраза», которую она полностью повторяет: «НЕ ГОВОРИТЕ, ЧТО Я ВАМ ВРАЛА». Пусть врала, но ее мольба: не произносить этих страшных для нее же самой слов.

Вот небольшой фрагмент, где в соответствии с оригиналом в партитуре режиссером сохранены полные синтаксические повторы, которые и создают ситуацию игры, драматического напряжения, трагедийной чеканности слога:

Blanche: Just when I thought my luck had begun to fail me —
Stanley: Into the picture pops this Miami millionaire.
Blanche: *This man is not from Miami. This man is from Dallas.*
Stanley: *This man is from Dallas?*
Blanche: Yes, *this man is from Dallas* where gold spouts out of the ground!
Stanley: Well, just so he's from somewhere! [1, с. 143].

Бланш: Только я решила, что счастье начинает изменять мне...
Стэнли: ...Как тут на сцене появляется этот миллионер из Майами.
Бланш: *Этот человек не из Майами. Этот человек из Далласа.*
Стэнли: *Этот человек из Далласа?*
Бланш: *Этот человек из Далласа*, где золото бьет фонтаном...
Стэнли: Ну что ж, хорошо, что хоть откуда-то.

У Неделина:

Бланш: *Совсем он не из Майами. Из Далласа.*
Стэнли: *Да ну?*
Бланш: *Да, из Далласа...* [2, с. 109–110].

Данные текстовые исправления не являются буквоедством или филологическими упражнениями. Они возвращают тексту магию поэтического слога Уильямса. Как только был исправлен этот фрагмент,

актеры текстом задышали, сразу началось взаимодействие, слова обрели смысл и ритм. А в переводе Неделина, даже если их просто прочитать вслух, видно, что ответ слабее вопроса, что диалога не происходит, мысль энергетически *просаживается*.

У Уильямса нет ни одного из привычных нам определений жанра пьесы, у него просто написано: PLAY, что, собственно, наверное, является самым удачным определением для его «пластического театра». Именно пластике, особому «движенческому» рисунку каждого персонажа в конкретной психологической ситуации, а также «пластическому» слову было уделено главное внимание, чтобы в результате и получилась ИГРА — слово, вынесенное в афишу и обозначившее жанр созданного спектакля.

1. *Williams T. A Streetcar Named Desire*. СПб: Антология, 2010. С. 5–166.
2. *Уильямс Т. Трамвай «Желание»*. Кошка на раскаленной крыше. Ночь игуаны: Пьесы / Пер. с англ. СПб: Азбука-классика, 2008. С. 5–128.

Т. И. Васильева
кафедра сценической речи ГИТИС

СЛОВО В РЕЖИССЕРСКОЙ РАБОТЕ А. А. ГОНЧАРОВА. ИЗ СТЕНОГРАММ РАЗНЫХ ЛЕТ

В продолжение изучения педагогической и режиссерской деятельности одного из ведущих режиссеров XX века А. А. Гончарова хотелось бы подробнее остановиться на его работе в качестве главного режиссера Московского академического театра имени Вл. Маяковского.

Напомню, что Андрей Александрович на протяжении двадцати четырех лет являлся главным режиссером и четырнадцати лет — художественным руководителем театра. Им были поставлены и шли с многолетними аншлагами такие спектакли, как «Бег» М. Булгакова, «Дети Ванюшина» С. Найденова, «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса, «Человек из Ламанчи» Ф. Вассермана и Д. Дэриона, «Характеры» (по рассказам В. Шукшина) — студенческий спектакль, с большим успехом игравшийся на Малой сцене Театра им. Вл. Маяковского, «Беседы с Сократом» Э. Радзинского, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова, «Жертва века» А. Островского, «Закат» И. Бабеля и многие-многие другие. Каждый спектакль становился событием для театральной

Москвы. Гончаров предлагал зрителю разнообразный репертуар, от классических авторов до современных журналистов. Андрей Александрович очень серьезно подходил к вопросу выбора материала для постановок, искал своего автора: «Подбор репертуара — открытый разговор на жизненные темы, на которые режиссер и сам часто не находит ответа» [1, с. 3]. Режиссер всегда хотел быть «на одной волне» с залом, жаждал откровенного, интимного разговора со зрителем, и потому он искал драматургию сильную, острую, глубокую, направленную на постижение внутреннего мира человека и затрагивающую серьезные жизненные вопросы. Режиссер признавался, что по-настоящему сильной драматургии было мало, а то, что пишут современные драматурги, и вовсе — плохо. Но мастер не без интереса обращался к современным драматургам: А. Володину, А. Салынскому, И. Дворецкому, Е. Брошкевичу, Я. Волчеку, Р. Ибрагимбекову, Г. Боровику, В. Войновичу. Гончаров был поклонником лирики и мелодрамы А. Арбузова, искал «сценический эквивалент» в прозе Б. Васильева, В. Шукшина, работа с которыми доставляла мастеру огромную радость; в соавторстве редактировал пьесы Ю. Эддиса, Э. Радзинского, поставил «Кошку на раскаленной крыше» Т. Уильямса в переводе В. Вульфа.

В поисках «зерна» спектакля Гончарову приходилось садиться и за редакцию пьес перед постановкой. Редактировать он мог пусть и не совершенный, но только волнующий его, живой, интересный материал. Важно отметить, что Андрей Александрович с особым вниманием и уважением относился к авторскому тексту, существовал в соавторстве, автор ему не «мешал», как это часто бывает сегодня, он, напротив, пытался понять замысел и проникнуть в него. И актеры, после окончательной редакции текста, не имели права заменять слова, переставлять их местами, импровизировать и не договаривать текст. «Актер, играя героя, порой жонглирует словами, понимая и играя авторскую задачу достаточно примитивно и забывая о том, что в природе драмы обязательно заложен конфликт, и каждый разрешает его по-своему <...> На каждое слово исполнителя должно быть пятнадцать проб, а не пятнадцать слов» [2, с. 5].

К актерам театра режиссер Гончаров был требователен невероятно: он вообще любил умных, мыслящих артистов, способных существовать правдиво, а не правдоподобно на сцене, не терпел фальши, бездействия, «трепа», безадресной речи и статичности. Ведь он ставил свои спектакли во имя постижения внутреннего мира человека,

«донного использования человеческого “я”», говорил о больших страстях, об их бремени, а значит ничего, кроме правды на сцене, быть не могло. «Мы так много играем в жизни, что как раз в театре на сцене хотелось бы, чтобы мы перестали играть. Это процесс опаления человекоотемой и полной возможностью самовыявления, которая очень напоминает исповедь человеческую» [3, с. 29]. А. А. Гончаров подчинял актеров единственному для психологического театра принципу: «Все — через человека, для человека, о человеке и во имя человека» [4, с. 2], от него отталкивался и сам. Ему была нужна безусловность существования на сцене, интересовало действенное слово и диалог: «Театр силен движением мысли, а мысль реализуется поступком и словом. Оно должно быть емким и образным. И потому перед нами встает очень серьезная проблема “шептательного реализма”. Его характеризует безадресная речь, направленная в собственный пуп» [5, с. 8]. И бывшие студенты, будучи уже актерами театра им. Вл. Маяковского, продолжали учиться у своего режиссера, прислушиваться и выполнять его требования, сетуя порой на его излишнюю жесткость, но понимая всю искренность и открытость мастера, его неоспоримый режиссерский дар и профессионализм. Андрей Александрович был для своих актеров учителем всех дисциплин: умел тонко подметить речевые нюансы, делал замечания по движению, помогал найти ответы на самим же поставленные вопросы. Ему важно было точно донести свою идею, важно было быть услышанным и понятым своим артистом, реализовать через него свой замысел. Гончаров осуществлял по-настоящему режиссерский отбор каждого сказанного слова в адрес актера, здесь не было случайных или лишних фраз, точность его посылки от первых до последних репетиций спектакля давала свои блестящие результаты. И к каждому из актеров Андрей Александрович старался найти подход, пробудить актерскую инициативу, а не подменять ее найденным результатом, спровоцировать на действие, несмотря на свою порой излишнюю эмоциональность и резкость. Не все актеры выдерживали натиск Гончарова, да и в силу собственной непримиримости ему приходилось расставаться с талантливыми актерами, которых он когда-то сам привлек в свой театр.

Он действительно был противоречив, неординарен во всем: и в способе репетиций, и в способе жизни. Об этой странности соединения разрушительного и созидательного начал точнее всех сказал его выдающийся ученик П. Н. Фоменко: «Учитель и Мучитель. В этом все: продолжатель, строитель, разрушитель. Кричащие проти-

воречия и высшая цельность. Гончаров был одержим театром. Театр единственная страсть Гончарова, и эта страсть всегда была связана с учительством. Он торопился успеть сказать студентам как можно больше, обратиться к их вере, как будто предчувствовал, что театральная поппса начнет разрывать великое наследие русского репертуарного театра» [6, с. 273]. И обратился к актерам театра, и зрителям; привил любовь к психологическому театру, к человеку, к правде на сцене, к действенному слову, к первоклассной литературе и драматургии. И навсегда остался в своих многочисленных учениках и соратниках.

1. Стенограмма занятий лаборатории режиссеров драматических театров под руководством нар. арт. СССР, лауреата Гос. премии СССР А. А. Гончарова // ВТО. Кабинет актерского и режиссерского мастерства. 11.11.1980. Музей Московского академического театра им. Вл. Маяковского. 8 с.
2. Заседание творческой лаборатории нар. арт. СССР А. А. Гончарова // ВТО. 23.04.1983. Музей Московского академического театра им. Вл. Маяковского. 12 с.
3. Запись репетиции спектакля «Закат» И. Бабеля. 1985–1987. Музей Московского академического театра им. Вл. Маяковского. 381 с.
4. Стенограмма творческой лаборатории нар. арт. СССР А. А. Гончарова // СТД. 11.11.1986. Музей Московского академического театра им. Вл. Маяковского. 10 с.
5. Стенограмма занятий лаборатории режиссеров драматических театров под руководством нар. арт. СССР, лауреата Гос. премии СССР А. А. Гончарова // ВТО. Кабинет актерского и режиссерского мастерства. 17.01.1982. Музей Московского академического театра им. Вл. Маяковского. 12 с.
6. *Яшин С.* Противоречивая цельность // Неистовый Андрей Гончаров / Сост. В. Дубровский, Т. Браславская. М.: АСТ, 2009. С. 264–277.

Д. А. Воздвиженский
кафедра сценической речи ГИТИС

ДИАЛОГ СО ЗРИТЕЛЕМ НА ЗАНЯТИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ СЛОВОМ. ОБРАЗ РАССКАЗЧИКА

На сегодняшний день в преподавании сценической речи художественное слово, как жанр, используется довольно часто. Индивидуальные отрывки по речи почти всегда существуют в его рамках. Здесь, прежде всего, нужно отделить суть жанра от того, с оттенком легкого пренебрежения, тона, которым педагоги по речи часто произносят

словосочетание «художественное слово». Думаю, никто не станет отрицать, что рассказчик появился гораздо раньше актера. С устным рассказом, если рассматривать его как род сценического искусства, могут соперничать, в древности и «исконности», разве что танец и пение. Художественное слово — ни в коем случае не чтение с выражением. Декламацию так же не стоит с ним отождествлять. В его основе лежит, главным образом, общение со зрителем при помощи материала (текста). При этом в распоряжении артиста нет ничего, кроме различного ряда, предложенного рассказчиком, — его-то и нужно максимально ярко и убедительно транслировать.

Не думаю, что правильно было бы отделять художественное слово от Мастерства актера, профессия одна — актер. Четвертая стена в театре давно разрушена, привычку к ней не приходится преодолевать на занятиях художественным словом: во многих мастерских с самого начала учат студента не забывать о зале, иметь его в виду и по-партнерски взаимодействовать с ним. Время, проводимое тцецом в общении со зрителем — будь то отрывок или целая программа, — время предельного интеллектуального и эмоционального напряжения. Говорят, не надо играть образ рассказчика, надо рассказывать от себя. Напротив, я убежден, что себя на сцене тоже приходится «играть», а играть себя очень трудно — ибо к зрителю надо выходить очищенным от быта, незамусоренным мелочами; а иногда бывает, что «от себя» рассказывать просто нельзя. Образ рассказчика — сложный образ, он одновременно находится внутри повествования и «над» ним. Чтобы присвоить этот образ, актер должен научиться «сбросу состояния» — приему, который использовался и используется в постановках брехтовских пьес. Актер не должен полностью перевоплощаться в персонаж, он должен показывать характер и образ мыслей своего героя и в нужных моментах, мгновенно отстраняясь от образа, давать комментарии к нему, высказывать авторское и свое отношение к персонажу. Затем, так же мгновенно, включаться в игру. Художественное слово заставляет постоянно пользоваться этим приемом (с показа на рассказ и снова — показ), приучает организм мгновенно переключаться из одного состояния в другое.

Такой подход к образам, действующим лицам отрывка позволяет быть неизмеримо свободнее в подборе материала, чем при выборе отрывка по «актерскому мастерству». Нельзя отрицать, что при подборе драматургического материала часто приходится обращать много внимания на внешние данные, на фактуру претендента на роль. От-

рывок же по художественному слову позволяет студенту попробовать себя в таких ролях, поработать с таким материалом, до которого ни один режиссер или педагог по «актерскому мастерству» не допустил бы его.

Кроме того, для того чтобы работать со стилем автора, чтобы вообще его почувствовать, необходимо знать автора — ориентироваться в его произведениях и биографии, что-нибудь понимать про эпоху. То есть до некоторой степени нужно заниматься литературоведением. Естественно, что изучение должно проходить до тех пор, пока оно питает душу и фантазию артиста, а не только его мозг.

О внутренней работе артиста-чтеца много и подробно писала М. О. Кнебель. Прежде всего, необходима присвоенная, подробная, вдохновляющая кинолента видений. Присвоенная настолько полно, чтобы стала как бы частью биографии, личным воспоминанием. Только если мы сами легко вызываем в памяти визуальные образы, связанные с описываемыми нами событиями, мы можем убедительно о них рассказать. Образный ряд, на самом деле, только условно называется «кинолентой». У рассказчика он крайне сложен и включает в себя, помимо визуальных образов, образы времени, пространства, представления о характерах описываемых персонажей, ведь в рассказе всегда имеются действующие лица — одушевленные или нет, в противном случае он не пригоден для сцены. Представление о характерах действующих лиц должно быть довольно подробное — именно для того, чтобы иметь возможность быстро и ярко их очертить, не теряя нити повествования, вплести в него действующее лицо, обозначить его.

Это можно назвать отстраненностью, но она подчинена более сложной цели — рассказать историю целиком, поделиться тем, что поразило и вдохновило на рассказ. Такое стремление и называется перспективой. Рассказчик принципиально остается собой, он только передает «логику мыслей и чувств» [1, с. 82] персонажа.

Немаловажно к тому же — насколько органично рождается у актера-рассказчика слово. На этом аспекте работы над авторским текстом в настоящее время останавливаются не так часто. Но М. О. Кнебель в книге «Слово в творчестве актера» описывает некоторые приемы воздействия на естественное возникновение звучащего слова — в частности, она обращает внимание на пересказ текста своими словами — описание накопленных видений и постепенное их уточнение согласно авторскому тексту.

Многие студенты за старательным выполнением заданий по «мастерству актера» и смежным учебным дисциплинам забывают о важном факторе — личном отношении к материалу. Не вижу ничего преступного в исполнительстве — это тоже нужно уметь. Есть артисты, которые легко берут и осваивают чужую мысль (мало того — она им просто необходима) и чужую форму (она им легко дается). Таким артистам нужен режиссер-постановщик, режиссер-диктатор. Практика показывает, что в театре режиссеры больше любят актеров с гибкой, подвижной нервной организацией, но без собственных мнений. Такие актеры легко отдадут себя в полную власть режиссера. Если режиссер интересный — интересной будет и актерская работа. Думаю, идеальный актер совмещает в себе гибкость и богатое личностное начало. Художественное слово позволяет студенту научиться проявлять личное отношение к событиям, описанным автором, выстраивать его под руководством педагога в психологический ряд рассказчика, свой психологический ряд, который тоже надо «сыграть». Под неизменным влиянием личного отношения к персонажам и событиям, наполняющим художественное произведение, выстраивается перспектива рассказчика. Таким образом, он из исполнителя превращается в соавтора. М. О. Кнебель пишет: «Оценивайте предмет не с внешней стороны, а со стороны вашего отношения к предмету» [1, с. 78]. Выражение личного отношения к событиям и персонажам, описанным автором, — и есть проявление, отпечаток личности актера-рассказчика — то, что во все времена считалось и считается в театре очень ценным. Поиск свободы личного проявления в материале мне видится одной из главных задач воспитания актера, и занятия художественным словом, при правильном подходе, могут в этом очень помочь.

Главное, чему учит студента художественное слово, — живое и действенное общение со зрителем при помощи текста. Зритель не будет играть с артистом в поддавки и никогда не пойдет за ним, если тот не будет убедителен. К. С. Станиславский призывал: «Не читать, а действовать ради какого-то объекта, для какой-то цели (живой объект на сцене или в зрительном зале)...» [2, с. 400]. Для того чтобы общение состоялось, необходимы подробные видения и желание ими поделиться. Видения — это сама история, желание рассказать рождает действие, которое чтец совершает по отношению к зрителям при помощи авторского текста. Не думаю, что для этого действия можно подобрать краткую, общую формулировку, не уверен даже,

что ее нужно искать. Если в рассказе есть точка вдохновения, то, что трогает и чем хочется поделиться, слово не будет бездейственным.

Художественное слово является очень сложным разделом «Мастерства актера». Однако раздел этот необходим для приобретения настоящих ремесленных навыков. Я убежден, что любая профессия (не исключая актерскую) несет в себе ряд этих ремесленных навыков в высоком смысле понимания Ремесла, без освоения которых занятие избранной профессией можно считать профанацией.

1. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. Изд. 4-е. М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. 160 с.
2. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1953. Т. 3. 504 с.

Е. Е. Киселева

кафедра зарубежного искусства СПбГАТИ

ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА: ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Главные постулаты современной системы академического звукоизвлечения были оформлены к концу первой трети XIX века и вобрали в себя как важнейшие установки *bel canto*, связанного с постановкой голоса исполнителей-кастратов, так и наиболее прогрессивные разработки, касающиеся трехрегистрового строения естественного высокого голоса. Они были задекларированы в сочинении знаменитого тенора, прославившегося как артистической, так и педагогической деятельностью, — «Школе пения» Мануэля Гарсиа (1840).

Ключевой фигурой, обозначившей переломный момент в истории вокальной культуры, стала Джудитта Паста (1798–1865). Джакомо Лаури-Вольпи, предложивший оригинальный метод сопоставления голосов, при котором феномен одного голоса объясняется через другой, сравнил Паста с Джульеттой Гризи (1811–1869) и причислил их к одной группе легких сопрано [1, с. 21–24]. Однако в контексте вокальной реформы, осуществившейся в 20-е годы XIX века, они скорее являются представительницами принципиально разных вокальных поколений, нежели одноплановыми певицами.

Музыку позднего Ренессанса — как хоровую церковную, так и светскую — за счет весьма ограниченного диапазона партий было возможно исполнять одним *натуральным* регистром голоса, что на

практике означало грудной регистр в противовес «искусственному» *фальцетному*, то есть головному регистру. Это правило распространилось и на раннюю оперу. Джулио Каччини, реформатор вокальной музыки и один из создателей формы оперного речитатива, требовал *voce di petto*, то есть «грудного голоса»; в границы грудного диапазона (в первую октаву голоса) уместаются партии в произведениях Якопо Пери и раннего Клаудио Монтеверди. К этому следует добавить, что строй голосов того периода был значительно ниже, чем это принято сегодня: «сопрано» начала XVII века в реальности соответствует диапазону альты, а употреблявшийся редко и преимущественно в комическом амплуа «тенор» по существу является баритоном либо баритональным тенором без выхода на крайние ноты диапазона.

Композиторы флорентийских сообществ Барди и Корси ориентировались в основном на природные голоса, как мужские, так и женские. Отход от этого принципа и массовое привлечение в оперные театры кастратов связывают с венецианским периодом истории оперы, начавшимся с открытия в 1637 г. первого публичного оперного театра Сан Кассиано и неминуемой ориентацией на вкусы «массового» зрителя, падкого на разнообразные эффекты. Создатели венецианских опер, вынужденные всеми способами расцвечивать свои произведения, прибегли к преувеличенному использованию диминуации в вокальных партиях, то есть орнаментации мелодии колоратурами и фиоритурами [2].

В этом решении не было ничего принципиально нового: итальянский «декадентский» мадригал конца XVI века представлял собою виртуозно орнаментированную монодию с басом, в которой вокальные фейерверки превосходили полифонические новации и поиски в области гармонии. Творчество Джироламо далла Каза, Луки Конфорто, Лудзаско Лудзаски, подготовившее появление певца-виртуоза [3, с. 26–28], стало мишенью для нападок со стороны флорентийских эрудитов. «Современная музыка не способна проникать в сердца слушателей, особенно при пении соло со струнным инструментом, когда слов разобрать бывает невозможно из-за множества пассажей как на кратких гласных, так и на долгих, хотя, быть может, именно за эти-то пассажи толпа и превозносит исполнителей и объявляет их замечательными певцами» [4, с. 70]. Вокальные партии в ранних флорентийских операх базируются на размеренном, плавном пении (*canto spianato* — «ровное пение»), но чем более элитарный эксперимент превращался в зрелище для широкой публики, тем более изо-

щенной делалась партия певца (*canto spianato* заменялось на *florito* — «расцветенное», «цветистое» пение).

Справиться с партиями, требующими подвижности голоса и обширного вокального диапазона, в середине XVII века могли только виртуозы-кастраты. С V века они составляли основу католического хора, поскольку женское пение в соборе было запрещено «Поучением 318 учителей церкви» 375 г. Таким образом, сопранисты и альтисты не имели конкурентов, претендующих на пение в высоком регистре. Вокальные методики XVII века ориентировались на обработку именно таких голосов, и натуральные женские сопрано, фактически не востребованные в профессиональной церковной музыке, воспитывали по тем же правилам, что и голоса виртуозов-кастратов. Однако сопрано натуральное и ненатуральное имеют ряд различий.

«Кастратов нужно рассматривать как певческие машины, сконструированные по законам биологии. Главный их принцип — развить и использовать во взрослом возрасте определенные характеристики голоса мальчика [до мутации. — *Е. К.*]. “Белый” мальчишеский голос в натуральной гамме, именуемой на жаргоне “грудной”, охватывает большую часть диапазона: от си-бемоль₂ до ре₄ или даже ми₄, а зачастую даже от ля₂ до фа₄, что дает 10–11 полнзвучных грудных нот против половины их у женского сопрано. Преимущество очевидно, если учесть силу, пронзительность, насыщенность грудного, или “натурального”, голоса в сравнении с более глубокими, но менее звонкими и сильными звуками женского головного регистра» [5, р. 113]. С нот «до» — «ре» второй октавы исполнитель переходил на «открытое» звучание фальцета, считавшегося исключительной особенностью голоса сопраниста. Натуральным голосам — не только тенорам, но даже и сопрано, — было отказано в пении головным звуком. Согласно трактату Пьетро Франческо Този «Рассуждения о старинных и современных певцах, или Примечания по поводу изобразительного пения» (1723) женщины-сопрано обладают только грудным регистром голоса, который, по аналогии с голосом сопраниста, было принято вести до ноты «ре» второй октавы. Так же и для теноров и контральто звучание головного регистра считалось искусственным [6, с. 41].

Изгнание «певческих машин» из театра началось с наступлением эпохи романтической оперы. Предельно стилизованные, связанные с барочной культурой и традицией *opera seria* голоса кастратов не соответствовали новому образно-эмоциональному содержанию

итальянской melodramma, на смену аллегориям XVIII века пришли индивидуальные характеристики героев. Необходимость привлекать актрис-сопрано в оперный театр в первую очередь заставила их расширять диапазон голоса. Это стало возможно с понижением регистровой перемены до нот «ми» — «фа» первой октавы. При ограничении грудного регистра указанным отрезком диапазона головной голос может свободно простираться на всю вторую октаву. Однако при подобной постановке в голосе образуется участок смешанного регистра (микста) на звуках «фа» — «до» («ре») первой октавы, ранее исполнявшихся грудным регистром. Чтобы сохранить однородность и крепость звука при переходе между регистрами, к этому отрезку диапазона стали применять округлый, прикрытый звук (для уменьшения подсвязочного давления при твердой атаке).

Единого мнения относительно того, когда начался поиск микста, нет. Русские исследователи склонны связывать этот этап с полноправным введением в оперу женского сопрано и, таким образом, относят его к началу XIX века. Однако итальянский исследователь Р. Челлетти считает, что разработкой регистрового перехода занимались еще сопранисты болонской и неаполитанской школ рубежа XVII–XVIII веков. Он объясняет это необходимостью совмещения в их партиях силы и объема грудного звука с гибкостью и подвижностью головного на всем диапазоне звучания. Этого, по мнению Челлетти, невозможно добиться при резком и отчетливом межрегистровом сломе в отсутствие микстового перехода. В связи с этим он также ставит под сомнение легендарное грудное «до» теноров XIX века, считая, что грудных высоких нот не существует — все они являются смешанными.

Однако все исследователи сходятся во мнении, что первым естественным голосом, в полной мере овладевшим техникой смешения регистров, была Джудитта Паста. Диапазон ее голоса, по свидетельствам современников, простирался от нижнего «ля» до высокого «ре» (что составляет две с половиной октавы). Ее прославленные и необычные для своего времени «приглушенные» средние звуки были именно результатом микстового звукообразования. Очевидно, певица владела как старой, двухрегистровой, так и новой, трехрегистровой техниками, поскольку на микстовом участке она чередовала как грудные, так и головные ноты. «Г-жа Паста на редкость искусно сочетает головной голос с грудным; у нее есть высокое умение извлекать из этого сочетания двух голосов множество приятных и острых

эффектов. Чтобы оживить колорит той или иной фразы в мелодии или чтобы за какое-нибудь мгновение изменить его оттенки, она применяет *falsetto* до средних нот своего диапазона или же чередует ноты *falsetto* с грудными. Приемом сочетания она пользуется как в средних, так и в самых высоких звуках своего грудного голоса. Головной голос г-жи Паста имеет характер почти противоположный грудному голосу; он блистателен, быстр, чист и обладает восхитительной мягкостью. Понижая звук, певица может этим голосом *smorzare di canto* (приглушать пение) до такой степени, что звуки становятся почти совершенно неслышными» [7, с. 527].

Подобная регистровая свобода позволила Паста, природному меццо-сопрано, стать первым *soprano sfogato* («безграничное» сопрано) и исполнять самые разнообразные партии: от партий *musico* (женское вокальное амплуа начала XIX века, исполнительница партий, изначально написанных для кастратов) до партий, специально для нее написанных, которые в эпоху оперного веризма были поделены на «легкие» и «драматические». Необходимо установить, что понятие «легкое сопрано», которое Лаури-Вольпи применил к Паста, не имеет отношения к музыке начала XIX века. Примадонны того периода — преимущественно контральто — исполняли все без исключения центральные партии за счет того, что им «удалось расширить свой вокальный диапазон, продвинуться в области верхнего регистра и стать, таким образом, сопрано. Их нижний регистр не пострадал, а средний расширился, обогатившись высокими и даже чрезвычайно высокими нотами» [8, с. 105].

Рядом с именем Паста часто ставят имя Марии Малибран (1808–1836), чей голос отличали те же качества, какие характеризовали пение Паста. Однако на тот момент, когда начиналась карьера Малибран, певческий феномен ее старшей современницы был уже вполне сложившимся явлением, поэтому Малибран можно считать лишь ее последовательницей.

С развитием новой техники подверглась изменению тесситура оперной мелодии. Раньше сопрановые партии одной своей частью располагались выше регистрового перехода, в фальцетном регистре («ля» первой октавы — «соль» второй октавы), а другой — ниже, в грудном регистре. Теперь же основная тесситура сопрано выдерживается над «ми» — «фа» первой октавы, что исключает использование грудного регистра, заменяя его затемненным, округлым микстовым регистром.

Вернемся к определению Лаури-Вольпи, сравнившего голос Паста с голосом Гризи, младшей ее современницы и в определенном смысле ее ученицы. Гризи представляла собою законченный тип природного сопрано (в отличие от меццо-сопрано с большим диапазоном у Паста), поющего исключительно микстовым звуком. Об этом говорит ровность голоса: она не противопоставляла грудной регистр головному. «Ее сопрано было теплым, звучным, ровным на протяжении всего диапазона в две октавы (от С до С), без сломов или звуков, которые ей приходилось бы форсировать: ее гаммы были уверенными, трель отчетливой и быстрой, любой интервал она брала с точностью и без колебания» [9, р. 110].

Гризи была едва ли не первым великолепно разработанным сопрано современного типа, и ассоциации с Джоан Сазерленд, Беверли Силлз и Монсеррат Кабалье, при всей разности их актерских и вокальных обликов, все же допустимы. Джудитта Паста оставила неизмеримо более глубокий след в истории оперы — и не только как певица, открывшая новую технику и новые возможности человеческого голоса. Она была первой великой трагической актрисой оперного театра — ни неврастеничная Малибран, чьи сценические промахи вызвали недоумение у зрителей, ни прелестная субретка Гризи никогда не могли оспорить этого титула. Современники считали, что она «основала новую школу: отныне одного голоса уже недостаточно, никто больше не признает оперного исполнителя без соединения драматических и вокальных качеств» [10, р. 190].

Единственной уместной «вокальной параллелью» Паста может быть Мария Каллас. Ее Лаури-Вольпи отнес к категории уникальных, не имеющих аналогов, голосов и описал как «одновременно легкое, лирическое и драматическое сопрано» [1, с. 252]. Но этими словами можно было бы описать и голос Паста. Манера пения Каллас была открытием для своего времени, хотя по сути она воссоздавала технику неоднородного смешения регистров, применявшуюся Паста и ее ближайшей ученицей Малибран, — технику, напроочь забытую ложными интерпретаторами Вагнера и Пуччини. Главным же достижением обеих певиц была передача драматического содержания средствами исключительно вокальными, когда «одна и та же нота при двух различных состояниях души не является одним и тем же звуком» [7, с. 530]. Необходимость возвращения к подобному пониманию смысла пения на различных фазах истории оперы возвращает к жизни казавшиеся утерянными вокальные школы и порождает их

носителей-проводников со сходным комплексом актерских данных и художественных устремлений.

1. *Лаури-Вольпи Дж.* Вокальные параллели. Л.: Музыка, 1972. 303 с.
2. Исследователь А. Хоффман настоятельно рекомендует не смешивать эти понятия: колоратура представляет собой нисходящее или восходящее движение, чаще всего гаммообразное, на продолжительном участке диапазона, в то время как фиоритура является небольшим украшением определенного звука, т. е. трелью, тремоло, форшлагом и т. п. См.: Хоффман А. Бельканто первой половины XIX века. М.: Библиофон, 2009. 176 с.
3. См.: *Симонова Э.* Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: Автореферат на соискание учен. степени д-ра искусствоведения. М., 2006. 44 с.
4. *Каччини Дж.* Из предисловия к «Новой музыке» (1602). Цит. по: Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. С. 69–73.
5. *Celletti R.* Storia del belcanto. Firenze: Discanto edizioni, 1983. 217 p.
6. См.: *Стахевич А.* Искусство *belcanto* в итальянской опере XVII–XVIII веков: Монография. Харьков, 2000. 155 с.
7. *Стендаль.* Жизнь Россини // Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазियो. Жизнь Россини. М.: Музыка, 1988. С. 243–602.
8. *Челли Т.* Голос из другого века // Мария Каллас: Биография: Статьи: Интервью. М.: Прогресс, 1978. С. 102–118.
9. *Chorley H. F.* Madame Grisi // Chorley H. F. Thirty years' Musical Recollections. London, 1862. P. 108–118.
10. *Ferris G. T.* Giuditta Pasta // Ferris G. T. Great singers: Faustina Bordoni to Henrietta Sontag. First Series. New York, 1879. P. 171–197.

Д. А. Круглова

кафедра продюсерства в области
исполнительских искусств СПбГАТИ

КАБАРЕ В «АКВАРИУМЕ». КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЯ ЖАНРА

Закономерно, что значительные явления искусства через некоторое время становятся предметом тиражирования расчетливых предпринимателей. Жанры и направления, рожденные творческой элитой, упрощаются и популяризируются с целью зарабатывания денег. Активизируется привлечение не слишком разборчивой публики на представления, часто среднего качества.

Подобный процесс характерен для кабаре. Став доступным непросвещенному зрителю, оно перестало быть сферой творческой

богема с изощренным репертуаром и постоянной публикой, как это было во времена «Кривого зеркала» и «Дома интермедий», и сблизилось с массовыми развлечениями легкого жанра. В результате чего границы между кабаре, варьете и кафе-шантаном постепенно стирались и в итоге от жанровой характеристики осталось лишь название. Такое явление характерно для движения кабаре в постреволюционной России периода 1917–1923 годов. В Петрограде повсеместно стали появляться афиши, где кабаре объявлялось как дополнение к основной программе развлекательных учреждений. Даже в архиве Большого зала филармонии нам удалось обнаружить афишу, датированную 23 декабря 1923 года, где рекламируется концерт-бал, по окончании которого состоится программа кабаре при участии известных, так называемых «артистов в зале».

Практически исчезнувшее на изменчивой почве российской действительности кабаре в период НЭПа еще подавало последние признаки жизни в организациях, преследующих коммерческие цели при составлении своих программ в этот период. Так, в знаменитом развлекательном комплексе «Аквариум», содержащимся за собственные средства купцом Г. А. Александровым, в 1922 также было тоже открыто кабаре.

Сад «Аквариум» был известен петербургским зрителям с 1886 года. «Сравнительно небольшая площадь сада была разбита на аллеи, с посаженными там и сям чахлыми деревьями. По окружности площади находились несколько пещер или клеток, где, в конкуренции с Зоологией, ютились жалкие медведи, волки и прочие звери. В качестве увеселения, посередине сада <...> находилась обыкновенная садовая эстрада в виде раковины. Здесь по вечерам играл хороший оркестр под управлением Энгеля. Петербургу Аквариум сразу пришелся по вкусу. Заполняла его преимущественно семейная публика, жаждающая уютной обстановки и хорошей музыки...». [1, с. 132]

Александров старался идти в ногу со временем, не упуская ни одной развлекательной программы, которая могла бы быть интересна массовому зрителю. Среди прочих развлечений в «Аквариуме» присутствовал и театр, где в зависимости от настроений публики выступали самые модные актеры и музыканты со своими спектаклями и концертами. Железный театр, вместимостью 2500 мест, был перестроен и открыт 23 ноября 1891 года, в нем и в саду проходили знаменитые представления «Аквариума». В 1922 году в кафешантане, созданном в огромном зале Железного театра, выступал сам Леонид Утесов. [2, с. 28]

В 1918 году «Аквариум» открывает свои двери для летних гастролей петербургского кабаре «Би-Ба-Бо», имеющего постоянную площадку в «Пассаже». И если в подвальчике на Итальянской затея Константина Марджанова и знаменитого конферансье Федора Курихина не пользовалась большим успехом у критиков, то на открытом воздухе она засияла новыми красками. Приведем один из примеров отзывов зрителей относительно открытия в «Пассаже»: «...мы видим, что это кабаре, имеющее недурные силы (не актерские, которые совсем слабы) и отличное помещение, меньше всего проявляет оригинальности и изобретательности <...> А это главное стремление — во что бы то ни стало рассмешить публику, заставить ее хохотать и петь, кричать вместе с актерами. Не напоминают ли эти потуги известного: “он пугает, а мне не страшно?”» [3, с. 6]

А вот отзыв зрителя, побывавшего на представлении «Би-ба-бо» в «Аквариуме»: «Хозяева этого милого учреждения хорошо сделали, что вынесли его на свет и простор из подполья и показали широкой публике <...> Чувствую, что пустяки на каждом шагу могут превратиться в нечто серьезное и неизменно более глубокое — и как поэзия, и как общественная сатира. Но авторы исполнители связаны различными — увы, очень хорошо понятными условиями и сами себя нарочно связывают, чтобы не разойтись пред “всякой публикой”» [4, с. 6].

В «Пассаже» «Би-ба-бо» было задумано и реализовывалось в модели «закрытого» типа кабаре, в связи с этим элитарная публика воспринимала происходящее на сцене слишком тяжеловесно, из-за чего артисты получали нарекание на качество постановок: «Не смешно в “Би-ба-бо”, хотя на дверях и имеется надпись: “Да улыбнитесь же вы, черт возьми” (или нечто в этом роде). Столь тонкое остроумие, как и унылый гимн или скучное украшение помещения, как наконец, самое название, лишенное подлинной артистичности, налагают на это кабаре клеймо второго сорта..» [3, с. 6]. Однако атмосфера легкости «Аквариума» перестроила художественную политику «Би-ба-бо» на новый лад, публике начали угождать, и дело приняло совсем другие обороты.

После окончания гастролей в «Аквариуме» на волне успеха осенью 1918 года организаторами «Би-ба-бо» было принято решение вывести кабаре в Киев, а затем в Москву, где и обосновалась труппа, создавшая там театр миниатюр под названием «Кривой Джимми».

Второй и последней вехой в кабаре истории «Аквариума» становится создание собственного кабаре в 1922 году. У нас нет данных о том, какие номера входили в концертную программу кабаре «Аквариума». Однако в деле сада, хранящемся в Центральном Государственном архиве Санкт-Петербурга, сохранились сведения о составе артистического ансамбля и зарплатах исполнителей за период лета 1922 года [5, с. 3]. Приведем эти данные:

Зарплата артистов кабаре «Аквариум» в начале июля 1922 г.

Имя	Разовая плата	Июль 1922 (по датам)	Сумма	2 % удерживается в СПЮЗ	Подлежит выдаче
Савицкая	35 000	4,5	70 000	1 400	68 800
Зайцева	15 000	4	15 000	300	14 700
Де Ламар	15 000	4	15 000	300	14 700
Семенова	30 000	4,5	60 000	1 200	58 800
Гусеваа	20 000	3	20 000	400	19 800
Тарлецкая	20 000	2,3,4,5	80 000	1 600	78 400
Итого			260 000	5 200	254 800

Размер оклада артистов «Аквариума» зависел от их статуса, выплачивался в зависимости от количества спектаклей, сыгранных за месяц.

Для сравнения, средняя заработная плата рабочего в 1922 году составляла 30 рублей в месяц (по золотому курсу) [6]. Зарплата главного артистки кабаре (Савицкой) равняется 35 рублям в день, что позволяет нам сделать вывод о престижности и выгоде работы в кабаре «Аквариума».

Режиссером кабаре был назначен Александр Васильевич Чаров. В приглашении его на эту должность было указано, что все его решения относительно составления репертуара и состава работников должны быть согласованы с организацией под названием УЧРАБ-сила. Такие строгие меры в отношении кабаре были связаны с новой политикой советской власти в отношении подобных организаций.

В связи с тем, что партия во главе с Луначарским диктовала линию национализации всех театров, а также уничтожение всех коммерче-

ских организаций исполнительских искусств, в стране постепенно начиналась кампания по ликвидации всех театров-миниатюр и кабаре. На страницах газеты «Вестник театра» в 1920 году деятельность театров «легкого жанра» характеризовалась следующим образом: «Театрики даже не пытаются скрыть дух наживы, свою беззастенчивую алчность, которая принимает, наконец, циничные и отталкивающие формы: в праздник театрик успеваает пять-шесть раз “провертеть” свою программу, причем каждый сеанс длится не более 1,2 часа». [7, с. 414].

В этом же году Центротетр постановляет, что все театры обязаны получить разрешение на пользование помещением и театральным имуществом. Для получения разрешения необходимо иметь гарантии того, что в работе театра отсутствует «предпринимательское начало».

В такой ситуации коммерческим кабаре приходилось «выживать» до закономерного закрытия. Кабаре «Аквариума» смогло «продержаться» всего три месяца летнего сезона. Несмотря на высокий уровень зарплат, хорошие доходы и популярность среди зрителей весь развлекательный комплекс «Аквариум» перестает существовать в 1923 году. Такая же судьба в сезон 1922–1923 гг. постигла многие кабаре и театры-миниатюр, чья «продукция» с точки зрения новой власти «не удовлетворяла потребности населения».

Изменение политики власти и исторических условий, в которых существовали кабаре, воздействовало на жизнедеятельность этих небольших организаций не только напрямую. Разумеется, новая политика Луначарского, направленная на закрытие театров малых форм с коммерческой направленностью, была основной причиной полного их уничтожения. Тем не менее нельзя не отметить, что исчезновение кабаре было обусловлено также внутренними причинами. Распад смысловой составляющей кабаре начался с изменения контингента публики в сторону обывателей, так называемых «фармацевтов», которые со времен «Бродячей собаки» превратились в движущую силу в деле составления репертуара кабаре. Ранее занимавшая эту роль богема в силу различных обстоятельств уже не могла диктовать художественную политику, постепенно переходя в подполье или в новые экспериментальные жанры. Этот процесс в совокупности с требованиями новых неразборчивых в своих вкусах директоров кабаре, оценивавших «дарования (актеров) по счетам буфетов» [8, с. 35], закономерно привел к уничтожению русского кабаре как художественного явления.

1. *Дризен Н. В.* Сорок лет театра. Воспоминания. 1875–1915. СПб.: Солнце России. 1903. 367 с.
2. См.: От Аквариума до Ленфильма, 1896–1996. СПб., 1996. 44 с.
3. [Без автора] «Би-ба-бо» // Биржевые ведомости. 1917. № 16110. С. 6.
4. [Без автора] «Би-ба-бо в Аквариуме» // Обзорение театров. 1918. № 3770. С. 6.
5. Фонд сада и театра «Аквариум». Заработная плата артистов кабаре // ЦГАЛИ. Ф. 287. Оп. 1, д. № 18, л. 3–12.
6. *Широгоров В.* Цены и оклады: дореволюционная Россия // URL: www.ороссии.com/golden-ruble2.htm. Сайт «Позитивный маркетинг» (дата обращения: 01.05.2012).
7. *Жидков В. С.* Театр и власть. М.: Алтейа, 2003. 656 с.
8. *Дадамян Г. Г.* Театр в культурной жизни России (1914–1917). М.: РАТИ, 2000. 365 с.

Ю. Б. Кунина

кафедра русского театра СПбГАТИ

ФЕНОМЕН «СНЕЖНОГО ШОУ» КАК ЯВЛЕНИЯ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Массовая культура стала неотъемлемой частью современного общества. Она окружает нас повсюду. Это всевозможные сериалы, поп-музыка, бестселлеры, шоу. Последнее время все чаще можно услышать: «Это продукт массовой культуры». Как пишет В. И. Самохвалова: «Причиной возникновения массовой культуры явилась индустриализация общества, развитие технологий, позволивших и художественное производство поставить на конвейер, обеспечив небывалую прежде возможность тиражирования продуктов культуры» [1, с. 333].

Все, что создано массовой культурой, адресовано широкой аудитории и обычно рассчитано на средний, даже ниже среднего уровень людей. Это дает возможность привлечения к мероприятию разных слоев населения. Массовая культура не обладает художественной ценностью. В ней речь не идет о самовыражении. Целью производителей такой культуры остается прибыльность, т. е. коммерческий успех.

Слава Полунин — личность довольно известная как для театральной общественности, так и для массового зрителя. Его «Снежное шоу», «Snow Show», «СНЕЖНОЕ шоу» на слуху у многих. Такая вариативность названия обусловлена желанием привлечь как можно

большую аудиторию. Для этого была необходима лишь визуальная смена образа на всей рекламной продукции. Но несмотря на смену названия и красочного оформления афиш, в самом представлении ничего не меняется. Это — один из приемов, который позволяет эксплуатировать один и тот же продукт уже на протяжении 20 лет!

В традиционной структуре шоу (если обратиться к первому значению данного слова как «яркое эстрадное представление» [2, с. 899]) прослеживается череда отменных номеров оригинального жанра, усиленных зрелищными элементами. Наличие драматургии не предполагается.

В свою очередь, второе значение понятия «шоу» — «нечто показное, рассчитанное на шумный внешний эффект» [2, с. 899]. К полунинскому зрелищу больше подходит именно это определение. Ведь данное представление являет собой лишь набор отдельных актерских зарисовок, объединенных необычайно изобретательным решением художника В. Плотникова. Именно прекрасно сделанные декорации и высокотехнологичная машинерия создают элемент эстетического впечатление у зрительного зала. Их можно сравнить с огранкой драгоценного камня, без которой сам камень не имеет ценности. Если рассмотреть построение «СНЕЖНОГО шоу», выяснится, что в нем слабо просматриваются всего лишь три номера: «Блю канари» (автор Р. Городецкий), «Телефоны» (автор В. Полунин), «Пальто» (автор Т. Аликина); все они давно уже известны публике по коллективной работе «Лицедеев» «Асиссй-ревю» (1984 г.). Однако в сегодняшнем исполнении их можно воспринимать только как приблизительные обозначения этих номеров, потому что в каждом из них отсутствует четко проработанная драматургия. Вот наиболее яркий пример: стоит зазвучать первым нотам «Блю канари», и зал взрывается аплодисментами, хотя номер еще не показан. Старшее поколение, которое помнит варианты первых исполнений, ностальгирует по прошлому. А нынешняя молодежь и дети реагируют, в первую очередь, на известную музыку. Они не понимают идеи номера, да там и идеи уже нет.

Одной из функций массовой культуры является заполнение досуга населения. Наличие свободного времени у массового зрителя предполагает развлечение. Этот тезис подтверждает и В. Самохвалова: «Массовая культура интересна тем, что все возможное многообразие функций культуры она почти исключительно сводит прежде всего к разным формам развлечения» [1, с. 336]. Руководствуясь

именно этим принципом, Полунин строит свое представление, сосредотачиваясь в основном на развлекательной составляющей. Особое значение приобретает интерактив, т. е. момент незатейливых игр с публикой: актеры ходят по зрительским креслам, обливают публику водой, вовлекают людей в перетягивание «паутины», бросают снежки, каждый из многочисленных Зеленых — непонятных существ, по сути дела образующих массовку, — играет с залом в «Тише-громче». Наконец, итожит все эти забавы перебрасывание огромными надувными шарами, которое может продолжаться до получаса.

Если прохронометрировать все действие (обратимся к видеозаписи этого шоу [3]), то продолжительность его составляет 1 ч 2 мин. Первое действие — 25 мин. 41 с., второе — 36 мин. 19 с. При этом в среднем продолжительность каждого номера-наброска составляет три минуты. Остальное время занимает... «импровизация», а не художественный текст как таковой. Речь здесь идет не о «драматической импровизации», которая у актера протекает в рамках развития основной линии роли, а об использовании произвольного набора средств воздействия на публику.

В результате зрителя постоянно провоцируют на активное включение, и он *volens nolens* находится в искусственно вызванном эмоциональном возбуждении. Для этого используют, прежде всего, приемы механического воздействия.

Шоу, как разновидность массовой культуры, понимается как услуга или продукт потребления. Следовательно, его основной целью можно считать удовлетворение запросов населения. В повседневной жизни, когда современная цивилизация вынуждает человека существовать в жестких поведенческих рамках того или иного регламента, шоу предоставляет возможность на какое-то время погрузиться в асоциальные эмоции, которые характерны для ребенка. Стремясь восполнить дефицит доверительного межличностного общения, зритель готов платить довольно высокую цену, а организаторы — сознательно завышают реальные цены на билеты. Так, посещение «сНЕЖ-НОГО шоу» в 2014 году обходится от 1350 руб. до 7500 руб., не говоря уже об элитных местах, цена которых доходит до 10 000 рублей.

Для получения дополнительной прибыли используется и такой прием психологического воздействия, как объявление дополнительных выступлений, вне зависимости от наполняемости зала на основных. Естественно, у массового зрителя создается впечатление, что зрелище это настолько востребовано, что на основные представле-

ния уже билетов нет, следовательно, вещь стоящая и ее обязательно нужно посетить. Созданию ажиотажа вокруг представления способствует также невероятное количество флаерсов, баннеров, растяжек, афиш, которыми повсюду обклеен город задолго (как правило, за три месяца) до начала выступлений.

В. Полуниин разработал такую систему проката своего шоу, которая позволяет одновременно эксплуатировать «продукт» на разных континентах. Сделаны несколько вариантов декораций, подобраны исполнители. При этом все участники, включая главного героя, взаимозаменяемы. Запустив шоу в прокат, Вячеслав Иванович использует «двойников» в желтом костюме. Зрители порой даже не предполагают, что на сцене не сам В. Полуниин. Только последние годы стали писать на афише, кто выступает в роли «желтого клоуна» (Артем Жимо, Роберт Саральп). На вопрос журналиста, как долго может жить шоу, Полуниин ответил: «В принципе я выстроил спектакль так, что сейчас он выживает на любой аудитории. Даже мертвой. Даже если не я играю. Берет зал если не нежностью, не духом, то конструкцией. Но бывает очень разным по настроению — от нежного, камерного до агрессивного и безудержно наглого. Все зависит от публики» [4, с. 33].

Можно с уверенностью сказать, что «сНЕЖНОЕ шоу» — яркий пример той самой массовой культуры, потому что соответствует всем условиям. Во-первых, общедоступность и узнаваемость. Шоу нацелено на охват широкой аудитории. На афише обозначено возрастное ограничение 6+, но это еще больше заманивает на представление детей, которые младше по возрасту. Они с огромной радостью ловят снег, передают мячи друг другу. Ведь возрастное ограничение в соответствии с законом носит рекомендательный характер [5, с. 9]. Удивителен другой факт: внизу афиши приписка «На вечерние спектакли дети до 8 лет не допускаются». Возникает вопрос, а чем дневные шоу отличаются от вечерних? Или это сопряжено с тем, что арендуемая площадка (в данном случае Михайловский театр) делает ограничения на свои вечерние спектакли, а, следовательно, это условие распространяется на всех, кто арендует помещение? В самом театре ссылаются на организаторов, что это они устанавливают возрастные ограничения и театр не имеет к этому никакого отношения. Но никто не может объяснить, чем концептуально отличаются дневные и вечерние представления. Скорее всего, это опять дополнительное формирование у массового зрителя интереса к событию,

а попросту говоря — своеобразная реклама мероприятия, создающая необыкновенный ажиотаж. Хотя стоит отметить, что не все могут позволить себе приобрести билеты на всю семью.

Во-вторых, расчет на примитивное восприятие. Все понятно и просто. Просмотр этого зрелища не требует от зрителя особой интеллектуальной подготовки.

В-третьих, тиражируемость. Шоу, которое одновременно проходит на нескольких континентах, с разными составами актеров, бесспорно подтверждает этот тезис.

В-четвертых, коммерческий характер. Понятно, что изначально «сНЕЖНОЕ шоу» было нацелено на коммерциализацию, а следовательно, на широкую, массовую аудиторию. Представление должно нравиться большому числу зрителей, независимо от возраста, образования, увлечений.

Если художника, принадлежащего к сфере массового искусства, оценивают по производительности, по распространению, по реакции аудитории и прежде всего по прибыли и показателям убытка, то Вячеслав Полунин и его «сНЕЖНОЕ шоу» — это яркий образец массовой культуры.

1. *Самохвалова В.* Массовая культура как парадигма утверждения нетворческого бытия // *Творчество как принцип антропогенеза.* М.: Академия гуманитарных исследований, 2006. С. 331–354.
2. *Крысин Л. П.* Толковый словарь иноязычных слов. М.: Эксмо, 2005. 944 с.
3. *Slava's Snowshow* / реж. Виктор Крамер; в ролях В. Полунин, А. Жимо и др.; Франция: La Compagnie des Indes, 2010. URL: http://go.mail.ru/search_video?q=снежное%20шоу%20славы%20полунина&fr=ws_p#s=Youtube&sig=af9ff77cfb&d=606741359 (дата обращения 10.02.2014).
4. *Казьмина Н.* Поговорим без дураков // *Театральная жизнь.* 2001. № 6. С. 26–33.
5. Федеральный закон от 28.07.2012 № 139-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон “О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию” и отдельные законодательные акты Российской Федерации» // *Российская газета.* 2012. 30 июля. № 172. С. 9.

ДЕРЖАТЬ ВЗГЛЯДОМ ДРУГОГО (речевой тренинг Ю. А. Васильева)

В течение десяти лет я сотрудничаю с профессором Юрием Васильевым в качестве переводчика и ассистента на семинарах и мастер-классах в университетах и академиях Германии. Я стремился перевести на немецкий язык не только его методические пояснения, теоретические основания его системы, но и передать суть его подхода к голосо-речевой подготовке актера.

Во время учебы в Санкт-Петербургской академии театрального искусства я занимался тренингом как его студент на уроках сценической речи и имел возможность на себе проверить основы его подхода к обучению. После окончания учебы наше сотрудничество открыло для меня возможность более подробного осмысления его системы.

Профессиональная деятельность актера и преподавателя позволяют мне выделить среди различных методов обучения значимость и авторский характер подхода Юрия Васильева и его способ общения со студентами. Всегда с радостью погружался и погружаюсь в его *Систему совершенствования навыков голоса и речи актера* и каждый раз по-новому открывал ее особенности.

Далее я хотел бы описать некоторые аспекты работы Юрия Васильева со студентами в Германии. Прежде всего, то особенное, что отличает его педагогическую систему голосо-речевой подготовки актера, его авторские занятия от других специалистов в этой области. Назовем то, что составляет специфику этой системы тренинга и определяет особый стиль в работе со студентами.

Методические основания и творческое начало. Люди, принимавшие участие в семинарах и мастер-классах Юрия Васильева, отмечали обретение опыта повышенной мобильности, т. е. опыта осознания и переживания эмоционально-телесной пластической свободы.

Все упражнения начинаются с движений, которые активируют дыхание и провоцируют органичное рождение голосового звучания. Движения определяют динамику артикуляции и помогают почувствовать ритм дыхания и музыкальность речи. Казалось бы, они яв-

ляются точкой отсчета всей физической активности движения, дыхания и речи. Однако его методика состоит в том, что тренинг возникает еще до начала движения: рождению пластики предшествуют мысль, чувство и импульсы восприятия. Каждое упражнение — это процесс, в котором ощущения провоцируют движения и пронизывают все этапы тренировки:

- это ощущения воображаемой тяжести при сбросе тела вниз; или ощущения «вертикали», заставляющие нас чувствовать себя устремленным к «вершине» и заполнять звуком голоса пространство;
- это ощущения, вызванные касанием ведущего нас партнера; или ощущения балансирования (мгновения зависания в воздухе и потеря равновесия);
- или ощущения прохлады и воздуха между пальцами при движении рук вверх или вниз, или в пространстве вокруг тела;
- или ощущения тепла в той точке тела, из которой исходит импульс к движению;
- или ощущения от вымышленного сопротивления набегающего на нас потока воды, усиливающие подвижность нашей артикуляции в момент игрового актерского озвучивания этого бегущего потока;
- или ощущения прилива волн при наполнении голосом пространства;
- или реальные ощущения от прикосновения пальцев партнера по тренингу.

Все эти ощущения вызывают движения (даже минимальные), которые всегда провоцируют в нас ответные дыхательно-голосовые реакции.

Процесс открытия и постижения студентами-актерами свойств голоса передавать импульсы, вызванные чувствами, аргументирует замечание Ю. А. Васильева, высказанное им на воркшопе, проведенном в Штутгарте в 2012 году: «Первоначально полезно использовать ощущения повышенной тяжести в кистях и затем уже распространять это реально-вымышленное ощущение на прочие части рук, ног и корпуса. Прочувствовать увеличенную тяжесть в локтях, — в плечах, — в коленях, — в ступнях. В дальнейшем, не теряя ощущения повышенной тяжести, вводить в пробуемые упражнения ощущения, питаемые воображением. Среди них назову наиболее ценные: ощущение вертикали, ощущение текучести, ощущение упругости, ощущение объема, перерастающее впоследствии в ощущение пространства, ощущение телесной неустойчивости, перетекающее постепенно

в ощущение свободы и обеспечивающее в результате развитие таких ощущений, как ощущение легкости, ощущение полета и ощущение голосо-речевой полетности» [1].

Основная особенность тренинга Юрия Васильева состоит в неустанном требовании постоянного обращения к «свежим» переживаниям и собственным ощущениям. Эти ощущения связаны с нашим восприятием поведения партнеров в процессе тренинга, с восприятием реакций публики, с восприятием пространства или открытиями в персонаже и предлагаемых обстоятельствах текста. Только постоянное обновление наших ощущений способствует этим диалогам. Приведу лишь несколько примеров.

Опору на конкретные ощущения отличает игровая легкость. При этом в наши задачи не входит поиск какого-то определенного эмоционального состояния, мы исходим из того, что есть. Это, в свою очередь, требует активной готовности «нырять» в мир нашего эмоционального опыта. Это тренирует наше чувственное восприятие, провоцирует возникновение импульсов воображения и способствует рождению потенциальных естественных, органичных актерских реакций.

Юрий Васильев, раскрывая нас по-детски игриво, вселяет чувство свободы. Свобода в фантазии и движении, спонтанность (неожиданность) в наших реакциях обуславливает свободу в дыхании, верном звукообразовании и, как следствие, в речеведении. И в этом процессе мы открываем новую эмоциональность своего голоса и новые возможности речевого мышледействия.

Такой процесс обучения — а это, прежде всего, процесс проб и поиска в постижении искусства и науки сценической речи, очень сложен для студентов-актеров Западной Европы. В нашей западноевропейской ментальности заложено стремление понять все сразу и лишь после этого выполнить действие. Кроме того, система бакалавриата требует от занятий получения конкретного результата.

Тренинг Юрия Васильева устанавливает противоположную атмосферу постоянного поиска и беспрестанных открытий, закладывая такой ювелирной работой основания для выявления и развития профессиональных навыков. Это определяет комплекс психофизического тренинга как путь, который мы должны пройти снова и снова, не задумываясь о результате, настолько далеко, насколько это возможно для каждого и насколько это позволяет раскрыть нас по-новому — в тренинговой разминке одного дня, одного месяца или многих лет.

Энергия: чрезмерные требования и провал. Юрий Васильев активизирует нашу работу (увеличивает физическую нагрузку) в целях обострения импульсов ощущений. Используем ли мы для обострения ощущений движение или при помощи наших ощущений «отпускаем» (освобождаем) движение, Васильев всегда требует сосредоточенной включенности и активной действенности. Они обеспечиваются нашей решимостью и волей. Сосредоточенная включенность и активная действенность находят отражение в динамике и мобильности нашей речи.

Эти интенсивные поиски, открытия, пробы воздействия требуют готовности к обострению новых ощущений, к обновлению восприятия, к постоянному самооткрытию и получению удовольствия в меняющихся предлагаемых обстоятельствах. Этот комплекс требований кажется чрезмерным. Однако именно он пробуждает вышеописанную легкость, свободу, актерскую смелость. Непринужденность, которая достигнута в области движения, определяет импульсы восприятия, влияя, таким образом, на наше голосоведение.

В тренинге мы ощущаем бурлящую, фонтанирующую энергию Юрия Васильева. Она живет в нас радостью открытий. Его активные опыты, пробы и его удовольствие (увлеченность) ведет и заражает учеников. Его активность и энергия воспринимаются учениками как перспектива собственных возможностей, которые они начинают распознавать в себе. Единство в проживании удовольствия открывает свободу в экспериментах и открытиях. Этот и есть метод. Он имеет цель — обучение, в первую очередь, достижению психической свободы через физическую свободу и осознание готовности действовать. Только в момент потери чрезмерного сознательного контроля своих действий мы открыты к новому восприятию и ощущениям, которые сразу удивляют и раскрывают нас в звуке голоса, в новом качестве голосоведения. Это имеет отношение и к тренингу. Например, мы начинаем балансировать, наше тело движется по спирали, «ломающая вертикаль», непрерывно и свободно. Рукой, словно теннисной ракеткой, мы ритмично отбиваем и ведем мяч. При этом ведем действие и еще произносим небольшое стихотворение с интересной звукописью.

Чрезмерность требований. Провал — это слово.

Однако мы уже предчувствуем предстоящее удовольствие. Именно неудачи спасают! И тогда радость от того, что удался первый момент.

Другой пример — быть партнером значит чувствовать прикосновение и направление движений Другого, идти вместе с ним, вместе

«зависать» в воздухе, вместе падать, одновременно вырастать, подниматься, взлетать вверх. При этом руки мягко и точно работают, воздействуя на партнера. Они «ведут», они раскрепощают партнера, общаются его движениям и дыханию ощущение пространства. Каждый сам для себя и вместе друг с другом они балансируют и резонируют.

Как это может получиться?

Только в процессе проб, только в практических поисках и провалах (сознательно подшучивая над тем, что упражнение невыполнимо) его можно понять и поверить, что все как-то, да получится. Только шаг за шагом накапливается опыт — и вдруг желаемое удается. И оба тренирующихся удивляются своим открытиям. Потому что теперь они обнаруживают, что все возможно, все выполнимо. Таким образом, все контролируется и ведется, но лишь в раскрепощении, при полной свободе. Это происходит из невероятно жесткого начала тренинга, который и приводит к психическому и энергетическому освобождению. Это помогает осознанно принимать участие в упражнениях, понимать цель тренировки и накапливать мастерство.

В этом процессе нам помогут ощущения балансирования тела.

Балансирование: текучесть движений и потеря контроля. Юрий Васильев определяет балансирование как ощущение непрерывного движения. Мы «играем» с ощущениями удерживания и потери равновесия и этим обостряем чувствительность нашего восприятия. Ощущение потери равновесия всегда сигнализирует дыхательно-голосовыми реакциями.

Соотнесем сказанное с описанием тренинга:

«**Übung 1.** Упражнение индивидуальное. Балансирования. Возникает, не преднамеренно, одна ведущая точка в теле: голова ведет ваше тело в пространстве, — плечи ведут, — колени, — локоть правой руки. При “падении” рождается звук — неоформленный, простой, похожий на легкий стон. Стонет тело, заваливаясь, постанывает голос, вслед за телом, проваливаясь, стонет дыхание, подкрепляя энергией стон голоса. Отпускайте дыхание, не контролируйте его, не определяйте заранее, когда вдыхать, когда выдыхать, — с удовольствием проваливайтесь-заваливайтесь — ощущение потери равновесия всегда вызывает дыхательно-голосовую реакцию. Дыхание и голос приучаются выныривать из вас — поэтому балансируют и артикуляторные органы — при падении тела они так же каким-то неведомым образом упадают. Если на потерю равновесия реагирует все тело, то и артикуляция отзывается на случившееся вместе со всем

телом. <...> А как бы хорошо было уловить ощущение текучести. Проверьте на себе, почувствуйте перетекание энергии.

Übung 2. Балансирование вдвоем: “ведомый” и “ведущий”. Глаза “ведомого” закрыты. “Ведущий” задает партнеру рукой движение и сам вместе с ним уходит в единое для обоих «проваливание» в пространстве. Единый для обоих баланс: вместе теряют равновесие и вместе выныривают. Совпадают ощущения зависания, глубина провала, выныривание, обретение вертикали. Добавлять ритмы звучания. “Ведущий”, будто постанывая, произносит звукосочетание “ойойойойой” (“*oiiiioiioiioiioiioiioi*”). “Ведомый” звучит словно эхо. “Ведущий”, совершая движение, произносит новую ритмическую комбинацию, предположим: “ой-ойойой-ой!ой!” (“*oiii-jojojoiii-jo!jo!*”), — “ведомый” ее воспроизводит. И так раз за разом [2].

Движение начинается с ощущения одной точки, которую мы отчетливо воспринимаем как самый горячий участок своего тела и чувствуем там прикосновение воздуха или одежды. Сконцентрировав восприятия, мы чувствуем, как эта точка ведет нас в пространстве. Таким образом, мы оказываемся на границе потери равновесия, мы не хотим упасть, мы явно стремимся на мгновение зависнуть в воздухе, прежде чем впоследствии, эластично освобождая свой вес, «летим» и так балансируем в пространстве.

В этом втором упражнении ведущей точкой для нас становится партнер. Теперь нас ведет и движет импульс восприятия от прикосновений партнера. Он перемещает нас и управляет нами. Для того чтобы все органы чувств были открыты к восприятию, мы используем ощущения балансирования.

Балансировать — означает распределяться, верить в успех, быть душевно открытым. Это преобразует физические и эмоциональные реакции в психофизические, что способствует успешному партнерскому взаимодействию и удаче в каждом диалоге. Балансирование провоцирует, раскрепощает личностное восприятие, как следствие — расширение кругов внимания вокруг — открытость и готовность реагировать на партнера и на пространство. Балансирование открывает нам возможность усиливать тот или иной импульс и таким образом придавать нашему движению то или иное направление. Никаких остановок, никаких перерывов, никакого ожидания, потому что ведущая «точка» не только все время существует, но и перемещается в разные участки нашего тела. Таким образом, балансирование означает «текучесть».

Это движение, физическое первоначально, постепенно переходит в речевое. Таким образом, наша речь, опираясь на движение, обретает действенность. Балансирование дает физическую свободу, что позволяет нам понять резонанс голоса как феномен движущегося, летящего звукового явления. Иными словами, резонанс, возникающий в динамичной пластике тела, способен активно «раскачивать» в пространстве и таким образом воздействовать на партнеров и зрителей. Так мы обретаем навыки речевого поступка посредством естественно направленного звучания голоса, то есть «прикасаемся» звуком для того, чтобы воздействовать и вести.

Балансирование в движении и воображении позволяет менять звук голоса, интонацию, смысловые оттенки. Принцип балансирования мы можем также применять в работе над текстом (драмой, лирикой или прозой). Мы можем балансировать через текст: через предложенную автором фразу. Иными словами, текст — это партитура для реализации движения в пространстве.

Тренинг Юрия Васильева основан на движении. Его тренинг без движения, без физического действия невообразим. Будь это тренировка восприятия наших ощущений, или развитие нашего воображения в игре, или работа над текстом — все должно рождаться и жить в движении.

Диалог: восприятие, партнер и реакция. Описывали ли мы ощущения, провоцирующие движение, или совместное балансирование с партнером, или ощущения ведущего импульса, или речевое воздействие на публику, мы никогда не упускали аспект диалога. Юрий Васильев обязательно акцентирует диалогический характер тренинга. Тренинг восприятия наших ощущений — это основа диалога с самим собой. Часто ощущения и сенсорное восприятие присутствуют одновременно, однако для нас меняется их значимость. Наше сенсорное восприятие обеспечивает присутствие одновременно многих ощущений, но значимость каждого из них для нас непрерывно меняется. Богатство ощущений предоставляет нам право выбора, а значит свободу в следовании тому или иному импульсу.

Мы начинаем разговор с выяснения того, в какой точке нашего тела мы в большей степени замечаем тяжесть в плече, в спине, проверяем вес наших рук, чувствуем прохладу воздуха в затылке, ощущаем, свободна ли челюсть и т. д. Это не монолог — внешне всё еще пока происходит безмолвно, мы ведем внутренний диалог с самим собой и со своим телом. Это начальный момент озвучивания наших

ощущений, нашего восприятия, нашего самопознания. Но уже в момент молчания этот процесс требует активности (собранности): голос лишь рождается в нас, но мы уже фиксируем конкретные языковые и речевые ощущения. Это верное начало тренинга, когда наша речь (наша звучание) еле слышима и едва различима, потому что сначала она проявляется лишь в «мурчанье», в бормотанье, в еще неотчетливом говорении словно «с самим с собой». (В конечном счете, это оборачивается эффективными упражнениями для последующего превращения «чужого» текста в наш собственный.)

Осознание и внутреннее обозначение соответствующих конкретных реакций в нашем чувственном восприятии — это и есть диалог. Этот диалог игрового личностного восприятия, то есть между нами и нашим телом, мы расширяем до диалога с нашим воображением. В нашем воображении импульсы восприятия обретут множество вариаций, что откроет нам богатые игровые возможности и свободу в актерской импровизации.

Следующим шагом будет диалог с пространством. Пространство — которое нас окружает и в котором мы двигаемся, которое мы озвучиваем, наполняем резонансом, к которому голосово и речево приспособляемся. Наши руки летят в пространстве, голос касается стен, небольших предметов, речь преодолевает и озвучивает расстояние. И, конечно, при этом мы не теряем диалога нашего воображения. Он дает возможность для наблюдения и переживания, благодаря которым наше тело и наш голос начинают реагировать.

Теперь присоединяется наш партнер, соучастник тренинга, с которым мы ведем такой же подробный диалог. Опять тело и воображения будут точкой отсчета этого нового диалога: они помогают видеть партнера, чувствовать его и управлять им в пространстве посредством нашего голоса и нашей речи. Все это означает воздействовать и взаимодействовать.

С одной стороны, этот диалог с партнером по сцене — сценическое взаимодействие, то есть диалог, который ведут между собой действующие лица. Он помогает нам в реагировании друг на друга, помогает говорить в качестве персонажей «живыми» голосами. С другой стороны, это театральный диалог — диалог между актером (который хочет воздействовать) и публикой (желающей ощутить влияние).

Как и при балансировании, ведущая точка сигнализирует о новом направлении. Таким образом, в каждом диалоге нас ведет свежее

ощущение, последнее восприятие, но также и мысль, идея, цель поступка. Таким способом мы балансируем в диалоге.

Все это из тренинга мы переносим в работу над текстом: *что* я говорю и *что я хочу* сказать; *что* и *зачем*. Быть в диалоге с текстом означает постигать фонетические и мелодические особенности и, конечно, предложенное автором содержание. Мы ведем этот вид диалога с автором и становимся соавтором.

Диалогический характер упражнений доказывает особые качества этой системы. Васильев убежден, что приобрести профессиональные голосовые навыки на самом деле необыкновенно трудно. Обязательно нужен партнер, который слышит, видит, создает направление вашего движения. Обязательно нужен единомышленник, тонко улавливающий настроение. И тем, что театр насквозь диалогичен, Васильев аргументирует подчиненность процессов рождения голоса, речи и движения законам диалога.

Таким образом, мы нуждаемся в партнере, к которому направлена дыхательная, речевая, голосовая энергия, с которым мы вместе думаем, вместе рассуждаем, вместе действуем. Мы находим это в наиболее интересном (дополнительном) моменте тренинга: в обмене мнениями и впечатлениями между двумя участвующими в конце упражнения. Здесь важен анализ открытий нового, ранее неизвестного. В этой форме импровизированного диалога партнеры описывают вынесенный из упражнения опыт, память своих ощущений. Они вспоминают свои ощущения и впечатления, свои голосовые и телесные затруднения, резонанс, контакты, а также доверие и поступки.

За этим таится васильевская идея продления самостоятельного распознавания собственных голосовых и речевых возможностей. И здесь опять мы завершаем круг творческого поиска и импровизации в тренинге.

Взаимодействие и память ощущений. Конечно, все описанные характеристики не существуют сами по себе. Они взаимосвязаны. В каждом упражнении ощущения, движения и звучания тренируются одновременно, с большим вниманием к тому или иному аспекту. За простым действием упражнения спрятаны комплексные связи.

Уже пережитые события тем не менее должны в тренинге всякий раз сопровождаться новыми ощущениями. Это звучит парадоксально. Но всякое новое выполнение упражнения — это не повторение, а провокация «живых» ощущений. Для такой тренировки Васильев всегда предоставляет время, необходимое для осмысления

и фиксации пережитого. Это осуществляется через вышеописанный обмен мнениями, но особенно важным здесь является запись пережитых в процессе тренинга ощущений и совершенных открытий. Таким образом, наши наблюдения уточняются, неосознанный опыт становится осознанным, переходит в рациональное понимание.

Еще в этом тренинге нет ничего законченного. Самое ценное — это общий поиск, который обуславливает разнообразие наших творческих открытий. Юрий Васильев глубоко убежден в наличии творческого потенциала у каждого человека. С этим он встречает учеников и участников своих воркшопов и мастер-классов. Юрий Васильев обладает удивительной способностью чувствовать и понимать Другого. Его высокий уровень эмпатии дает возможность держать всех в объекте своего внимания, давать верные подсказки в процессе тренинга, воспринимать, чувствовать, воздействовать на того, кто напротив нас (т. е. на партнера). Доверяя способностям каждого отдельно, он вводит нас в процесс, в котором каждый вполне открыт, преуспевает, начинает распознавать свои голосовые и речевые возможности. В этом смысле Юрий Васильев создает в тренинге атмосферу творчества и удовольствия, не лишенную юмора, но в то же время и жесткой требовательности.

Здесь я намерен завершить размышления об опыте работы Юрия Васильева в Германии. Моя задача состояла в поиске особенностей, и мой доклад не претендует на завершенность. Пожалуй, для начала достаточно, оставляю поле для дальнейших перспектив исследования. Я позволил себе сделать эскиз к педагогической системе Юрия Васильева — *уникальной тренировочной системе совершенствования голоса и речи актера*, которую я считаю для себя подарком и которая удачно совпала с моей органикой. В своей профессиональной деятельности я стараюсь раскрывать ее снова и снова.

1. *Васильев Ю.* Сценическое звучание в ритмах балансирования: workshop Электронный ресурс: Akademie für gesprochenes Wort an der Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Stuttgart. Internationale Stimmtage Stuttgart, 2006. — Режим доступа: <http://www.gesprochenes-wort.de/stimmtage-rueckblick.html>, Перевод М. Кунце.
2. *Васильев Ю.* Сценическое звучание в ритмах балансирования: Ankündigung der Meisterklasse. Электронный ресурс: Akademie für gesprochenes Wort an der Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Stuttgart. Internationale Stimmtage Stuttgart, 2008. — Режим доступа: <http://www.gesprochenes-wort.de/stimmtage-rueckblick.html>, Перевод М. Кунце.

РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО АКТЕРОВ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕАТРА «СЛОВО»

Литературный театр — искусство, которое трактуется по-разному и может быть рассмотрено с различных точек зрения. Характеристика современного профессионального литературного театра со стороны речевого искусства с опорой на культурно-исторический контекст позволяет сформировать представление о литературном театре в новейшее время.

Цель предпринятого исследования — выявление особенностей речевого искусства литературного театра «Слово» с позиций культурно-исторического анализа. Объектом исследования выбран литературный театр «Слово» (Кемерово), предметом — речевое искусство актеров этого театра. Эмпирический материал исследования — спектакль «Пиковая дама» (режиссер-постановщик Ирина Латынникова). Методологической основой избран метод культурно-исторического анализа, опирающийся на типологию публичной речевой культуры [1; 4].

Для начала обратимся к понятию «литературный театр». Анализ позиций различных авторов привел к выводу о том, что все имеющиеся определения можно классифицировать в соответствии с двумя подходами: литературоцентричным и театрално-исполнительским.

Согласно первому подходу литературный театр — это театр, в котором главным выразительным средством является слово, в его приоритетном положении по отношению к любому выразительному средству и сценическому действию. **Литературоцентричный подход** представляют кандидат филологических наук И. А. Малютин (МГУ) и С. В. Аронин — театралный режиссер, **художественный руководитель** «Самого Доброго Театра» (г. Москва), аспирант кафедры философии, культурологии и политологии МГУ. И. А. Малютин конкретизирует термин «литературный театр» и понимает этот вид театралного искусства как «театр слова, многословности и говорения» [6]. По мнению С. В. Аронина, рассматриваемое понятие применяется для именованя постановок, «в которых сценическое действие не является обязательным смысловым элементом, главенствующая

роль отводится тексту и способам его речевого воспроизведения. Ключевыми элементами в данном случае становятся литературные достоинства самого текста и особенности его подачи» [7].

Театрально-исполнительский подход выражает взгляд на литературный театр как на соединение сценического существования, свойственного искусству художественного чтения и искусству драматического спектакля (то есть объединяются чтецкий и актерский способы существования на сцене). Такого взгляда на литературный театр, по нашему мнению, придерживаются заведующая кафедрой культуры и искусства речи КемГУКИ, кандидат культурологии В. В. Чепурина и доцент кафедры художественного образования ребенка РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения И. Д. Пелих. По определению последней: «литературный театр — это жанр сценического искусства, в основе драматургии которого лежит мировая художественная проза и поэзия» [8]. Близкую позицию занимает и В. В. Чепурина [см.: 5, с. 102–103].

Доктор искусствоведения, профессор Д. Н. Катышева выделяет три определения понятия «литературный театр». Первое из них можно отнести к литературоцентричному подходу: «Исполнение так называемых “пьес для чтения” — поэтической драмы, создаваемой поэтами с целью донести мысль автора, лирического героя через интонацию — главное выразительное средство в раскрытии персонажей, ремарок, словесной ткани при общей внешней статичности зрелища». Два других определения: «воплощение поэтической драмы, источником которой является драматический театр, точнее его направление, именуемое условным или условно-поэтическим театром», а также «сопряжение искусства чтеца, рассказчика с искусством актера, требующее включения пластики, движения, сценического пространства, источник которого — звучащее художественное слово», следует причислить к театрально-исполнительскому подходу [2, с. 3–4]. Полагаем, что соотносительность особенностей художественного почерка того или иного литературного театра с первым определением Д. Н. Катышевой может свидетельствовать о его принадлежности к искусству художественного слова. В свою очередь близость ко второму определению указывает на принадлежность к искусству драматического спектакля, искусству режиссерского театра.

Доктор культурологии, профессор Н. Л. Прокопова, аргументирует соотносительность большей части образцов художественного чтения с парадигмой красноречия [1, с. 63]. По ее мысли, эстетика деклама-

ционной культуры сохраняется в настоящее время в театре «Комедии Франсез» [3]. Казалось бы, речевое искусство литературного театра следует отнести именно к парадигме красноречия. Однако наши наблюдения позволяют сделать иные выводы.

Доказательством соответствия речевого искусства спектакля «Пиковая дама» **парадигме драматизма** является наличие следующих, характеризующих его признаков:

1. Установка на диалог. Соответствие указанному признаку проявляется через плотное, непрекращающееся взаимодействие актеров с партнерами на сцене, воображаемыми партнерами (иногда со своим персонажем) и, конечно, со зрителем. Такое взаимодействие обусловлено вскрытым и раскручиваемым конфликтом, а также принципом распределения текста между актерами. Кроме диалогов, обозначенных писателем, распределяются также эпиграфы к главам и слова автора. Поэтому герои часто говорят о себе или других в третьем лице, удерживая в объекте своего внимания сквозное действие и непрерывно развивая конфликт. Принцип распределения текста порой проявляет себя в очень мелком дроблении, подчасходящем до разрыва фраз (казалось бы, на первый взгляд не предназначенных к членению) и передачи их в качестве реплик разным актерам. На сцене периодически появляются персонажи, присутствующие в мыслях главного героя, чтение письма превращается в разговор. Обращение к зрителю, наполненное внутренним действием, создает ощущение присутствия его внутри спектакля в качестве равноправного участника. Кроме того, говоря о себе в третьем лице, актеры, таким приемом отстраняясь от своего персонажа, вступают и с ним в конфликт. В этом проявляется чтецкий способ существования в спектакле.

Приведем пример из спектакля «Пиковая дама». Реплика Лизы (актриса Екатерина Черткова): *«В то самое время, как два лакея приодняли старуху и просунули в дверцы»* обращена к зрителям и несет сдерживаемое раздражение и некоторую насмешку в оценке происходящего. Но после этой реплики исполнительница Екатерина Черткова поворачивается к исполнителю роли Германна Григорию Забавину, делает актерскую оценку, выраженную в перемене (в данном случае — ускорении) внутреннего ритма существования и означающую узнавание Лизой Германна. Далее актриса продолжает словесное действие на тексте, казалось бы, не располагающем к членению фразы: *«Лизавета Ивановна у самого колеса увидела своего инженера»*. Если перевести

приведенный авторский текст на язык сценического действия, то можно констатировать, что актриса выполняет действие — «предъявить доказательство преследования Германна зрителям». В свою очередь реплика Германна: «*Он схватил ее за руку*» соответствует действию, которое можно было бы охарактеризовать глаголами — обрадовать, успокоить, уличить в чувствах. Далее вновь следует яркая оценка (испуг и непонимание) в реплике Лизы: «*Она не могла опомниться от испугу*». В данном случае выполняется действие — отстраниться, а в реплике Германна: «*Молодой человек исчез*» — мягко подчинить и отпустить. Большинство указанных подтекстов сочиняются актерами, рождаются на сцене в зависимости от сценических поступков партнера, в соответствии с режиссерской концепцией и принятой линией поведения. Таким образом, установка на диалог проявляется в слушании и слышании партнера, а также в оформлении словесного действия в соответствии с реакцией на действия партнера.

2. Многозначность смысла. Этот признак проявляется, например, через постановку и выполнение актерами задач, которые не прописаны в авторском тексте, а придумываются создателями спектакля, исходя из предлагаемых обстоятельств произведения и современного режиссерского видения материала. Многозначность смысла складывается как минимум из двух планов. Первый из них — это сюжет авторского текста, авторская трактовка событий, второй — это сюжет, придуманный актерами в процессе присвоения авторского текста. Например, персонаж спектакля «Пиковая дама» Томский (актер Федор Бодянский) рассказывает Германну о своей бабушке графине Анне Федотовне. Но одновременно с этим рассказом он выполняет и другое действие — разведывает мысли Германна, пытается понять его отношение к игре. Реплику «*Тут он открыл ей тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал...*» Бодянский произносит, указывая на сходность желаний Германна и каждого из сидящих в зале.

3. Процессуальность мыследействия. Подтверждается постоянным, логичным и последовательным изменением персонажей — их состояния, мировоззрения на протяжении всего действия. В спектакле «Пиковая дама», в той же первой главе, зрители наблюдают за тем, как во время рассказа Томского в Германне (вместо отстраненности) появляется заинтересованность, рождается страстное желание узнать тайну графини. Вначале его реакции полны неверия и насмешки, но некоторое время спустя вопросы, которые он задает, звучат почти как требования.

Все это не характерно для искусства художественного слова прежде всего потому, что речевое поведение пронизано действием. И в данном случае слово оказывается главным выразительным средством, потому что его возникновение мотивировано потребностью персонажа высказаться, изменить поведение партнера, воздействовать на него.

Необходимость более точного осмысления речевого искусства актеров литературного театра «Слова» требует не только аргументации его принадлежности к определенной парадигме (в данном случае — к парадигме драматизма), но и выявления в нем признаков определенного типа.

Полагаем, что на принадлежность речевого искусства актеров в спектакле «Пиковая дама» к **психолого-реалистическому типу** речевой культуры указывают признаки:

1. Разговорность речи (простота и естественность). Для актеров литературного театра «Слова» не является самоцелью стремление придать звучащей речи внешнюю изящность, мелодичность и музыкальность. В их звучании отсутствует пафосная воодушевленность. Например, монолог-рассказ Лизаветы Ивановны о себе (*«Она была самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела кругом себя, — с нетерпением ожидая избавителя; но молодые люди, расчетливые в ветреном своем тщеславии, не удостоивали ее внимания, хотя Лизавета Ивановна была сто раз милее наглых и холодных невест, около которых они увивались»*) предполагает сильные чувства, однако произносимые актрисой слова звучат просто, сдержанно, с долей иронии, а в конце — почти как констатация факта. В исполнении актрисы подтекст фразы *«милее многих»* (вопреки ожидаемому действию — хвалить, возносить) содержит в себе смысл «не хуже других». Приведем и другой пример — такие, казалось бы, страшные слова о графине *«Германн увидел, что она умерла»* Григорий Забавин произносит совершенно без пафоса и трагичности в голосе. Начало реплики звучит почти в состоянии некоего ступора героя, как признание факта произошедшего, в котором даже ощущается скука. Перед словом *«умерла»* происходит осознание Германном случившегося, а само оно наполнено протестом и почти детской обидой.

2. Наполнение звучащего слова глубоко личными смыслами. Общение со зрителем посредством рассказа героя о себе в третьем лице зачастую переходит в монологи-откровения. То, что известно автору, известно только герою и в спектакле открывается зрителю,

причем наполнено личными подтекстами актеров. Реплику *«Лизавета Ивановна была пренесчастное создание»* актриса также произносит с иронией. Такая трактовка если и не рождается из личных переживаний актрисы, то, во всяком случае, тесно соотносится с ментальностью сегодняшнего времени, с ироничным отношением при использовании в речи эпитета «пренесчастное создание».

3. Характерность. Речевая характерность представлена в образе Графини. Этот персонаж в исполнении актрисы Валентины Нефедовой обладает резким скрипучим голосом («горловым» звуком). В первой сцене с Лизой говорит назидательным тоном в размеренном темпе. В сцене с Германном ее голос становится очень высоким.

Присутствие таких признаков, как «разговорность речи (простота и естественность)», «наполнение слова глубоко личными смыслами», «характерность» свидетельствуют о принадлежности речевого искусства актеров литературного театра «Слово» к психолого-реалистическому типу речевой культуры. Однако признаками психолого-реалистического типа не исчерпываются особенности речевого искусства актеров этого театра.

В театре «Слово» в противоположность идеям постмодернизма можно выявить тенденцию возвращения к слову как главному средству выразительности через подчинение его внутреннему действию. Интересно, что здесь главные позиции (как и в художественном чтении) вновь занимает слово. Однако, как уже было отмечено выше, в данном случае звучащее слово «живое», правдивое (убедительное), наполненное, как говорил К. С. Станиславский, «жизнью человеческого духа», обогащенное индивидуальным опытом создателей спектакля.

В процессе предпринятого анализа спектакля «Пиковая дама» нами не было обнаружено признаков, характерных, по мысли Н. Л. Прокоповой, для условно-театрального типа речевой культуры. Однако в данной постановке определенно присутствуют некоторые приемы формирования речевой выразительности, которые отличает высокая степень театральной условности. Они предопределены и заданы уже условным характером сценического существования актера в литературном театре, а также используемым принципом распределения текста на реплики. Первый из приемов формирования речевой выразительности, отличающийся высокой степенью театральной условности, можно соотнести с **эффектом перенесения места действия**, второй — с **эффектом перехода актера из одного персонажа в другого**.

Приведем примеры реализации указанных приемов формирования речевой выразительности, отличающихся высокой степенью театральности условности:

1. Эффект перенесения места действия. Этот прием реализуется за счет условного обозначения **места действия** либо посредством речевого, либо пластического действия. Например, после реплики: *«Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени. В десять часов вечера он уж стоял перед домом графини»* приходит актриса, исполняющая роль графини, и это появление уже само по себе как бы указывает на изменение места действия, на его перенос в дом другого персонажа (в данном случае — в дом графини).

2. Эффект перехода актера из одного персонажа в другого. Указанный прием исполняется за счет произнесения актерами реплик, принадлежащих в авторском тексте к разным персонажам. В литературном спектакле (в отличие от авторского текста) реплика, принадлежащая одному персонажу, может быть распределена между двумя или тремя актерами. Или, наоборот, один актер в литературном театре нередко произносит реплики разных персонажей в случае если он принимает на себя ответственность за ведение действенных линий нескольких персонажей. Например, Федор Бодянский (кроме основной роли Томского) играет слугу графини, Чекалинского и других.

В спектакле просматривается наличие режиссерской трактовки, однако она не противоречит идеям автора по сути, это — лишь поиск в классическом (вечном) современного.

Таким образом, особенностями речевого искусства актеров литературного театра «Слово» являются:

1. принадлежность к парадигме драматизма;
2. психолого-реалистический тип публичной речевой культуры;
3. наличие элементов условно-театрального типа;
4. литературный театр «Слово» в большей степени режиссерский театр, причем его суть соответствует определениям, которые принадлежат обозначенному нами театрально-исполнительскому подходу;
5. связующим звеном между литературным (авторским) текстом и сценическим (звучащим) словом является внутреннее действие;
6. правильность, благозвучность речи и ясность мысли (неотъемлемые признаки парадигмы красноречия) достигаются в данном случае за счет превращения этих качеств из главной цели сценической постановки в средство выполнения актерской задачи и сверхзадачи, а потому синтез искусства художественного слова

и искусства драматического спектакля осуществляется в их лучшем соотношении.

По словам режиссера И. Н. Латынниковой, театр «Слово», являясь литературным театром, получает возможность отказаться от «прикрывающего» актеров обилия декораций, внешних эффектов, физических действий и передавать в своем искусстве в первую очередь подлинные переживания живого человека. Таким образом, в театре происходит смещение акцента с внешней формы на внутреннее содержание и действие.

1. См.: *Проконова Н. Л.* Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия: Монография. Кемерово; М.: Издательское объединение «Российские университеты»: Кузбассвуиздат — АСТШ, 2008. 263 с.
2. *Катышева Д. Н.* Литературный театр. М.: Искусство, 1986. 144 с.
3. См.: *Проконова Н. Л.* Культурно-историческая обусловленность критериев оценки речевого искусства риторического типа // Вестник Томского гос. ун-та. 2014. № 381. С. 101–107.
4. См.: *Проконова Н. Л.* Формирование критериев анализа образцов речевого искусства как репрезентантов культуры // Вестник КемГУКИ 22/2013. С. 114–122.
5. *Ченурина В. В.* Литературный спектакль как способ речевой подготовки актера // Искусство и искусствоведение: теория и опыт (Сценическая педагогика): Сборник / Под ред. Г. А. Жерновой. Кемерово: КемГАКИ, 2002. Вып. 1. 195 с.
6. *Малютин И. А.* Дж. М. Синг и литературный театр Ирландии. Дисс. на соис. уч. степени канд филос. наук. М., 2002. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/malyutin-sing/literaturnyj-teatr.htm>
7. *Аронин С. В.* Литературный театр как принцип театральной студийности // Искусствоведение. 2009. № 10. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/10/aronin/>
8. *Пелих И. Д.* Программа спецкурса «Литературный театр». Пояснительная записка. URL: <http://art-education.narod.ru/ProgrammP1.htm>

К. В. Малая
сектор Театра РИИИ

АКТЕР В ТЕАТРЕ БАУХАУЗА

Немецкая школа архитектуры и дизайна Баухауз была создана архитектором Вальтером Гропиусом в 1919 году. В 1921 году в ней появилась театральная мастерская. Ее первым руководителем стал Лотар Шрейер (до 1924 года), вторым — Оскар Шлеммер (до 1928 года).

В данном докладе мы рассмотрим проблему существования актера в Баухаузе в период преподавания в нем двух этих мастеров.

Изученность данного вопроса на сегодняшний день минимальная. Нет ни одного исследования, рассматривающего феномен актера в Баухаузе. Следует сразу оговорить, что это влечет за собой проблемы не только исторического, но и теоретического характера. Важно понимать, театр ли то, что создавали в Баухаузе, или мы имеем дело с паратеатральными формами? Корректно ли при описании и анализе этого театра употребление традиционной театроведческой терминологии — актер, актерский образ, актерская игра и т. д.? Эти вопросы мы не будем затрагивать в данном докладе, лишь отметим их важность и неисследованность. Нам интересны не теоретические, а исторические аспекты заявленной темы.

Актер в театральные опыты Баухауза появился не сразу: ему пришлось доказать свое право быть на сцене. От футуристических опытов, через замену актера механизмом, куклой и т. д. к пониманию важности актерского творчества в спектакле и к созданию оригинального актерского тренинга — таков путь утверждения актера в Баухаузе.

Опыты мастеров Баухауза, несомненно, развивались в контексте авангардизма, в том числе и театрального. В современном театроведении театральные опыты Баухауза относят к «театру художника» и видят в них эстетическую основу перформансов, получивших широкое распространение во второй половине XX века. Постановки Баухауза не имели литературной основы (пьесы, инсценировки и т. д.) и очевидного сюжета, говорили со зрителем на языке пластических форм, их авторами были художники. Тем не менее, в отличие от перформансов, они не были спонтанны, не носили акционный характер, показывались в пространстве сцены-коробки. В качестве актеров выступали педагоги и ученики института.

Очевидна и связь Баухауза с авангардом начала минувшего века. В работах мастеров института нашли свое отражение в том числе и театральные экспрессионизм, футуризм и конструктивизм. В частности, эти течения повлияли на понимание смысла и назначения актерского творчества.

Как и футуристы, мастера Баухауза сначала стремятся «изгнать» актера со сцены; поместить актера внутрь пластического костюма, для управления им; заменить живого актера механизмом; увлекаясь творчеством романтиков (Кляйста, Гофмана), постановщики

пытаются заменить человека марионеткой, управляемой извне. Рассмотрим каждый из этих вариантов более подробно.

В «Триадическом балете» Оскара Шлеммера персонаж помещался внутрь так называемого пластического костюма. То же самое происходило, например, в опере Малевича «Победа над солнцем». Костюмы в этих спектаклях были неотделимы от самих персонажей; говоря иначе, персонажи мыслились авторами в первую очередь как их костюмы. Исследователь Виктор Березкин, который и ввел понятие «пластического костюма», рассматривает такой костюм как «самостоятельный изобразительно-пластический персонаж спектакля». Березкин объясняет его природу следующим образом: «По сравнению с обычным литературным театром менялась и функция исполнителей. Они входили в костюмно-масочную “оболочку” сочиненных художником образов персонажей, управляли ими, приводили их в движение и озвучивали. Могли они представлять перед зрителями и в своем собственном естественном человеческом облике, который, однако, мыслился художником-автором спектакля, как один из элементов его изобразительной пластической композиции, оживленной в сценическом действии» [1, с. 206].

Однако здесь отсутствует необходимый, на наш взгляд, прием соотнесения персонажа и пространства, в котором он находится. Абстрактное пространство, создаваемое художниками, — могло быть и пространство, сконструированное из геометрических форм, и пространство, организованное только лишь при помощи света или цвета, но в любом случае пространство абстрактное, не указывающее на конкретное место и время действия, — не соответствующее человеку, не соотносящееся с человеческим телом, его формами, его психофизикой. Это пространство требует иных действующих лиц в нем. Отсюда потребность скрыть человека, спрятать его внутри пластического костюма.

В этом случае отношения между персонажем, актером и ролью редуцируются: автор-художник желает вывести на сцену непосредственно персонажа, минуя при этом актера и его отношения с ролью.

Второй способ ухода от человека на сцене — замена актера куклой или марионеткой. Обращение к идее марионетки в театре — закономерно. Его можно расценивать как этап в обновлении театральных средств, в обозначении границ театральности, в понимании природы театра. Мастера Баухауза, как и футуристы, говорят, что актер несовершенен, недостаточен, его средств не хватает, он ненадежен. Об

этом, в частности, размышляет Шлеммер в статье «Человек и кунст-фигура» и футурист Прамполини в одной из своих статей. Кстати, забегая вперед, в 1927–1928 гг. Прамполини возвращается к актеру и вместе с режиссером М. Рикотти создает в Париже труппу, которая разыгрывает футуристическую пантомиму.

В сценической мастерской Баухауза актера полностью заменил марионеткой Лотар Шрейер в своих спектаклях «Рождение» (эскизы 1918–1919 гг., постановка 1921 г.) и «Человек» (год неизвестен). Однако в последней постановке есть персонаж-костюм под названием «Человеческий род», исполняемый актером, но только потому, что этот персонаж буквально и обозначает человека. Обращение к марионетке в данном случае обусловлено желанием уйти в том числе и от изображения человекоподобия. Также оно связано с неумением художников работать с актером, неготовность сталкиваться с создаваемыми другими образами в пределах собственного произведения. По нашему мнению, именно этим театр художника принципиально отличается от других видов театра.

В свою очередь, художники по-прежнему хотят вывести на сцену непривычных драматическому театру персонажей, но не могут найти актера, способного их воплотить приемлемым для автора способом.

Ориентация на *безактерский театр художника* не была близка другим мастерам Баухауза, и Шрейер оставил школу в 1924 году.

Возглавивший театральную мастерскую вслед за ним Оскар Шлеммер экспериментировал не только с персонажами — пластическими костюмами, размышлял о роли марионетки в театре, но и пробовал заменить актера механизмом. В поставленном его учениками «Механическом балете» действующими лицами являлись механизмы, световые и цветковые проекции. Сам мастер поставил механический спектакль «Фигуративный кабинет», в нем действовали гротескные куклы-механизмы, незаметно управляемые актерами извне. Собственно, поэтому Шлеммер и не считал спектакль именно «механическим».

По сюжету, фантазмагорическим миром кукол руководит Мастер (взятый из «Песочного человека» Гофмана — профессор Спалланцани) — единственный персонаж, которого играет живой актер. Мастер уничтожает свои несовершенные создания, подверженные человеческим чувствам и страстям, делая новые — уравновешенные заводные механизмы с регулирующими их чувства барометрами на

теле. Но в конце спектакля он приходит в ужас от созерцания этой заново сотворенной им же самим реальности и заканчивает жизнь самоубийством, попадая в прежний, пусть и несовершенный, но живой мир человеческих чувств и эмоций. Постановка на первый взгляд эстетически близка футуризму: Шлеммер предлагает зрителю механизированную фантазмагорию без актера. Но эти же эстетические принципы футуристов, настойчиво вытеснявших живого актера со сцены, заменяя его фантомом, механизмом или просто неиграющим человеком, Шлеммер высмеивает и отвергает. Художнику в этой постановке нужен был только механический эффект, а не механизм как таковой. По его мнению, без человека, как носителя духовности и интеллекта, не может быть театра. Никто и ничто, кроме человека, не может называться актером или брать на себя его функции: ни пространство, ни части декорации, ни свет, ни цвет и т. п. Они могут быть персонажами спектакля, но не могут заменить актера.

На этом основаны теоретические размышления Шлеммера, это и вдохновляет его на создание актерского тренинга, призванного изучить возможности актера и максимально развить их.

Этот актерский тренинг преподавался в Баухаузе на курсе под названием «Сценическое пространство и человек». Он основан в первую очередь на гармонизации отношений пространства и человека, развитии атлетических качеств актера, безукоризненном умении управлять своим телом и эмоциями. В курс входили: ритмика, эвкинезика, разработка системы записи движений (основана на системе Рудольфа фон Лабана и Мэри Вигман). В своем курсе Шлеммер во многом опирался на постановки русских конструктивистов (в первую очередь Мейерхольда), которые он и его ученики видели в Берлине.

Так же в рамках этого курса Шлеммер разрабатывает особый тип записи спектакля, основанный на движении актера на сцене — «Танцевальная математика»; делит персонажей на 4 типа, связывая каждый из них с определенным темпераментом; разрабатывает два типа взаимоотношения человека и пространства — объективный и субъективный. В одном из них человек попадает в невидимое силовое поле пространства и вынужден существовать, считаясь с ним. В другом — человек создает силовое поле своими «флюидами», структурируя таким образом пространство, в котором он оказался.

Исторические реалии 1930-х–1940-х гг. Германии не дали театру Баухауза развиваться дальше. В 1933 г. Баухауз был закрыт, дальней-

шее изучение природы актерского творчества мастерами и студентами стало невозможным. Однако интерес к театральным опытам школы остается плодотворным и в наши дни. Изучение театральных опытов Баухауза открывает новые перспективы в понимании феномена актера в первой половине XX века и в наши дни.

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: В 2 т. М.: Издательство ЛКИ, 2011. Т. 1: От истоков до середины XX века. 2-е изд. 536 с.

Е. В. Мамчур

кафедра русского театра СПбГАТИ

ТЕАТР ПРОСЛАВЛЕННЫХ МАСТЕРОВ В ЭПОХУ РЕЖИССУРЫ

«Четверка могучих коней, украшающая фасад Александринского театра, при настоящих условиях, как бы символизирует удалой разбег театральных сил, направленных против истинного, вдумчивого, серьезного искусства» [1, с. 219], — с увлечением писал в 1904 году художественный критик Аким Вольнский.

Это резкое и колючее мнение многим не казалось тогда голословным. Изменение театральной ситуации, связанное с общим движением европейского театра к новому — режиссерскому — типу спектакля, а в России — отмена театральной монополии, возникновение новой драмы и открытие МХТ грозили актерскому театру стать анахронизмом, успокоившимся в старом XIX веке. Реальная картина выглядела почти карикатурно: закрылся актерский театр и открылся новый, режиссерский. И это по-своему оправдывала театральная Москва. Малый театр, который отторгал любые перемены в силу своей закрытости и не позволил реализоваться режиссерским начинаниям А. П. Ленского, оказался за бортом нарождающейся эпохи. А в 1898 году открылся МХТ, который на первых порах стал театром новой драмы, новых, не обремененных состоявшимся мастерством актеров, внятных режиссерских ориентиров.

Но, в сущности, МХТ показал лишь один и по-своему «легкий» вариант рождения нового театрального искусства. В Петербурге параллельно воплощалась и другая модель. В отличие от московского Малого театра, столичная Александринка оказалась намного более живой и подвижной. Она хотела быть современной и без принуждения

со стороны взаимодействовала с новой драматургией, пробовала ставить А. П. Чехова и не отказалась от режиссуры.

Путь этого театра к режиссерскому спектаклю был обременен вековой историей и традицией. Потому он был и труднее, но и содержательно полноценнее, чем тот, который предложили художественники. Это был вариант, когда две равноценные величины — Актер и Режиссер — мирно сосуществовали на одной сцене, находясь в художественном диалоге. Александринка сумела показать редкий пример того, что такое режиссерский спектакль, спектакль нового типа, не переставая при этом быть театром прославленных мастеров.

К успеху театр пришел не сразу. Когда в 1902 году в Александринском театре по приглашению дирекции оказались два разных режиссера — А. А. Санин и М. Е. Дарский, оба выходцы их МХТ, артистам труппы было предложено по сути одно — восполнить собою постановочные решения, найденные в Художественном театре. Но ни роль «статистов», населявших живые исторические картины, ни «станиславские» подробности характера в тесном слиянии актера с ролью, ни тем более чеховские индивидуальности «группы лиц без центра» не соответствовали правилам мастеров Александринской сцены. Это означало для них не просто самоограничение, а гибель их искусства, которым они были сильны, за которое их любила публика.

Актер Н. Н. Ходотов вспоминал: «На репетициях (спектакля «Чайка». — Е. М.) было горячо: Марья Гавриловна Савина после советов Дарского ушла возмущенная с репетиции, заявив “балетному режиссеру”, так она называла Дарского, что ей поздно поступать в танцкласс, да и незачем» [2, с. 153]. И была права.

Принято считать, что поворот к новой технике актерской игры мог возникнуть только с подачи режиссуры в авторском смысле слова. И даже больше того, справедливо полагают, что режиссерская система полноценна тогда, когда она воспитала «своего актера». Александринскому же театру на первых порах потребовался «свой режиссер». Им стал для театра Ю. Э. Озаровский, один из актеров труппы, добровольно вызвавшийся войти в число очередных режиссеров в 1902 году.

Первые режиссерские опыты Озаровского успеха не имели. «Недоросль» Фонвизина и античная трагедия — «Ипполит» Еврипида и «Царь Эдип» Софокла — в символистском прочтении Д. С. Мережковского не стали для театра удачами, как ни старался режиссер. Еще

более упорно Озаровский пробовал ставить Чехова. В 1905 году он выпустил «Вишневый сад», в 1909 возобновил «Иванова», а в 1910 на Александринской сцене были сыграны «Три сестры».

Первый чеховский спектакль Озаровского — «Вишневый сад» — был встречен критикой крайне недоброжелательно и осмыслился как попытка режиссера «поставить “Вишневый сад” как угодно, только не так, как у г. Станиславского» [3]. Но похоже, что стремление «сделать все не так, как у Станиславского», было для Озаровского не только делом чести. В лекции о Художественном театре, прочитанной им в Одессе еще в 1902 году и застенографированной журналистами, кроме прочего говорилось, что, несмотря на очевидные достижения режиссера Станиславского, есть в его театре и явные недостатки, а именно — «излишний реализм и бытовизм в трактовке Чехова» [4]. Например, «сцена быстрой печали трех сестер при известии об убийстве Тузенбаха» начинающему постановщику показалась понятной и поданной не точно — «немой ужас, — с его точки зрения, — более поразил бы зрителя». Традиция открытой, эффектной театральности Александринского театра, в которой Озаровский был воспитан, его пробы постановки античной трагедии в символистском переложении, а также личный интерес к стилизации и эстетизации [5, с. 445–474] подталкивали Озаровского к обобщению.

Постановка «Трех сестер», сыгранных в сентябре 1910 года, подтвердила эту гипотезу, завершив собой цикл развития отношений Александринского театра с драматургией Чехова, драматично начавшийся в 1896 году премьерой «Чайки». Чехов был поставлен в символистском ключе и, по словам критиков, «канонизирован» на императорской сцене [6].

Органичность того, что происходило на сцене, заставило критиков приписывать свойства спектакля драматургии Чехова. Юрий Беляев с восторгом писал: «Чехов, наконец-то, раскрыл свой замысел. Театр разглядел в нем символ» [6].

Чехов окончательно перестал считаться монополией Станиславского. Заговорили даже о том, что драматург переделывал некоторые детали своих пьес специально для МХТ: «вся мелочишка звуковых и наглядных эффектов зафиксирована им по указанию московских фокусников» [6].

Именно при таком решении чеховский спектакль Александринского театра наконец-то стал цельным. Обретенная цельность означала, что теперь они работали на единый художественный смысл:

и актеры, и режиссер, и декорации, причем работали в одной манере — появлялось и единство стиля, которого Александринка прежде не знала.

Стиль режиссерского спектакля означал и единство художественного направления. Применительно к «Трем сестрам» Озаровского можно говорить о символизме (пусть и запоздалом, и особом «александринском»). Сравнивая постановку со спектаклем Станиславского, Беляев писал: «Три сестры, поразившие нас ранее именно тем, что были уж слишком близки нам, получили для современного зрителя символическое, почти мистическое значение. Словно это — три грани нашей жизни. Весь наш “шум жизни” заключен в неправильный треугольник, образованный ими, откуда хочется поскорее вырваться на волю. <...> Три сестры стоят, взявшись за руки и оцепив нас. Кто знает, не три ли Парки то, не три ли Севиллы наши?..» [6]

Была решена главная проблема Александринского театра этих лет — соотнесенность актеров и режиссуры, прежде противоположных по целям. Теперь актеры стали частью целого объема, строчкой в партитуре спектакля, не превратившись при этом в ансамбль по модели МХТ: «В этой симфонии, в этих печальных аккордах предчувствий и вздыханий не затерялись однако голоса отдельных исполнителей. Согласно пелло трио сестер. По общему признанию, это трио виртуознее московского» [7, с. 163].

Точно то же касалось и сценографии. Она была включена в действие. В символистском прочтении она была тем самым роком, трагической предопределенностью, которая, по словам рецензента, «дышала за дверьми» [7, с. 162]. При этом в постановке собралось многое из того, что театр копил в последние десять лет. «Гостиная, перерезанная рампой по диагонали» — то, что использовал П. П. Гнедич в «Горе от ума» и что работало как холостой постановочный прием, — здесь обрело конкретное содержание: «этим сократились размеры сцены в интересах достижения большей интимности обстановки» [там же]. Настроение, достигаемое искусством декораторов и опробованное еще в «Месяце в деревне» А. А. Санина, в исполнении Коровина на этот раз стало действенным: «Чувствуется, что этот дом знал когда-то лучшие дни. Но пролетели годы, и полинял большой старый диван и коврик, висящий на стене над ним, выцвела и обилась материя на мебели, пожелтели фотографии... Рука времени безжалостно прикоснулась к вещам и людям. И уже яснее молчаливая трагедия, свившая свое гнездо в тихом доме Прозоровых»

[там же]. Пьеса Чехова в подаче Озаровского порой прямо напоминала театр М. Метерлинка: «...задумчивой печалью звучат слова Ольги — Стравинской, вспоминающей, что было год назад в этот самый день именин младшей сестры, <...> в этом отсутствующем взоре утомленных глаз застыло выражение нестерпимой тоски по одной, не дающейся в руки мечте. А на диване сидит Маша — Ми-чурина и сидит так, точно это не она села, а кто-то другой положил ее, безвольную, в угол дивана <...> жесты выдают душевное стремление и мучительное горение, в котором выковывается душа. И рядом с двумя старшими сестрами какой еще счастливой кажется Ирина — Ведринская. <...> Она еще не знает, что суровый рок стожит за дверями, что уже предопределено, и никогда им не вырваться из этой тины тупого, нудного, провинциального существования» [там же].

Пьеса была окончательно освоена театром: на сцене играли не пьесу, играли спектакль. Чехова стало возможно трактовать. Намерения Озаровского воплотились с наибольшей ясностью и в области театрального жанра. Драма была превращена в поэтическую трагедию, названную «печальной сказкой о трех сестрах, которым судьба надломил крылья, чтобы они не могли лететь...» [там же].

Что касается композиции спектакля, то, несмотря на участие в постановке Мейерхольда, выступившего в роли Тузенбаха и несомненно повлиявшего на постановку в целом (его трактовка «Вишневого сада» рифмовалась со многими сценами «Трех сестер» Озаровского [8, с. 118]), она все же была иная, не-мейерхольдовская. У Озаровского была представлена повествовательная модель театра, близкая по конструкции к спектаклям Станиславского. Критики не случайно описывали развитие действия поактно. Симфония, если таковой она все-таки была, развивала главную тему последовательно.

В спектакле «Три сестры» 1910 года собралось все, что копил театр на протяжении последних десяти лет. И воплотилось все, к чему он стремился: это был спектакль большой формы и режиссерского типа театра. Но на чеховском материале случился парадокс: была сыграна символистская трагедия, к которой стремился Станиславский. При этом трагедия не высокая, а «александринская» — театр не отказался от быта и современности — от того, что он умел и любил играть, и в постановке режиссера, который долгое время считался всего лишь ученым педантом.

1. *Волынский А. Л.* Старый и новый репертуар // *Волынский А. Л.* Книга великого гнева: Критические статьи. Заметки. Полемика. СПб.: Труд, 1904. С. 218–241.
2. *Ходотов Н. Н.* Близкое — далекое. М.; Л.: Academia, 1932. 447 с.
3. [Без подписи]. Театральное эхо. [«Вишневы сад» А. П. Чехова] // Петербургская газета. 1905. 24 сент.
4. Лекция Ю. Э. Озаровского о московском Художественном театре // Петербургская газета. 1902. 18 апр.
5. См.: *Сомина В. В.* Юрий Эрастович Озаровский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. СПб. : Балтийские сезоны, 2006.
6. *Беляев Ю. Д.* Театр и музыка. [«Три сестры» А. П. Чехова] // Новое время. 1910. 21 сент.
7. *Старк Э. А.* «Три сестры» А. Чехова // Ежегодник Императорских театров / Под ред. барона Н. В. Дризеня. СПб.: Типография Императорских Театров, 1910. Вып. VI. С. 162–170.
8. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 350 с.

М. М. Сабелев

Кемеровский государственный университет
культуры и искусств

КОНСЕРВАТИЗМ В ИСКУССТВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА (на материале Музыкального театра Кузбасса им. А. К. Боброва)

В искусстве музыкального театра, как и в любом другом виде искусства, можно найти проявления и консервативных, и инновационных тенденций. Спектакли, в которых преодолеваются консервативные тенденции, всегда привлекают зрительское внимание. Выявление черт консерватизма, определение путей его преодоления способствует позиционированию инноваций, содействует укреплению эволюционных процессов. В связи с этим осмысление путей преодоления консервативных тенденций в искусстве Музыкального театра Кузбасса нам представляется очень актуальным. В данной статье предпринимается попытка выявления консервативных тенденций на материале конкретной постановки. Спектакль «Алые паруса», поставленный режиссером Дмитрием Вихрецким на сцене Музыкального театра Кузбасса имени А. К. Боброва, послужил эмпирическим материалом для предпринятого

анализа. Предмет исследования — выявление консервативных тенденций и способы их преодоления в постановочном искусстве музыкального театра. При подготовке доклада применялся метод включенного наблюдения.

В размышлениях об искусстве музыкального театра важно отметить наличие разницы в значении терминов «консерватизм» и «традиция». По словам режиссера Дмитрия Волкострелова: «Традиция — это все-таки уникальная, единичная штука, которая возникает как главное, магистральное направление и дальше продолжается и развивается без перерывов» [1, с. 1]. По мнению режиссера Бориса Покровского: «Подлинная традиция предполагает поиск нового, традиция — это процесс и принцип, традиция — направление движения развития искусства. Лишенная развития и новаторства, традиция превращается в рутину» [4, с. 45]. Как видно по приведенным выше высказываниям, содержание термина «традиция» соотносится не столько с неизменной на протяжении определенного периода «константой», сколько с динамически развивающейся тенденцией, которая определяет направление творческих поисков. Высказывание Покровского также указывает на присутствие разницы между целесообразностью сложившейся и необходимой в этом виде театра технологией (в исполнительском, вокальном, инструментальном, постановочном мастерстве) и неоправданным с художественной точки зрения консерватизмом.

По ходу заметим, что под консерватизмом в данном случае понимается приверженность ко всему устаревшему, отжившему, косному, а также враждебность и противодействие прогрессу, всему новому, передовому. К сожалению, косностью довольно часто оправдывают стремление сохранять традиции, а консерватизм подчас идентифицируют с традиционностью. В подтверждение приведем высказывания известного журналиста и театрального критика В. Кичина. Он утверждает: «Консерватизм в оперетте тем агрессивнее, что возмутителей спокойствия тут мало. Их легко выдать за чужаков-пришельцев: идите, мол, в драму, у нас тут святое царство музыки, не до новаций. На стороне “консерваторов” обычно и типичная для этого театра публика, вскормленная жанром, где штамп — едва ли не способ существования» [2, с. 4–5]. Сказанное об оперетте можно отнести и к опере, так как оба этих жанра относятся к искусству музыкального театра.

Анализ статей о театральном искусстве, разбор спектаклей, представленных на сцене Музыкального театра Кузбасса им. А. К. Боброва,

собственный актерский опыт привел меня к выводу о том, что к консервативным тенденциям можно отнести:

- использование текста либретто «впрямую» (т. е. без поиска режиссерской концепции, яркого и осознанного подтекста, четких мотивов в поведении персонажей);
- статичность, «картинность» в художественном оформлении спектакля;
- пение героев на авансцене, статичные позы во время вокала;
- хор в качестве «живой декорации» (прописанный в партитуре, но лишенный в постановке какого-либо конкретного действия);
- назначение «премьеров» и «прим» на главные роли.

Остановимся на рассмотрении первой консервативной тенденции. В музыкальном театре текст либретто, как правило, обусловлен музыкой, особенностями партитуры. Например, моменты «выхода» героев на музыкальные номера определены достаточно жестко и не допускают перестановки смысловых акцентов. Более того, в музыкальных спектаклях текст следует за музыкой, подчиняется ее ритму. Это во многом предопределяет смысловую обусловленность речевой компоненты спектакля (а значит, обусловленность голосоречевого подтекста) музыкальным материалом. В связи с этим сценический вариант вокально-речевого текста создается не столько в зависимости от режиссерской концепции, сколько от музыкальной партитуры. Следствием слабых позиций режиссуры является отсутствие в спектаклях музыкальных театров четких мотивов в поведении персонажей, ярких и осознанных подтекстов. Эти обстоятельства во многом объясняют стереотип (а нередко и штамп) в актерских оценках, в речевых интонациях актеров музыкального театра. Большая зависимость от музыкальной партитуры объясняет использование текста либретто «впрямую» (т. е. без поиска режиссерской концепции, яркого и осознанного подтекста, четких мотивов в поведении персонажей). Правда, высказывание Б. Покровского свидетельствует о том, что вряд ли либретто следует считать непреодолимым препятствием при создании подлинного драматического действия в спектаклях музыкального театра. Б. Покровский отмечает: «В свое время я сформулировал сущность оперы так: опера есть драма, написанная музыкой. Что же касается либретто, то это, скорее, отправной пункт, от которого композитор может развивать драму в разные стороны, в разном направлении, с разной скоростью» [4, с. 70].

Попытка преодоления указанной консервативной тенденции была предпринята режиссером Д. Вихрецким в спектакле «Алые паруса». В качестве примера можно привести сцену разговора в трактире Грея и угольщика. Грей в данной сцене пытается узнать, что за девушку он встретил в лесу. В оригинале здесь следовала ария угольщика «Поверь своей мечте». Однако режиссер Д. Вихрецкий решил эту сцену иначе, создав иллюзию ретроспективы событий. На заднем плане, на маяке появляется Ассоль, и угольщик в своем воспоминании как бы заново разговаривает с ней. Благодаря этому приему мы получаем более полную характеристику образа Ассоль не от третьих лиц, а от нее самой.

В качестве второй консервативной тенденции нами названа статичность, «картинность» в художественном оформлении спектакля. Б. Покровский называет такой способ устарелым. Он отмечает в своей книге «Сотворение оперного спектакля»: «Устарелым, пожалуй, можно назвать бытующее определение творческих задач театрального художника как художественное оформление. Задача современного художника оперного театра не оформлять события-эмоции оперы, а принимать активное участие в создании действенного образа, существующего в движении. Современный художник наряду с режиссером и актером выражает своим искусством движение событий, чувств, конфликтов — всего, что есть *ход, развитие* спектакля» [4, с. 86; курсив Покровского. — М. С.]. К сожалению, для большинства постановок Музыкального театра Кузбасса характерны именно **статичные, «картинные» декорации**. С их помощью режиссеры конкретно обозначают место действия. Например, в спектакле «Сильва» четко указано место действия. Это кабаре и дом Воляпюков. В спектакле «Мистер Х» — это цирк и замок барона Тревельяка. Иначе обстоит дело в спектакле «Алые паруса». Здесь использованы условные, динамично меняющиеся сценографические элементы. В спектакле применены бочки (разных форм и размеров) и движущийся мост, перекинутый через оркестровую яму. По ходу действия из бочек создаются различные комбинации, выступающие то в качестве таверны, то палубы корабля, то винного погреба, то леса, то дома, в котором живет Ассоль. Использование такой условной декорации не дает нам конкретного обозначения места действия, но эффектно подчеркивает атмосферу той среды, в которой живет героиня спектакля. Грубое, ржавое, искореженное железо бочек создает образ некомфортной среды, недружелюбного, не принимающего Ассоль общества.

Наряду с двумя указанными традициями в спектакле «Алые паруса» преодолевалась и консервативная тенденция, связанная с пением героев на авансцене. Однако прежде чем привести пример из спектакля, сошлемся на главного редактора сайта «ОпераNews» Евгения Цодокова, который в статье «Опера — уходящая натура» объясняет: «Классическая опера сплошь и рядом предлагает нам свои ограничения: от кинематики звукоизвлечения, ограничивающей двигательную актерскую свободу певца, и особой темпоральности музыки, когда в арии внешнее сюжетное время как бы приостанавливается для отображения в звуках душевого состояния персонажа (наглядный пример мы видим в подчас бесконечно длящемся “умирании” на сцене оперного героя)» [5]. Бесспорно, оперное искусство не весь музыкальный театр, и более подробная остановка на нем выходит за рамки моего доклада, но так как именно оно является прародителем жанра музыкального театра, указанное объяснение уместно. Мюзикл «Алые паруса» содержит достаточно музыкальных номеров, решенных в указанном направлении. Есть арии, исполняемые актерами в классической манере музыкального театра (имеется в виду статичная мизансцена во время пения). Однако в спектакле преодолевается консервативная тенденция, связанная с пением героев на авансцене. Это можно наблюдать в сцене дуэта старшего Менерса и Мери, поставленной как хореографический номер с участием балета.

Проблема «заstraивания» хора в спектаклях музыкального театра отмечалась еще Ф. И. Шаляпиным. В книге «Маска и душа» он писал: «Играю я Олоферна и стараюсь сделать что-то похожее на ту эпоху. А окружающие меня? А хор ассирийцев, вавилонян, иудеев, вообще все Олоферна окружающие люди? Накрашивали себе лица коричневой краской, привешивали себе черные бороды и надевали тот или другой случайный костюм. Но ведь ничто это не заставляло забыть, что эти люди накушались русских щей только что, перед спектаклем» [6, с. 89]. Конечно, приведенное выше высказывание Ф. И. Шаляпина носит легкий комический оттенок, но что важно для нас — в нем слышится идея создания соответствующей атмосферы всеми участниками спектакля. К сожалению, часто хор это просто бездействующая на заднем плане толпа. Но не будем забывать, что создание массовых сцен представляет особую сложность, требует от режиссера фантазии, мастерства, а также (что немаловажно!) времени. (В то время как спектакль создается в нестоличном театре, как правило, в очень в сжатые сроки.) Также стоит отметить и тот факт, что артисты хора

зачастую недостаточно профессионально подготовлены, являясь выпускниками хоровых специальностей и не владея актерским мастерством для выполнения поставленных режиссером задач. Под этими задачами имеются в виду не столько вокальные, сколько пластические, хореографические навыки, необходимые для создания динамично меняющихся мизансцен. Указанная проблема решается по-разному. Например, в спектакле Московского театра оперетты «Граф Монте-Кристо» хор заменен балетом, а «живой звук» фонограммой. В спектакле Музыкального театра Кузбасса «Алые паруса» сложные элементы хоровых сцен исполняются студентами 3-го курса специальности «Артист музыкального театра». Они, в отличие от большей части артистов хора и труппы Музыкального театра Кузбасса, оказались более подготовленными в области пластической и хореографической культуры, а также в большей степени внутренне подвижны с позиций актерского мастерства. Однако в связи с композиционной сложностью ряда сцен и отсутствия в театре гарнитур-микрофонов для всех хористов также была сделана хоровая фонограмма. Но несмотря на это в спектакле «Алые паруса» хор является важнейшим элементом постановки. Он создает нужную атмосферу и выполняет разные роли — это и горожане, и матросы с корабля, и посетители трактира. Хоровые номера поставлены балетмейстером Ю. Н. Писаревским и представляют собой динамичные, наполненные действием сцены, в которых реплики отдельных персонажей не смешиваются с происходящим, а усиливают драматический эффект. Благодаря этому консервативная тенденция, проявляющаяся в использовании хора в качестве «живой декорации» в спектакле «Алые паруса», во многом оказалась побежденной.

Пожалуй, наиболее трудно в музыкальном театре преодолевается такая консервативная тенденция, как назначение **«премьеров»** и **«прим»** на главные роли. Специалистами в области музыкального театра это положение дел объясняется так: «Голос, и мастерство им владения, развивается на протяжении всей жизни, и очень часто молодые артисты не имеют таких же навыков, как их старшие коллеги» [3, с. 46]. В ряде случаев с этим аргументом, вероятно, можно согласиться — молодые актеры, действительно, не всегда способны справиться со сложными партиями главных героев. Однако это служит справедливым оправданием для произведений мирового уровня, действительно требующих виртуозности в области владения голосом (например, таких, как «Травиата» Верди или «Богема» Пуччини).

Когда же речь идет, например, о «Дюймовочке» В. Дона или «Золушке» А. Спадавеккиа, то выбор в пользу более «маститых» исполнителей выглядит неубедительно. «Маститые» исполнители, безусловно, блестяще владеют вокальным мастерством, но уже по своим возрастным характеристикам очень «оторвались» от исполняемых персонажей. К счастью, в спектакле «Алые паруса» с этой консервативной тенденцией удалось справиться. Главные роли в двух составах были отданы молодым актерам — студентам Кемеровского государственного университета культуры и искусств Жанне Андреевой и Кристине Соболевой (роль Ассоль), Вячеславу Соболеву, а также молодому солисту труппы Константину Круглову (роль Грея). Роли более зрелых по возрасту персонажей получили актеры старшего поколения. Такое решение во многом обеспечило убедительность созданной на сцене Музыкального театра Кузбасса истории и не позволило зрителю усомниться в истинности происходящего на сцене.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что спектакль «Алые паруса», поставленный режиссером Д. Вихрецким в 2012 году, явился своего рода творческим прорывом для коллектива Музыкального театра Кузбасса, послужил примером преодоления консервативных традиций. Стоит заметить, что для Музыкального театра Кузбасса спектакль «Алые паруса» — это первый мюзикл. Кроме того, именно в этой постановке были впервые так активно заняты молодые артисты. Конечно, настаивать на абсолютной свободе этого спектакля от консерватизма было бы не совсем верно, однако уже и то, что сделано, не может не радовать.

1. Алпатова И. Театральная традиция — миф или реальность — URL: <http://www.teatral-online.ru/news/10411/>.
2. Кичин В. Советская культура. 1989. 14 февр. С. 4–5.
3. Монако М. Д. Моя жизнь, мои успехи / Пер. с итал.; послесл. И. К. Архиповой. М.: Радуга, 1987. 208 с.
4. Покровский Б. А. Сотворение оперного спектакля. М.: Детская литература, 1985. 144 с.
5. Цодоков Е. Опера — «уходящая натура», или Поминки по жанру (продолжение). Метаморфозы 20 века — URL: <http://www.operanews.ru/istory54-5.html>.
6. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. М.: Московский рабочий, 1989. 424 с.

СТАНОВЛЕНИЕ РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА
В ПОЛЬШЕ. ПОСТАНОВКИ ДРАМ
С. ПШИБЫШЕВСКОГО (1899–1909)

Становление режиссерского театра в Польше связано с возникновением и развитием «новой драмы» в рамках ведущих художественных направлений рубежа XIX–XX веков. В польской литературе, находившейся на перекрестке западноевропейских и российских культурных влияний, появилась плеяда молодых драматургов, которые ставили перед собой цель дать пьесам новую проблематику, нового героя. Перед польским театром возникла проблема сценической реализации европейской «новой драмы» — М. Метерлинка, А. Стриндберга, Х. Ибсена и национальной — Г. Запольской, С. Пшибышевского, С. Выспяньского. Нужна была принципиально новая организация творческого процесса создания спектакля, нужен был новый актер.

Ярким примером, иллюстрирующим процессы, происходившие в польском театре рубежа XIX–XX веков, стали постановки натуралистских и символистских драм С. Пшибышевского на сценах краковского и львовского Городских театров.

С 1899 по 1909 годы С. Пшибышевский издает восемь пьес, пишет статьи и читает доклады по теории театра, принимает активное участие в сценических реализациях своих пьес в Германии, Польше, России.

В теоретической работе «О драме и сцене» (1902) польский писатель изложил свои взгляды на театр рубежа XIX–XX веков, подверг подробному анализу свою пьесу «Мать» (1902) и коснулся, в первую очередь, «как самого содержания и технических сторон драмы, так и игры актеров» [2, с. 313]. Пшибышевский лишь наметил основные принципы построения «новой драмы» и дальнейшие пути развития театра. Очевидна близость его воззрений к позиции Стриндберга времен создания Скандинавского театра. «Ориентируясь на новаторский режиссерский театр, Стриндберг в своем случае предполагал театр сугубо актерский» [1, с. 6]. Пшибышевский считал творчество актера важнейшим фактором в процессе создания спектакля

и в качестве эталона приводил работу Э. Дузе в драмах Х. Ибсена. Даже работа режиссера — которую писатель возлагал на драматурга — в значительной мере должна была быть подчинена творчеству актерского состава: «Меня интересует режиссерская сторона, я наблюдаю за игрой актеров, слежу, нельзя ли чего-нибудь улучшить в драме, вычеркнуть или прибавить» [2, с. 309–310]. По мнению Пшибышевского, путь к возрождению театра будет проходить через совместную творческую работу актера и драматурга: «Автор и актер-артист должны идти рука об руку, и только тогда мы дождемся урожайного лета после нынешней весны, дождемся возрождения сценического искусства» [2, с. 309].

Рассматривая актера как центральную фигуру в процессе создания спектакля, писатель критиковал пафетически-неестественную декламацию и надуманную манерность поз на сцене. Пшибышевский требовал от актеров нового типа игры: «Нас перестала занимать фабула, рев озверевших актеров нас раздражает, мы начали искать той правды и простоты, с какою все разыгрывается в нашей личной жизни» [2, с. 305].

В основу теоретических разработок Пшибышевского лег практический опыт работы в театре в качестве драматурга, накопленный за предшествующие несколько лет.

В 1898 году Пшибышевский, уже признанный немецкоязычный писатель (его литературный дебют состоялся в 1892 году), переезжает из Берлина на постоянное жительство в Краков и сразу становится признанным духовным лидером Молодой Польши. Вскоре краковский Городской театр представляет первую в польском театре постановку драмы Пшибышевского «Счастье» (немецкая версия опубликована в 1897-м, польская версия — в 1900-м). В спектакле «Для счастья» (премьера: 18 февраля 1899 г.) режиссер Людвиг Сольский исполняет роль Жджарского, а образ Хелены создает Констанция Беднажевская — по воспоминаниям Сольского, эта актриса стала лучшей исполнительницей женских ролей в постановках по пьесам писателя [см.: 6, с. 83]. Спектакль стал триумфом драматурга, но не труппы. Рецензенты отмечали новизну и высокий художественный уровень драматургического материала, но также писали о сложности восприятия спектакля для зрителя. Актеры театра и режиссер уже имели опыт постановок национальных натуралистских драм Г. Запольской и С. Жеромского, но в данном случае не смогли в полной мере передать эмоциональный настрой персонажей и физиологию

бытия, как это представлял себе драматург. Львовская постановка (24.10.1900) краковской версии «Для счастья» (в том же актерском составе) произвела настоящий фурор — Сольский и Пшибышевский смогли добиться от актеров слаженной игры в эстетике натурализма, как того требовал автор драмы согласно своей теории «нагой души» [см.: 7, с. 213–214]. Пшибышевский с хирургической точностью врача-психиатра описывал душевные терзания главных героев пьесы, стремясь раскрыть человеческую душу в ее наиглубочайшей сути, по ту сторону добра и зла.

За восемнадцать месяцев, прошедших между краковским и львовским спектаклями «Для счастья», наметилось изменение в распределении обязанностей между Пшибышевским и Сольским при подготовке постановок. Так, в 1899 году, по свидетельству самого Сольского, писатель был на репетициях ключевой фигурой: «Пшибыш превосходно инструктировал нас. Помню, как его приглушенный голос создавал атмосферу, в которой многих из нас просто бросало в дрожь. Давая объяснения, он подходил к актеру, брал его за лацкан пиджака, воротник или пуговицу и отводил в какое-нибудь отдаленное место кулис. Затем, погладив бородку, едва слышно обращался к собеседнику, постукивая пальцем по его груди:

— Понимаешь, голубчик, надо так ... видишь... вот так... отсюда, голубчик...

Кого любил, к тому всегда обращался на ‘ты’. Когда он уже достаточно побеседовал на свой манер с каждым из нас, всех настроил и определил черты каждого персонажа драмы, мы начинали сценическую реализацию его указаний» [6, с. 82].

В львовском Городском театре Людвик Сольский — ведущий режиссер, обладающий значительно большей степенью творческой свободы, чем в краковском театре, в котором он работал в качестве актера и режиссера с 1883 по 1900 год. Поскольку Пшибышевский никогда не интересовался обучением актеров — ему важен был лишь результат конкретной работы, успех львовской постановки «Для счастья» 1901 года в большей степени был обеспечен кропотливой работой Сольского.

1905 год стал переломным в карьере Сольского — он выиграл конкурс на должность директора Краковского городского театра, победив в том числе и Высяпянского — художника и драматурга, уже при жизни признанного «четвертым пророком» Польши, равным великим романтикам А. Мицкевичу, Ю. Словацкому и З. Красиньскому.

За двадцать три года карьеры Сольский из режиссера — технического работника в традиции ушедшего XIX века становится режиссером — полномочным хозяином сцены.

С 1901 по 1906 год Пшибышевский создает четыре символистские драмы: «Гости» (1901), «Мать» (1902), «Снег» (1903), «Вечная сказка» (1906) и обосновывает теорию «нагой души» уже как символистскую концепцию в искусстве. Сольский в свою очередь продолжает развитие традиций краковской актерской школы реалистической игры, заложенных С. Козьмяном и Т. Павликовским. Так, в 1908 году, при подготовке к постановке «Царя Самозванца» А. Новочиньского, режиссер едет в Москву для сбора исторических материалов — К. С. Станиславский оказывает в этом польскому коллеге неоценимую помощь. Для Пшибышевского еще в 1902 году это — «позавчерашний реализм», цель которого «с идеальной точностью передать даже мельчайшие подробности явлений» [2, с. 307].

Конфликт между плодотворно сотрудничавшими годами Пшибышевским и Сольским был неизбежен. В письме от 2 июня 1906 года драматург в довольно грубой форме критикует работу Сольского по постановке своей драмы «Обручение» (1906) на сцене львовского Городского театра и требует от режиссера внесения корректировок как в игру актеров, так и в общую концепцию спектакля [текст письма см.: 5, с. 212–213]. Ответ, который дала Пшибышевскому польская сцена, был сокрушительным по своей мощи. 9 октября 1909 года в стенах краковского Городского театра состоялась премьера «Пира жизни» — спектакля по последней символистской пьесе Пшибышевского, опубликованной в 1910 году. Актеры вышли на сцену загримированными под людей, ставших прототипами для персонажей автобиографической драмы писателя. Роль Вацлава Дрвенского/Станислава Пшибышевского, похитившего у мужа Ханку Бельску/Ядвигу Каспрович, исполнил сам режиссер — Сольский. На премьере присутствовала чета Пшибышевских. Вопреки концепции драматурга режиссер поставил спектакль в эстетике натуралистского театра, представив символистский конфликт драмы обычным семейным скандалом, а символистских героев — реальными людьми.

В начале XX века труппы краковского и львовского Городских театров — ведущие театральные коллективы Польши. В 1911-м возобновляется сотрудничество Пшибышевского и Сольского, но драматургу при подготовке спектаклей отводится лишь роль литера-

турного консультанта. В этом же году директор краковского Городского театра Сольский впервые в истории польского театра начинает вносить в афиши фамилию режиссера — как лица, несущего полную ответственность за подготовку спектакля.

Наиболее успешные спектакли по драмам Пшибышевского в Польше начала XX века — в работе над которыми принимал драматург — были созданы при участии опытных режиссеров — Людвика Сольского (директор краковского Городского театра: 1905–1913) и Тадеуша Павликовского (директор краковского Городского театра: 1893–1899, 1913–1915; директор львовского Городского театра: 1900–1906). Наиболее значимые постановки драм писателя в России связываются в первую очередь с именами В. Мейерхольда и А. Таирова [см.: 3, с. 60–76; 4, с. 138–185].

Традиция конца XIX века, когда польские театры предоставляли драматургам самим ставить на сцене свои драмы, к началу 1910-х годов повсеместно прекратила свое существование. Пришло время профессиональных режиссеров, не только по своему усмотрению трактующих идеи, заложенные в драматургических текстах, но и ведущих целенаправленную и кропотливую работу по подготовке актеров в свете своих эстетических воззрений.

1. Максимов В. И. Проект драматической эпопеи Августа Стриндберга // Стриндберг А. Интимный театр. М.: Совпадение, 2007. С. 6–25.
2. Пшибышевский С. О драме и сцене // Пшибышевский С. Заупокойная меса: Проза, пьеса, эссе. М.: Аграф, 2002. С. 303–320.
3. Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб: СПбГАТИ, 2006. 176 с.
4. Moskwin A. Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX — początku XX wieku. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. 251 s.
5. Rogacki H. I. Żywot Przybyszewskiego. Warszawa: PIW, 1987. 396 s
6. Solski L. Wspomnienia. 1855–1954: w 2 t. T. 2. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1955. 561 s.
7. Taborski R. Z dziejów scenicznych dramatów Przybyszewskiego // Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Wrocław: OSSOLINEUM, 1982. 321 s.

КЛЕРОН И ЛЕКЕН — ПРЕДШЕСТВЕННИКИ РЕЖИССЕРСКОГО ПОДХОДА К ИСТОРИЧЕСКОМУ КОСТЮМУ НА СЦЕНЕ

Художественно переосмысленный исторический костюм на сцене принято считать достижением режиссерского театра. Здесь он используется как мощный инструмент эмоционального воздействия на зрителя. В дорежиссерскую эру театр пренебрегал богатейшим образным потенциалом исторического платья, оно не было составной частью сценического действия. Но предпосылки к сценической интерпретации исторического костюма возникли еще в XVIII веке, в эпоху Просвещения.

В статье «Декорация», помещенной в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера, Мармонтель сетует на несогласованность сценического облика актеров с сутью исполняемых ими ролей, тут же находя объяснение сложившемуся порядку: «Упрекам, которые мы делаем актерам за неправдоподобие их костюмов, они могут противопоставить установившийся обычай и опасность нововведений перед публикой, которая осаждает, не понимая, и смеется, прежде чем рассуждать» [1, с. 413]. Но среди прочих находились актеры, которые, не побоявшись осуждения публики, осуществляли попытки привнесения в театральный костюм черт историзма. Ипполита Клерон была одной из первых, кто создал собственную концепцию костюма. По сохранившейся иконографии, можно утверждать, что актриса занималась настоящей сценической интерпретацией исторического материала. Она выбирала самые выразительные составляющие исторических и национальных одежд, выбирала то, что помогало ей в деле сценического перевоплощения, отсеивая все малосущественное, либо, наоборот, чрезмерное по форме, и оставляла тот самый минимум, который отвечал, на ее взгляд, существу роли.

В мемуарах Клерон предельно ясно сформулировала свое отношение к историческому платью: «излишняя точность в костюмах неуместна и могла бы послужить во вред благопристойности. Драпированные туники античного мира слишком узко обрисовывают и выставляют тело: они идут только к статуям и картинам; но, улучшая

их, необходимо сохранять фасон, хотя по крайней мере слегка обозначить его и, насколько возможно, следовать за характером эпохи и страны» [2, с. 1]. Подтверждением слов актрисы служат рисунки и гравюры, запечатлевшие мадемуазель Клерон в ее ролях. Исторические и национальные детали в сочетании с современным платьем составляли весьма убедительный на взгляд современников сценический образ. По оценке современного исследователя Е. И. Горфункель, «у Клерон было точное и последовательное представление о задачах сценического искусства — театр не должен подражать жизни, но должен ее преобразовать, возвышать» [3, с. 41]. Так и театральный костюм актрисы не копировал реальные исторические образцы, а представлял собою отдельное произведение искусства, преобразованное и возвышенное ровно в той мере, в которой этого требовала сцена эпохи Просвещения. Ю. И. Кагарлицкий так описывал этот эффект: «Особенно восхищались ею в роли Идаме в “Китайском сироте” Вольтера, где она появилась на сцене в двойной белой юбке, из-под которой виднелись шаровары, в зеленом корсаже с золотыми сетками и кисточками; поверх этого наряда было еще наброшено, дабы окончательно закрепить его китайский колорит, газовое платье огненного цвета, подбитое тафтой» [4, с. 36].

Актриса высказывает революционные для своего времени мысли, которые в наши дни стали азбучной истиной для каждого художника по костюму. «В отношении костюмов следует в особенности обращать внимание на признаки изображаемых личностей. Старость, суровость характера, горе, все это заставляет отбросить то, что позволяет себе молодость, желание нравиться и душевное спокойствие... Публика, по первому взгляду на актрису, должна предугадать уже ее характер», — писала Клерон, поясняя свой подход конкретным примером: «Гермиона с цветами на голове была бы смешна; страстный характер и грусть ее пожирающая не позволяет ей ни изысканности, ни особенной игривости в costume. Costume ее может быть великолепен, но несколько небрежен, что должно доказывать, что она вовсе не занята собой...» [2, с. 1].

Можно сказать, что в сценическом искусстве Клерон заметно даже постановочное начало. В известной мере ее взгляды предвосхищают феномен взаимодействия режиссера и художника, что можно подтвердить ее наставлениями актерам. «Клерон считает чрезвычайно полезным для драматического артиста также занятие и рисованием. <...> Конечно было бы несправедливо требовать от актера

слишком больших познаний в этом искусстве, имеющем для него значение вспомогательного средства, и поэтому Клерон советует актерам в случае нужды обращаться за советом к профессиональным живописцам и скульпторам», — отмечал Б. Варнеке [5, с. 33–34], справедливо считавший, что «много мыслей Клерон не утратили своего значения и в наши дни», то есть в начале XX века, в эпоху становления русского режиссерского театра.

Клерон была не одинока в своих художественных поисках. Ее идеи разделял другой знаменитый французский актер — Анри-Луи Лекен. А. В. Швыров в книге «Знаменитые актеры и актрисы» (1902) давал самую высокую оценку достижений Лекена в области реформирования сценического платья. «Лекен в свою очередь оставил после себя несколько традиций <...> По крайней мере, ему удалось вытеснить окончательно костюмы Людовика XIV, в которые рядились все французские актеры, все равно, изображали ли они древне-греческих или восточных героев» [6, с. 91].

Знаменито появление Лекена в спектакле по пьесе Вольтера «Китайский сирота», где он играл в дуэте с Клерон. Костюм Чингисхана Лекен интерпретировал как некий образец восточного платья вообще. В «Иллюстрированной истории мирового театра» находим меткий комментарий к изображению Лекена в этой роли: «Роскошный и необычный костюм не столько отвечает исторической точности, сколько соответствует представлениям XVIII столетия о Чингисхане» [7, с. 272].

Творчество Лекена также доказывает тесную связь сценической интерпретации исторического костюма с будущей режиссурой. Многочисленные записи Лекена относительно постановки спектаклей вполне режиссерские [8, с.66–69]. В своих дневниках-журналах актер среди прочего составляет описание костюмов. Интересны, например, записи Лекена о постановке трагедии Вольтера «Альзира», где действуют испанские колонизаторы и аборигены Нового света. Помимо прочих замечаний по устройству спектакля, Лекен указывает на то, кто из действующих лиц должен быть одет в испанский костюм XVI века, а кто в платье американца. Он дает костюмеру задание: «приготовить тридцать один испанский костюм, из них шесть для придворных, двенадцать для простолюдинов, один для начальника стражи и двенадцать для солдат, с обувью, головными уборами и оружием, какие были в ходу в XVI веке. Кроме того, восемнадцать костюмов для американцев без оружия. Следует помнить, что они

появляются закованными в цепи в последней картине пятого действия» [1, с. 439]. Остается только догадываться, что представляли собой эти испанские и американские платья по мысли французов 18 века, но само внимание Лекена к историческому костюму говорит о новаторстве его подхода. «Следует предупредить играющих роль Замора, что переодевание его в пятом действии совершенно необходимо, так как было бы противно правдоподобию, чтобы ему удалось пробраться во внутренние покои дворца Гусмана в своем национальном костюме» [1, с. 438].

Театральные костюмы Лекена и Клерон представляли собой не столь частый опыт в театре XVIII столетия, но были бесспорным этапом в эволюции сценического платья. Лишенные исторической и этнографической точности, они дали мощный толчок к творческому переосмыслению исторического платья на сцене и, может быть, как раз поэтому стали вехой в понимании того, чем является художественно интерпретированный театральный костюм.

1. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. С. Мокульского. 2-е изд. М., 1955. Т. 2: Театр эпохи Просвещения (XVIII в.). 1054 с.
2. Мемуары Клерон // Театр и жизнь. 1886. № 199.
3. Горфункель Е. И. Расин на сцене Комеди Франсез // Комеди Франсез: Сборник / Сост. М. Молодцова, Л. Гительман. Л.: Искусство, 1980. С. 32–52.
4. Кагарлицкий Ю. И. Театр на века. М., 1987. 352 с.
5. Варнеке Б. Клерон и ее «Мемуары» // Библиотека театра и искусства. Приложение к журналу «Театр и Искусство». СПб., 1901. № 4. С. 19–40.
6. Швыров А. В. Знаменитые актеры и актрисы в характеристиках, воспоминаниях и анекдотах. СПб., 1902. 360 с.
7. Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Д. Р. Брауна. М.: БММ АО, 1999. 582 с.
8. Минц Н. В. Театральные коллекции Франции. М.: Искусство, 1989. 447 с.

АКТЕР ЭРНСТ ДОЙЧ В СПЕКТАКЛЕ
МАКСА РЕЙНХАРДТА «НИЩИЙ» (1917)
И В ФИЛЬМЕ КАРЛХАЙНЦА МАРТИНА
«С УТРА ДО ПОЛУНОЧИ» (1920)

Экспрессионизм — одно из ведущих направлений европейского искусства начала XX века. Авторы экспрессионистского спектакля (драматурги, режиссеры, актеры и художники) отказываются от отображения на сцене действительности и обращаются к внутреннему «Я-миру» героев, отвергая при этом традицию натуралистической драмы с иллюзией действительности и психологической мотивировкой. Внешним решением спектаклей и фильмов экспрессионизма является так называемая «Я-драма» [1, s. 55]. Центром произведения становится герой-протагонист, который сам создает мир вокруг себя. «Человек освобождается от межличностных отношений <...> акцент делается на экстатических монологах, и все происходящее является лишь отражением раскола внутри самого Я-автора» [1, s. 56]. Герой становится интересен как абстрактная сущность, борющаяся с миром. Именно момент борьбы ложится в основу экспрессионистских пьес и сценариев. Герой-протагонист балансирует на грани собственных ощущений и безумия. Художественные образы экспрессионистской драмы отличаются резкими переходами от трагического к сатирическому, от черного к белому, сочетанием несочетаемого (мертвое лицо живого человека), моментальной сменой масштаба изображаемого (маленькая комната во Вселенной). Визуализация подобных образов противоречит сути классического сценического выражения.

В 1917 г. Макс Рейнхардт организовывает на базе Дойчес театер экспериментальную сцену «Молодая Германия» — для продвижения экспрессионистской драматургии и развития соответствующего ей способа создания спектакля.

Сверхчувственный текст экспрессионистской драмы [2] предполагает для своей реализации соединение нескольких видов искусств (от живописи до танца и пантомимы). Часто слова героев заменяются

на сцене и на экране звуками или движениями. Это требует нового способа актерской работы и нового подхода к созданию спектакля в целом.

23 декабря 1917-го состоялась первая премьера экспериментальной сцены «Молодая Германия» — спектакль Рейнхардта «Нищий». Роли исполнили актеры, в будущем ставшие воплощением экспрессионистского стиля работы актера в театре и в кино: Поэт — Эрнст Дойч, Отец — Пауль Вегенер, Мать — Гертруда Эйзольдт, Девочка — Хелен Тимих, Меценат — Эмиль Яннингс. Особый интерес представляет работа Эрнста Дойча, так как именно он первым принес на немецкую сцену образ нового героя, полностью оторванного от реальности и существующего в мире своих видений.

Эрнст Дойч (1890–1969) — актер многих немецкоязычных театров, в том числе дрезденского Альберт-театер и берлинского Дойчес театер. Дойч начинает играть в спектаклях Эдгара Лихо и Макса Рейнхардта, но затем сотрудничает в основном с режиссерами экспрессионизма [4].

Экспрессионистская пьеса Зорге «Нищий» по большей части представляет собой поток экстатических монологов главного героя. В пьесе существует лишь одна определенно проработанная линия — линия героя-протагониста. Он оказывается ведущей фигурой всех событий пьесы, создающих картину «разорванного мироздания», представленного «монтажом» разных состояний протагониста (следовательно, герой — в центре мироздания). Герой пьесы «еще не жил, и душа его бедна, он не успел вкусить ни радости, ни страдания <...> он торопится хотя бы в снах и мечтах все пережить и познать, <...> он стремится “выстрадать себя”, свою личность» [4, с. 242–243]. Герой проигрывает разные жизненные роли: это «отдельный, “человеческий” человек (“*menschlicher Mensch*.” — Т. С.). В ходе действия он появляется попеременно как “поэт”, как “сын”, как “брат”, а в решающие моменты как “юноша”, но никогда в образе “нищего”, который и порождает все эти отдельные роли» [5, с. 106].

Дойч воплотил на сцене чисто экспрессионистский образ героя. Проблему внутреннего бунта человека актер выражает с помощью мышечного напряжения тела и лица, а также при помощи особого метода работы со словом. «Актер больше не иллюстрирует. <...> Вместо психологически мотивированного развития — концентрация на сиюминутном моменте. Не рисунок, но пунктир. Не жест, но сила. <...>

Тела становились экстатичными, голоса взрывались» [1, s. 170]. Предложения разрываются на части или сокращаются, интонации, жесты и мимика приобретают нервический характер.

Специалист по немецкому театру Галина Макарова подробно рассказывает о работе Дойча на сцене: «Общаться с окружающими и слушать их герой Дойтча не мог, он должен был излить душу, “выговорить свой внутренний мир”, на глазах публики он творил и строил себя и сам о себе рассказывал горячечными исступленными фразами, не находя в этом облегчения, а лишь взвинчивая нервы <...> крик и экстатические речи — для него единственный способ существования, единственное подтверждение его пребывания среди людей» [4, с. 246–247]. Образ крика создавался не только актером, но и окружающим его пространством, сформированным светом. Свет выполняет в этом спектакле драматургическую функцию. Об этом пишет немецкий театровед Пауль Шульте: «Все <...> существа жили в этот полдень светом. Жили, но были как умершие <...> Звуки <...> аккордеонов сливались в музыку сфер, которая сменялась судорожно пульсирующей серостью сумасшествия <...> Играли на почти пустой черной сцене. Небольшая ее часть выхвачена светом <...> Пространство тонет в темноте <...> Среда исчезает, потому что в самом центре новой драмы стоял человек <...> В светящемся в темноте теле вспыхивали образы» [цит. по: 1, s. 19]. Со спектаклем «Нищий» на немецкой сцене утвердилось сосредоточение вокруг «Я» героя, представление сценического действия сквозь призму его сознания. Симультанность сцены способствовала ускорению темпа, а значит, и нарастанию напряжения сценического действия. Режиссер Дойчес театр Хайнц Херольд в «Записке к премьере “Нищего”» описывает развитие симультианного действия: «Все скользит из темноты в свет, из света в темноту <...> Внезапно в сцене кафе свет уходит <...> и в ту же самую секунду где-то в другом месте сцены в светло-воспламеняющемся свете начинается разговор между поэтом, другом и мещенатом» [цит. по: 1, s. 77]. На сцене предпринимается попытка монтажа, имитации моментальных монтажных склеек, как в кинематографе. Однако на экране монтаж обеспечивает непрерывное повествование за счет незаметности смены планов. На большом пространстве сцены «монтаж» светом приводит к обратному: стремительная, но все же заметная глазу смена высвечиваемых мест создает ощущение разорванного и неустойчивого пространства, в любой момент поглощаемого темнотой.

В 1920 г. Дойч играет главную роль (Кассира) в фильме «С утра до полуночи» режиссера Карлхайнца Мартина.

Фильм снят по одноименной пьесе Георга Кайзера. Главный герой — кассир банка небольшого немецкого городка, неудовлетворен окружающей его серой повседневностью. Стремясь вырваться из гнетущих стен банка и семейного дома, кассир решает на кражу банковских денег. Но совершив преступление, герой оказывается в еще более удрученном положении: сознание собственной вины не дает ему покоя, повсюду мерещатся преследователи. В финале кассир приходит к полному раскаянию.

В кадре Дойч сохраняет сверхэмоциональную телесную выразительность. Напряжение сосредоточено на лице, особенно значимо выражение глаз. На экране именно глаза героя становятся проекцией его внутреннего состояния.

Кассир—Дойч широко раскрывает глаза (навыкате, почти не моргая), втягивает голову в плечи, прижимает локти к телу, растопыривает пальцы. Любое движение начинается от глаз, переходит к голове, передается всему корпусу. Напряженные замедления движений сменяются рывками, словно «безмолвными выкриками». Крупные планы напряженного лица, рук актера сменяются его движением на фоне криво и «неустойчиво» нарисованных декораций на общем плане: состояние напряжения сохраняется и усиливается на протяжении монтажной фразы. Изображение на экране становится слышимым без звуков, оно становится единственным носителем смысла экранного произведения. Проекцией внутреннего состояния также является декорация в кадре. «Несущественные для кассира объекты <...> исчезают <...>, значащие для картины его сознания формы вырастают до гигантских размеров» [1, s. 58]. Текст драмы воплощается в визуальном ряде. В пьесе Кассир говорит Жене, что был в «отвратительной тюрьме», т. е. в банке. На экране банк, как и дом Кассира, предстает темницей, и бесконечные ограждения вокруг зданий подчеркивают это. Резкие световые контрасты, перспективы без горизонта говорят о нелепости мира, в котором существуют герои.

Фильм «С утра до полуночи» черно-белый, но часто контраст черного и белого становится художественным приемом — рисованная декорация здания обведена неровным белым контуром; костюм Кассира тоже имеет белую кривую линию, которая словно разрывает его. Благодаря одинаковому рисунку линий на декорации и костюме актера последний вписывается в рисунок зданий и становится его

частью. Подобие ярко-белых трещин в зданиях и белая линия разрыва на одежде говорят, а точнее, «кричат» о разрыве сознания Кассира.

Спектакль Рейнхардта строится на утрированных зрительных и шумовых образах, выстраивающих картину непригодной для героя действительности. Эрнст Дойч создает образ измученного существа, излучающего свет и несовместимого с агрессивным темным миром. Многие зрительные образы создаются благодаря перенесению на сцену черт киноискусства. Ограничение зрительского поля зрения, высвечивание героя лучом света (тем самым визуальное укрупнение его), частичное высвечивание предметов на сцене, только намекающих на свое присутствие, сокращение текста героев до фраз-выкриков — все это делает сценическое повествование более субъективным и выразительным в художественном смысле и более подвижным с технической стороны.

В работе над ролью Кассира в фильме «С утра до полуночи» Дойч сохраняет физическое напряжение, но, учитывая специфические возможности крупного плана, сосредотачивает напряжение на глазах. Гипертрофированные вещи и сам герой, представляемые на крупных планах, становятся изобразительно более натуралистичными и от того еще более страшными.

Таким образом, сверхэмоциональность, присущая экспрессионистской драматургии, в театре и в кино воплощается по-разному, но при этом имеет определенное единство эстетических признаков. Это позволяет говорить о широких выразительных возможностях направления экспрессионизм.

1. *Schultes P.* Expressionistische Regie. Köln, 1981. 609 s.
2. См.: «Пробуждение весны» Франка Ведекинда, 1891 г.; «Нищий» Рейнхардта Зорге, 1912 г.; «Сын» Вальтера Хазенклевера, 1914 г. и др.
3. Роли в спектаклях: Сын в постановке Э. Лихо «Сын» (1916), Нищий в постановке М. Рейнхардта «Нищий» (1917), Фиеско в постановке Л. Йесснера «Заговор Фиеско в Генуе» (1922) и др.
4. *Макарова Г. В.* Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв.: Национальный стиль и формирование режиссуры. М.: Наука, 1992. 336 с.
5. *Boidol Ch.* Entgrenzungerscheinung im Drama des Expressionismus und Versuche einer szenischen Realisierung: Ein Beitrag zur Dramaturgie des expressionistischen Theaters: Inaug. Diss. 269 s.

АКТЕР ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ В КРИТИКЕ ИМАЖИНИСТА ВАДИМА ШЕРШЕНЕВИЧА

Имажинисты хорошо известны. Творчество поэтов, среди которых Сергей Есенин, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич, достаточно изучено, а сами их имена (не говоря уже о Есенине!) на слуху. Но не так хорошо известно, что их интерес не ограничивался только поэзией. Поэты были всегда рядом с театром — и театром профессиональным, для которого писали, устраивали театрализованные диспуты и были театральными критиками, и театром как образом жизни — с удовольствием и вдохновением они театрализовали собственное поведение. Теоретик группы Вадим Шершеневич работал в Камерном театре, делал для него переводы и писал инсценировки. Он часто публиковал театральные-критические статьи и писал о драматической сцене с явным теоретическим уклоном. В одном из его текстов имажинистский подход оказался применен к актерскому искусству. Конкретнее — к актерскому искусству Игоря Ильинского в кинематографе.

Небольшая книжка Вадима Шершеневича об Игоре Ильинском напечатана в 1927 году. Всего 16 страниц с иллюстрациями. Ильинский к этому моменту сыграл в театре Вс. Мейерхольда и Брюно в «Великодушном рогоносце» 1922 г., и Аркашку Несчастливцева в «Лесе» 1924 г., и в кино заявил о себе — в эксцентрических комедиях Якова Протозанова: «Закройщик из Торжка» (1925 г., роль — Петя Петелькин), «Процесс о трех миллионах» (1926 г., роль — мелкий вор Тапиока), в его же фантастической «Аэлите» (1924 г., роль — Кравцов), в комедии реж. Юрия Желябужского «Папиросница от Моссельпрома» (1924 г., роль — Никодим Митюшин) и других. Он продолжал активно сниматься. Как позже, в 1939 г., писал Павел Марков: «Ильинский уже в своей ранней молодости испытал на себе воздействие различных и даже противоположных театральных систем. Ильинский работал с большинством мастеров современной режиссуры, и не было ни одного сколько-нибудь серьезного театрального направления, которым — поочередно — не заинтересовался бы Ильинский» [2, с. 319]. Подобная всеядность привела Ильинского в кино и позволила задержаться так, что Вадим Шершеневич был убежден, что

«театр и Игорь Ильинский развелись» [4, с. 4]. Шершеневич разделял театр и кино. Для Шершеневича важно, что Ильинский ушел из театра, выбрав механическое кино. Имажинист Шершеневич ратовал за все новое, в том числе и за машины, за механику, за кино. Поэтому Ильинский для него актер, сделавший правильный выбор. Театр человечен и аристократичен, театр барин. А кино — разночинец. И это аргумент в пользу кино.

Для Шершеневича как для теоретика искусства было важно выявление метода. «Революция в жизни — скачок идей. Революция в искусстве — прыжок методов» [5, с. 378]. Выявление метода театрального актера Ильинского, выбравшего кино, становится важным потому, что Ильинский пошел дальше, не остановился на театре. Еще в декларации Имажинизма было сказано: «Актер — помни, что театр не инсценировочное место литературы. Театру — образ движения. Театру — освобождение от музыки, литературы и живописи» [1, с. 373]. Это, по сути дела, установка на поиск характерного только для самого театра образа. То же относится и к кино.

Ильинский не мог не импонировать имажинистам. Как о нем написал Мейерхольд, он был способен «мыслить образами» [3, с. 256]. В статье об Ильинском Мейерхольд пытался схватить суть актерского дара — при крупном драматическом даровании — способность смешить. Важным в актере виделась возможность накопить наблюдения и реализовывать их на сцене, выдавая в комическом черты трагического и в трагическом — комического. Мейерхольд хотел найти новое амплу для Ильинского, а сделал это Шершеневич. По мнению Шершеневича, Ильинский взял из театра свое амплу комика напрасно. «Комик на театре, в кино — он может стать и героем, и любовником, и характерным. Чистого комика в кино, вероятно, нет и не будет. <...> амплу комика неразрывно связано с интонацией и звуком слова. Без этого нет комика, как нет и колоратурной певицы без вокала. <...> Комик на сцене, считающий себя комиком и в кино, Ильинский является типичным представителем того амплу, которого нет в театре, и которое есть в кино: это амплу простака-буфф. Простака-буфф — вот Ильинский в кино» [4, с. 4].

В своей статье об актере Шершеневич принципиально не называет сыгранные Ильинским роли в театре и лишь по касательной упоминает о киноролях, сосредотачиваясь на отдельных элементах — выразительном жесте и быстрой паузе. «Пауза! Вот слово, вконец испорченное на театре и реабилитированное в кино. Пауза — это ху-

дожественный театр. Пауза — психология. Пауза — это когда актер сосредоточенно отдыхает, а вместо него действует зритель, или рожок, или сверчок, или свет, или передвижение. Это — пауза в театре. <...> Пауза в кино — это замедление перед натиском, замедление, необходимое для того, чтобы два молниеносных темпа не слились в один...» [4, с. 8].

Жест Ильинского понятный, выпуклый, так как «наклеен всегда на паспарту пауз, окружающих этот жест» [4, с. 10]. Шершеневич пишет, что для театрального жеста важно, как он проходит, его плавность, его логичность перехода из одного состояния в другое, а в кино важна как раз его отрывочность, «из каких отдельных моментов этот жест складывается» [4, с. 10].

Театральный жест с его психологией не нужен в кино, и поэтому, по Шершеневичу, Ильинскому надо было придумать новый киножест — образчик чистой формы. Для Шершеневича работа с формой принципиальнее, чем работа с содержанием. Поэтому-то и нет последовательного перечисления сыгранных ролей. Роль — это про содержание, а Шершеневич в теоретических статьях всегда выступал за приоритет формы.

Для Шершеневича Ильинский-киноактер очень умен, так как он экономен в выразительных средствах и даже скуп. «Скупость выразительности всегда означает очень большую уверенность в том, что даешь, даешь исключительно» [4, с. 11].

Ильинский находит самое нужное, суммирует и выдает конечный результат, и о нем говорят, «как широко и богато он играет фильму» [4, с. 13]. Актер не спекулирует отдельными трюками, пусть и смешными, он сосредоточен на создании перспективы роли, он работает на общий рисунок, а не на частности.

Шершеневич полагал, что Ильинский в кино «забыл» все, что знал в театре, и заново приобретал навык игры в кино. Шершеневич помещает его в ряд кинокомиков, в котором: Чарли Чаплин, Бастер Китон, Макс Линдер. И даже в этом ряду Ильинский для Шершеневича выглядит привлекательнее остальных — из-за его буффонности. Замечая, что еще нет культуры кино и что кинематограф еще дилетант, Шершеневич показывает Ильинского как мастера своего дела, точно решающего поставленную задачу. Ильинский, по мнению Шершеневича, обладает тонким вкусом, хоть ему и приходится «грубо» работать разухабистым жестом. Но таково время, требующее «ударного» жеста, а не красотостей, считает Шершеневич.

Для Шершеневича как имажиниста, для которого привлекателен поиск нового образа, выводящего зрителя из автоматического восприятия, Ильинский — идеальный актер. Он, перейдя из одного искусства в другое, из театра в кино, не стал пользоваться известными театральными приемами, а стал создавать новые, присущие только этому виду искусства — свой собственный кино-жест, свою собственную кино-паузу, кино-движение и, стало быть, свой собственный кино-язык. Шершеневич считал, что то, что хорошо в одном искусстве, не встраивается в другое и, стало быть, безобразно. «Вся сущность, весь смысл Ильинского, как кино-актера, заключается в том, что он видит, отображает по-своему, а, говоря словами Жюль Лафарга: — видеть не так, как видят другие, — это всегда значит видеть немного лучше, чем другие» [4, с. 14].

1. Шершеневич В., Есенин С., Мариенгоф А., Якулов Г. Декларация // Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. С. 369–374.
2. Марков П. А. Игорь Ильинский // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 319–330.
3. Мейерхольд В. Э. Путь актера. Игорь Ильинский и проблема амплуа // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. (1917–1939). С. 256–260.
4. Шершеневич В. Г. Игорь Ильинский. Москва: Кинопечать, 1927. 16 с.
5. Шершеневич В. Г. 2 x 2 = 5 // Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 377–391.

О. А. Чепурова

кафедра русского театра СПбГАТИ

МОНОЛОГ ГЕРОЯ — МОНОЛОГ АКТЕРА. О СПЕКТАКЛЕ АНДРЕЯ МОГУЧЕГО «АЛИСА»

Работа Андрея Могучего с актером — тема непростая. Режиссер не сразу начал работать с профессиональными артистами. Хорошо известно, что на заре своей творческой деятельности коллектив первого детища Могучего — Формального театра — составляли по большей части любители-перформансеры, люди не столько профессионально ориентированные, сколько искренне в театре заинтересованные.

С течением времени ситуация кардинально поменялась. Могучий начал работать с профессиональными, даже академическими театральными коллективами. Так, в 2005 году он приступил к работе с труппой Александринского театра над спектаклем по мотивам романа Андрея Белого «Петербург», задействовав все поколения артистов, начиная от корифея Николая Мартона и заканчивая совсем молодыми артистами, только что пришедшими в театр. Опыт удался. Могучий смог вдохновить артистов, дать им новое видение работы над спектаклем, где, творчески «отпуская», он в то же самое время заставлял их работать в несколько раз больше, привлекая к соавторству. На протяжении более чем пяти лет Могучий работает в качестве приглашенного режиссера на сцене Александринки — ставит спектакли «Иваны», «Изотов», «Счастье». Параллельно работает с другими коллективами. Кредит доверия, который он смог вернуть александринцам еще в «Петербурге», работает на него, актеры позволяют ему играть по своим правилам, активно содействуют творческому процессу, вместе с режиссером ищут новое, пробуют, экспериментируют, пишут биографии своих героев через призму собственного жизненного опыта, *воспоминаний*.

Воспоминание — основной лейтмотив нового спектакля Андрея Могучего «Алиса», представленного им в начале 2014 года на сцене Каменноостровского театра — малой сцене БДТ, куда режиссер пришел в качестве художественного руководителя меньше года назад. «Алиса» — первая работа Могучего в БДТ, где перед ним стояла сложная задача — «приручить» труппу, хранящую определенные театральные традиции и не столь лояльную к новаторскому методу режиссера. Главная профессиональная задача, которая встала перед Могучим, — найти пути взаимодействия с актерами, и свою задачу он решил неформально, более того, привлек на главные роли в спектакле именно старшее поколение артистов, работая на преодоление. Как пишет Татьяна Джурова в статье «Путешествие на край ночи и обратно»: «Заслуга Могучего именно в том, что он вытаскивает из немолодых уже артистов, намертво сросшихся со своими ампула (простак, комик, конференсье...), их сокровенное, человеческое, казалось бы, намертво погребенное под слоями грима, под руинами некогда сыгранных ролей» [4].

Сам режиссер характеризует постановку как «путешествие во времени и пространстве памяти». В пространстве памяти главной героини — Алисы — Алисы Льюиса Кэрролла, Алисы Фрейдлих, сказочной

девочки Алисы — хранительнице времени и тех самых воспоминаний (исполнительница роли Алиса Комарецкая). Как отмечает режиссер, «это история, в центре которой есть персонаж, главный герой. Его зовут Алиса, так же как и кэрролловскую Алису, так же как и исполнителя главной роли, Алису Бруновну Фрейдлих. Но все троим они разные люди, персонажи, герои».

Могучий, как всегда, создает сюжетное пространство, полное аллюзий и ассоциаций, но на этот раз эти ассоциации не столько визуальные, сколько словесные, а оттого более прямые и прозрачные и, в определенном смысле, прозаичные. Вместе с драматургом Сергеем Носовым и молодым завлитом театра Светланой Шагиной они написали почти документальный текст, который родился в процессе общения с артистами. Могучий подчеркивает: «Это не история одного из нас, а симбиоз коллективного, универсального опыта — актеров, моего, моей мамы... В одном монологе, скажем, могли соединиться три документальные истории, которые были в разные времена с разными людьми» [5]. Режиссер как бы сочиняет некую коллективную монодраму, героем которой выступает не только и не столько Алиса как персонаж — пожилая усталая женщина, страдающая бессонницей, которая по сюжету застряла в лифте, где ей привиделись образы прошлого, вероятно, и бывшие причиной ее бессонных ночей, сколько само по себе старшее поколение, составляющее большую часть коллектива театра, с его отыгранными ролями, утраченными иллюзиями, множеством воспоминаний. Поколение, хранящее верность своему прошлому, помнящее все происходившее когда-то с ними до мелочей — снова и снова обращающееся к «тем временам», олицетворяющее тот самый «бег по кругу», который заявлен в качестве жанра спектакля.

Монолог — важная составная часть этого спектакля. Причем, в отличие от прошлых постановок режиссера, монолог в «Алисе» существует как бы самостоятельно, исключительно на текстовом уровне, не будучи подкрепленным многозначным визуально-музыкальным рядом, как это делалось, к примеру, в спектакле «Между собакой и волком». Более того, здесь монолог героя рождает монолог артиста. Как формулирует в своей статье «Большое драматическое зазеркалье» Николай Песочинский, «устанавливается важный для спектакля мотив роли как судьбы артиста» [6].

«Алиса» может считаться этапной работой в творчестве Могучего. Здесь в определенном смысле он обобщает свои принципы работы

режиссера с артистами, дает повод утвердиться в некоторых выводах. Эта возможность, в первую очередь, обусловлена тем, что Могучий работал с совершенно незнакомым для него коллективом.

Андрей Могучий давно и с завидным постоянством использует внутреннюю психологическую линию человека-актера в качестве основы для построения монолога героев своих спектаклей. Именно героев *спектаклей*, а не пьес или сценических текстов, которые ложатся в основу его постановок. Потому что текст у Могучего, как и у любого настоящего цельного режиссера, неразрывно связан со всем художественным полотном, которое разворачивается на сцене. Подчас текст становится не просто информационным носителем, но краской, самоценной самой по себе, но и в этом случае такое отступление — есть проявление художественного замысла. В таких моментах режиссеру необходимо оголить текст, избавить его от многозначности ассоциативных намеков, представить в качестве самодостаточного явления. Такие текстовые соло естественным образом выражаются в форме монологов, произносимых героями его постановок. Героями или актерами?..

Известно, что Могучий активно задействует в репетиционном процессе прием, позволяющий артисту раскрыться как человеку и одновременно выявить наиболее интересные факты своей биографии — наиболее впечатлившие его самого, наиболее запомнившиеся, наиболее болезненные. Иначе говоря, нащупать «болевы́е точки» и приоткрыть свое бессознательное. Перекрестный допрос коллег — партнеров по постановочной команде позволяет, таким образом, лучше узнать не только персонаж, к которому как бы обращаются интервьюеры, но и помогает артисту приблизиться к самому себе как человеку и персонажу. Нередко на основе записей подобных допросов строятся впоследствии целые фрагменты текстов, пишутся монологи. Материал становится мотивационной базой для артиста. В своих ответах он может найти внутренние мотивации своего героя, как персонажа, так и человека; как вымышленной фигуры, так и его самого.

Спектакль «Алиса» в определенном смысле явление уникальное. Последняя крупная драматическая премьера Могучего стала апофеозом использования этого приема, результат которого я хотела бы обозначить как «монолог актера — монолог героя».

Надо отметить, что не только главная героиня, но и прочие персонажи «живут» в спектакле по тем же принципам, при которых

биографический монолог артиста переплавляется и рефлексивует в монолог героя.

Безусловно, сравнивая постановку с прочими работами режиссера, можно заметить, что «Алиса» как бы продолжение истории, рассказанной в «Изотове», где все становилось «чудесатее и чудесатее». Для сравнения достаточно провести всего несколько параллелей. Это, прежде всего, переход в другое измерение мира. И в «Изотове» и в Алисе это пространство памяти. Пространство потерянного во времени героя, через воспоминания, посещения своего *geniusloci* пытающегося познать самого себя. Есть здесь и определенная связь со «Счастьем» (спектаклем, отмеченным монологом Митиль — Янина Лакоба), где тоже, согласно сказочному сюжету, осуществляется переход в потусторонний мир — только там это мир прошлого, скрестившегося с будущим. Героиня Митиль переносится в прошлое, тем самым приоткрывая для себя завесу собственного будущего, и вступает на новую ступень развития. Алиса, наоборот, существует в атмосфере ностальгических воспоминаний, под воздействием которых автор надеется, что она «оживет», вспомнит себя настоящую. Примечательно, что в обоих спектаклях из иллюзорного мира героинь «выдергивает» в первом случае скорая помощь, во втором ремонтная служба, служба спасения. Только наедине с собой, своими воспоминаниями герой Могучего способен предаться самоанализу, познанию, отправиться в путешествие, и реальность к нему приходит в лице институций, неких организаций, кредо которых наводить порядок — спасать, возвращать человека к бытию повседневности.

Алиса — героиня черно-белого кино со всеми его атрибутами: не большими забавными трюками (капуста, стрельба из винтовки и убийство Шалтая-Болтая), призванными возбудить интерес зрителя к происходящему и разрядить атмосферу, тапером — сидящей за роялем композитором спектакля Настасьей Хрущевой. Только титры остались в «Царской невесте». Здесь от них отказались. Здесь на авансцену выходит девочка-Алиса, воплощение иллюстрации к сказке Кэролла, разбавляющая перепалку между героями чтением незамысловатых стишков, отсылающих к сути спектакля.

Спектакль, как и всегда у Могучего, богат аллюзиями на мировую культуру и самого себя. Могучий как бы ставит актера на позицию автора текста — источника активной формирующей энергии своего героя [7].

1. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою // Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. С. 9–191, 404–412.
2. *Бахтин М. М.* Проблема творчества Достоевского. Ч. II. Гл. 3. Слово героя и слово рассказа в рассказах и романах Достоевского. Киев: Next, 1994. Цит. по: <http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/07.html>.
3. *Евреинов Н.* Введение в монодраму. СПб., 1913.
4. *Джурова Т.* Путешествие на край ночи и обратно // <http://ptj.spb.ru/prensa/puteshestvie-na-kraj-nochi-i-obratno>.
5. *Мазурова С.* Две Алисы в стране чудес // <http://www.rg.ru/2014/02/08/reg-szfo/alisa.html>.
6. *Песочинский Н.* Большое драматическое зазеркалье // <http://ptj.spb.ru/prensa/bolshoe-dramaticheskoe-zazerkale>.
7. *Хализева Марина.* Ностальгический бег по кругу // http://www.screenstage.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1034:2014-03-02-11-12-02&catid=12:2009-08-15-06-13-50.

Л. А. Шубина

кафедра сценической речи, вокала и пластики
Пермской государственной академии
искусства и культуры

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ. УРАЛЬСКАЯ СПЕЦИФИКА

Изначально образцы и эталоны театральной эстетики складывались на столичных сценах, а потом перенимались периферией. «Восприятие провинциального театра, как вторичного, едва ли не второсортного по своим художественным особенностям, порождает аналогичное отношение к его проблемам и нуждам, как второстепенным для страны в целом и для конкретного города в частности» [1, с. 7] — пишет Н. А. Дидковская в диссертации «Русский провинциальный театр рубежа XX–XXI веков: Ярославская социокультурная модель-тема».

Такое восприятие предсказуемо в условиях моноцентричности культуры. Разнообразная, насыщенная событиями и явлениями жизнь столицы, в сравнении с менее насыщенной жизнью регионов, закономерно аккумулирует большую творческую художественную энергию. Образуются два не равнозначных полюса: столица и регион. «Разница их культурных потенциалов создает в пространстве страны центроостремительную силу движения снизу вверх,

от провинции — к столице. Характерным для России является, с одной стороны, стремление центра насаждать сверху тот тип культуры, который в конечном итоге сглаживает и унифицирует имеющиеся местные социальные, территориальные, этнические и иные особенности, а с другой стороны, каждый субъект федерации волей-неволей отклоняется от «образца» в силу специфики местных социокультурных, естественно-географических особенностей. Различия же в данных аспектах на территории России велики» [2, с. 100–103] — утверждает культуролог В. В. Баева в исследовании Забайкальской театральной культуры и призывает рассматривать театр в неразрывной связи с особенностями общества, его историей и культурой народов, населяющих данный регион. Следовательно, каждый регион, «отклоняясь от образца», создает свои уникальные художественные особенности в театральном пространстве своего региона и страны в целом.

Рассмотрим подробнее развитие театров Урала в контексте исторических социокультурных, этнических, естественно-географических особенностей региона.

По общей фактологической канве история развития уральских театров соответствует общему развитию и историческим реалиям развития страны в целом. Ко второй трети XIX века Пермь — губернский город, где сосредоточены ремесленные и духовные училища, построено большое количество монастырей и церквей. Сюда съезжаются купцы, разбогатевшие на приисках, удивлять приезжих и местную интеллигенцию своими чудачествами. Вас. И. Немирович-Данченко, побывавший в Перми в 1875 году, отмечал: «В городе, несмотря на то, что есть деревянный театр, строится громадный каменный» [3, с. 240]. Активную часть горожан составляло купечество со своими представлениями о театре и особым отношением к нему. Писатель, описывая театр в Перми в своих заметках об Урале, больше уделяет внимания обрисовке самой публики и ее поведению в театре. «Когда я вечером сунулся в деревянный сарай, именуемый театром, я нашел его довольно полным. Я не помню, что такое шло на сцене. Действующие лица в партере и в зале были гораздо интереснее. В первом ряду сидел какой-то скуластый купец в широких шароварах, нанковых, разумеется, и донельзя засаленном пиджаке, обвалявшаяся, как блин, фуражка торчала на затылке, козырем кверху, как будто она, распустив крылья, собирается улететь в поднебесье» [3, с. 241]. Четыре купца громко общаются во время

спектакля, обсуждают возможность общения с актрисой в клубе за ужином. «И в то время как на подмостках жертва какого-то ужасного злодеяния никак не может умереть, потому что автор мешает ей длинными монологами, эти четверо во все горло перекрикиваются между собою. Гросс-Петрова, наконец, соглашается совсем умереть, но автор заставляет ее еще спеть что-то. Начинается пение» [3, с. 242].

Складывается картина потребительского отношения к культуре, к театру, но она открывает региональную особенность — традиционность, патриархальность общества и театра для этого общества. Необходимо отметить, что театр не смог бы существовать, если бы не было культурной прослойки общества, искреннее заинтересованной в развитии театра в Перми. Каменное здание театра, ныне это Театр оперы и балета, строили на пожертвования горожан. Дядя известного мецената Сергея Дягилева, Иван Павлович Дягилев, был основателем музыкального кружка и на общественных началах дирижировал оркестром в пермском театре.

До сих пор традиционность, как художественная черта, свойственна пермским театрам. Это объясняется ментальностью самой Перми. Пермский историк Вячеслав Раков отмечает: «В ментальном смысле Пермь — все еще феодальный, доренессансный город, до последнего времени косо и боязливо отторгавший все, что ведет себя как-то не так» [4, с. 210].

Вернемся к истории развития театров. На рубеже XIX–XX веков крупные города Урала, такие как Пермь, Екатеринбург, становятся музыкальными и театральными центрами российской провинции. Создаются домашние театры и любительские театральные кружки. С антрепризными спектаклями города региона посетили многие знаменитые актеры: К. А. Варламов, В. Ф. Комиссаржевская, М. С. Щепкин, П. С. Мочалов, Н. А. Самойлов-Мичурин. Ситуация осмысления и осознания своей специфичности жителями Урала, Сибири, Дальнего Востока связана с ростом общественного самосознания во второй половине XIX века. К 10-м годам XX века возникает определенная исследовательская традиция, позволяющая говорить, что процесс самосознания региональной культуры шел очень интенсивно. С приходом революции изменилось и отношение к театру. «Репертуар должен соответствовать революционному духу, театральное творчество — иметь “коллективный характер”, актерская индивидуальность — подчиниться решению общих задач» [5, с. 179].

В 1919 году советской властью был издан декрет о национализации частных и государственных театров. Это означало, что деятельность антрепренеров упраздняется, новой власти потребовался новый театр. Был создан «Театральный отдел», в задачи которого входило «создание нового театра в связи с перестройкой государственности и общественности на началах социализма», — отмечал С. С. Данилов. В это время активизируется театральная самодеятельность, появляются Театры Рабочей Молодежи (ТРАМы). Спектакли театров были «диалектическим рассуждением трамбовского коллектива по поводу того или иного жизненного вопроса», актеры играли не образ, а отношение к образу. Движение ТРАМ ставило своей задачей «уничтожение классиков как класса» [6, с. 497]. Этим объясняется репертуарная политика многих театров, которые брали для постановки революционные пьесы современных авторов: Николая Погодина, Всеволода Вишневского, Александра Афиногенова, Алексея Файко, Владимира Киршона.

Самодеятельное театральное движение, поддерживаемое государственной политикой советской власти, послужило толчком к развитию и становлению постоянных театров. Многие из них позднее становятся профессиональными. Пермский академический драматический театр (ныне именуемый просто театром «Театр») вырос из Пермского ТРАМа. В 20–30-е годы XX века было открыто большинство профессиональных театров Урала, в том числе и первый театр в Екатеринбурге.

Вместе с тем «в период 30-х годов XX века старательно формируется представление о недостаточной развитости местных художественных сил для отражения процесса великих преобразований. Прерывается процесс органичного развития и становления искусства, ему определяют круг тем, идей и образов, создавая все условия для превращения во вторичное, неоригинальное, провинциальное» [5, с. 179]. Начинается работа культурного десанта из столицы. Этот десант затормозил развитие местных художественных направлений и форм искусства. Ориентирование на центр, столичные театральные постановки неизбежно ведет к подражанию, провинциальности. Централизованная театральная система, влиявшая на репертуарную политику театров, формирование творческих коллективов, была разрушена вместе со сменой власти в стране в конце XX века.

В современном театральном пространстве начинает существовать, постепенно выделяясь из общего мира русской театральной

культуры, но не порывая с ним, особая театральная культура — региональная. «Региональная художественная культура представляет “лицо края”, становится символом края и способствует региональной идентичности его жителей» [5, с. 161].

В пермской культуре существует мифологичность сознания, связанная с местными легендами, мифами этносов, населявших эти пространства. «Пермь ближе к архаике, она острее других чувствует хтоническую жуть земных глубин: древние могильники, заколдованные клады, предания о чудском чародейском народе, не принявшем крещения и ушедшем под землю, а еще легендарная Биармия скандинавских саг — подземная Атлантида Перми. Ведь у Перми было собственное автохтонное язычество» [7, с. 439]. Не случайно именно в Перми появился театр «У Моста», который считается первым в России мистическим театром. Спектакль «Панночка», фантасмогория Нины Садур по повести Гоголя «Вий», стал визитной карточкой театра. Главный режиссер, создатель театра «У Моста» Сергей Федотов говорит о том, что «мистика в данном случае становится метафорой художественного метода, целью которого является поиск способов воплощения на сцене глубинного, незримого, относящегося к сфере человеческого подсознания» [8].

Особые ритмы, свойственные уральскому региону, выражены в речи представителей Урала и проявляются в городской жизни. «Пермь — город не скандальный, спокойный, не оглушающий нас обухом стресса сразу, без предупреждения <...> В то же время пермское спокойствие какое-то заторможенное, переходящее в сонное сопение на ходу... Правильнее будет назвать Пермь консервативным городом. Консервативным не в смысле убеждений, а в смысле психологического склада» [4, с. 207]. Ритмический монотон, свойственный городской жизни и речи, отражается в ритмической структуре многих (не всех) спектаклей, действие развивается спокойно, моноритмично, без резких взрывов и потрясений. Пермским академическим театром многие годы бессменно руководил Иван Тимофеевич Бобылев, вырастил театр до звания «академический», работал с артистами подробно, разбирая каждую сцену. Поэтому смена руководства театра и смена курса на обновление, постановки мюзиклов явились полной неожиданностью и проходили не просто.

Каждый театр — это живой, не похожий на другие организм, но на Урале этот организм становится особенным. «Удивительное свойство породить внутри себя новые “страны” присуще Уралу и ментально,

и исторически. То есть это свойство вмонтировано в уральскую матрицу. Едва отыскивается какое-то отличие — этническое, культурное, социальное, — как носители этого отличия тотчас выгораживаются из окружающего мира» [9, с. 279] — пишет пермский писатель Алексей Иванов. Благодаря этим метким наблюдениям, можно сказать, что каждый театральный коллектив — это «держава в державе» со своим уставом, правилами и настроженным отношением к «чужакам».

В современной культуре обсуждаются вопросы провинциальности и провинции. Высказываются диаметрально противоположные точки зрения на такие вопросы, как: нужен ли театр в провинции, имеют ли право обучать артистов провинциальные творческие ВУЗы или театр должен приезжать в регионы, а артисты должны получать образование только в двух столицах, Москве и Санкт-Петербурге. Профессор РАТИ/ГИТИС Нина Алексеевна Шалимова в передаче «Культурная революция» сказала: «В провинции театр нужен и нужен провинциальный театр. Провинция это другой образ жизни, другой воздух (гораздо чище), другая почва. Другая скорость мышления и восприятия, глубина вбирания в себя тех чувств и мыслей, которые льются со сцены. Сравнивая публику в обеих столицах и в провинции, должна сказать, что наиболее интеллигентная в Питере, а восприимчивая и глубокая в провинции. Для провинциальной публики нужен свой театр, где также дышит почва и судьба, как в зрительном зале. И если взять спектакли этих театров, и если перенести их в московский воздух, в московскую атмосферу восприятия — они не прозвучат. Не прозвучат не потому, что плохие и слабые, а потому что другие».

Как видится автору, художественные особенности региональных театров определяют менталитет уральского региона, консерватизм и традиционность, мифологичность пространства и склонность «уральской матрицы» к выделению и обособлению всего, что хоть чем-то отличается от общего контекста. Мы считаем, что вопрос развития и формирования регионального театрального искусства на сегодняшний день изучен не достаточно, должен в будущем стать объектом внимания театроведов, искусствоведов, культурологов.

1. Дидковская Н. А. Русский провинциальный театр рубежа XX–XXI веков: Ярославская социокультурная модель-тема: автореф. канд. культурологии. Ярославль, 2000. 177 с.
2. Баева В. В. Феномен периферийного театра Восточного Забайкалья в российской культуре (к постановке проблемы) // Гуманитарный вектор. 2009. № 1. С. 100–103.

3. *Немирович-Данченко Вас. Ив.* Кама и Урал (очерки и впечатления). СПб., 1904. 448 с.
4. *Раков В.* Пермский диптих // Перемистика. Культурологическое издание. Пермь, 2009.
5. *Мурзина И. Я.* Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: дисс. доктора культурологии. Екатеринбург, 2003. 234 с.
6. *Данилов С. С.* История русского драматического театра. М.; Л., 1948. 588 с.
7. *Абашев В.* Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2008. 493 с.
8. Пермский театр «У Моста». Электронный ресурс // <http://www.theatrumosta.ru/theatre/>
9. *Иванов А.* Уральская матрица // Перемистика. Культурологическое издание. Пермь, 2009.

О. В. Шубина

кафедра сценической речи ГИТИС

АНАЛИЗ АВТОРСКОГО ТЕКСТА ПО КНИГЕ А. В. ЭФРОСА «РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД СПЕКТАКЛЕМ»

Мы, аспиранты и молодые педагоги, учимся у мастеров. И у своих коллег, и по книгам великих режиссеров, актеров, педагогов. Осмысление их опыта помогает нам в нашей работе, в более глубоком постижении нашего предмета.

В данной работе я попытаюсь провести обзор книги Анатолия Васильевича Эфроса «Работа режиссера над спектаклем», написанной в 1960 году, а также понять, какие из описанных в книге методов работы режиссера над текстом можно применить на уроках по сценической речи.

В книге «Работа режиссера над спектаклем» А. В. Эфрос кратко знакомит читателя со своим способом работы. В книге нет претензии на исключительность метода работы. Наоборот — благодарность учителям (а учителями для Анатолия Васильевича были К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, М. О. Кнебель и многие другие) за их уроки, книги, методы, поиски, за то, что они делились своим опытом. Несмотря на то, что методы работы с текстом, которые описаны режиссером, в наше время общеизвестные, есть масса нюансов в использовании этих методов. И по этим нюансам, окрашивающим и обогащающим знакомые приемы, можно ощутить индивидуальный стиль работы именно А. В. Эфроса.

В качестве примера для разбора режиссер решил описать пьесу А. Галича «Пароход зовут “Орлёнок”». Практически половина книги Эфроса посвящена анализу авторского текста и подробному разбору процесса рождения режиссерского плана. Вторая половина рассказывает о процессе воплощения замысла, превращения его в спектакль. Способ репетирования, подробно разобранный в книге, — этюдный метод.

Работа режиссера в театре, конечно, очень отличается от работы педагога по речи в театральном вузе. Режиссер предполагает, кого из своих актеров на какую роль он определит. И спектакль тоже отличается от чтецких работ на зачетах и экзаменах. Отрывки из произведений, рассказы, монологи или стихотворения у разных студентов зачастую никак не связаны. И распределения ролей нет — работа педагога ведется в равной степени с каждым студентом курса. И тем не менее, несмотря на массу отличий, есть и важнейшие сходства в работе над текстом режиссера и педагога сценической речи. Основа этих сходств — сама актерская природа, принципы существования актера на сцене.

Первый этап работы — предварительный анализ пьесы. «Еще до того, как прийти к исполнителям, вы читаете пьесу и готовитесь к репетициям» [1, с. 4]. Безусловно, как режиссер, так и педагог обязан быть более осведомлен о материале и об авторе, чем студент. Поэтому этап подготовки, то есть предварительный разбор материала до встречи со студентом важен и для педагога. Одна из важных целей такого разбора — выяснить основные проблемы будущей работы. Сравним описанный Эфросом способ предварительной работы режиссера с пьесой и возможный способ работы над текстом педагога.

Прежде всего, это многократное перечитывание пьесы с тем, чтоб достичь того глубинного смысла, который вложил туда автор.

«Пьеса эта вызывает противоречивые чувства. С одной стороны, она располагает к себе чистотой, поэзией... Но вместе с тем пьеса вызывает серьезные сомнения. Уж очень много тут неправдоподобного, неоправданного» [1, с. 6]. Кроме найденных несоответствий в развитии сюжета, Эфрос пишет о том, что разговоры персонажей иногда литературны, романтичны «вообще». Но сразу же Эфрос замечает, что, для того чтобы как следует разобраться в пьесе, необходимо хорошо знать все творчество автора. И рассказывает читателю о других произведениях А. Галича, чтобы дать ощущение и понимание особен-

ностей художественного почерка автора, особенностей жанровых и стилистических. Чрезвычайно важны слова Эфроса о том, что определение жанра — очень сложное и интимное для режиссера дело. Сам автор пьесы называет ее романтической комедией. Однако просто принять к сведению это название режиссер не считает для себя возможным. Он пишет, что даже для того, чтобы просто согласиться с автором, необходимо заново открыть для себя это понятие, почувствовать, что именно оно означает в данной пьесе. Кроме того, он обращает внимание на эпиграф. В результате определяется жанр — комедия с элементом современной сказки. «Уяснение жанра спектакля помогает лучше понять смысл пьесы» [1, с. 9]. Потому что, по мнению Эфроса, в художественном произведении то, о чем написано, и то, как написано, — неразделимо. С определением жанра ушли многие вопросы и несоответствия. Но на этом же первом этапе параллельно с определением жанра происходит поиск и авторской сверхзадачи, и своей — режиссерской.

Режиссер, можно сказать, «присваивает» события пьесы, делает их живыми и интересными для себя. Наверное, этот процесс можно назвать «режиссерским присвоением» материала. Такое начало изучения, разбора пьесы прослеживается во всех работах Эфроса, о которых он пишет в своих книгах. Это пьесы Чехова, Мольера, Шекспира, современные пьесы. Во всех случаях мы читаем не технический разбор с использованием большого количества профессиональных терминов, а наблюдаем процесс постижения реальной истории, человеческих судеб. В таком подходе при разборе режиссер уже работает и над предлагаемыми обстоятельствами, и над нахождением событий, и над определением жанра, стиля, темы, и над характерами действующих лиц, и над кинолентой видений и ассоциативным рядом и пр.

И все это не разделяется (видимо, поэтому в процессе анализа профессиональная терминология почти не используется), это единый процесс постижения чужой жизни. С одной стороны, такой подход вдохновляет, делает работу интересной и позволяет сразу включиться творческой природе (и актерской, и режиссерской). С другой стороны, увлеченность материалом не лишена здоровой доли критичности. У Эфроса очарование пьесой дает стимул для ее более глубокого изучения, для нахождения и решения проблемных сцен. К тому же, если режиссер или педагог «горит» материалом, ему гораздо легче заинтересовать актеров, студентов. Помочь им влюбиться

в материал. Такой подход дает творческую свободу, азарт работы, пробуждает фантазию, дарит радость от самого процесса работы. А именно при таких слагаемых творческого процесса получаются яркие, живые, неповторимые сценические произведения.

Несмотря на то, что определение жанра многие вопросы сняло, в пьесе остались моменты, не удовлетворяющие режиссера. А именно — налет «литературщины» и в диалогах, и в описании героев. Собственное воображение, по словам режиссера, сразу подсказывает поверхностные и плоские приемы решения отдельных кусков пьесы. А это обыкновенно штампы, с которыми и Эфрос, и многие великие режиссеры боролись всю свою творческую жизнь. И при повторных прочтениях пьесы Анатолий Васильевич отмечает еще одну опасность — в попытке убежать от штампа не стоит впадать в другую крайность: делать все наоборот, в перпендикуляр. Режиссер описывает процесс, в котором он отмечает подобные «опасные» места в пьесе, с тем чтобы после, в работе с актером, вместе находить нестандартные интересные решения.

Что же из описанного метода работы педагог по речи может использовать в своей педагогической практике? Например, педагог анализирует выбранный материал до встречи со студентом. Даже если материал знаком, изучает его «заново», соотнося с сегодняшним днем. И при этом пытается применить тот способ работы, который описан Эфросом в рассматриваемой книге. То есть даже наедине с собой читая и изучая материал для будущей работы, педагог воспринимает его как историю из жизни, а героев как живых людей. Отмечает моменты, которые восхищают и вдохновляют. И моменты, которые вызывают вопросы или несогласие. Еще раз знакомится с автором, его стилистикой, заново открывает для себя те жанры и особенности, которые характерны для данного автора. И то, как вся эта информация применима к работе над данным материалом с конкретным студентом. В таком живом изучении материала рождаются ощущения и сверхзадачи и основных событий, сквозного действия, атмосферы, стиля, характеров описанных людей и т. д.

Далее Эфрос пишет об одном из ключевых этапов работы режиссера. Это этап режиссерского решения, формы спектакля. От решения будут зависеть и внешние выразительные формы, и способ существования актеров.

В рамках нашего предмета оформление выражается в отборе тех деталей, которые могут помочь студентам погрузиться в атмосферу,

предлагаемые обстоятельства, ощутить стиль автора, активизировать видения. Такой подход к оформлению часто используется педагогами по сценической речи в различных театральных школах. Начинающие педагоги учатся точному отбору деталей и оформлению не только у своих более опытных коллег, но и у мастеров.

Ценнейшее, на мой взгляд, высказывание Эфроса по поводу оформления, которое пригодится не только режиссеру, но и педагогу, звучит так: «... характер оформления, так называемый образ спектакля, зависит, в конечном счете, от талантливого и умелого слияния трех вещей: правильно понятых смысловых и стилистических особенностей пьесы, наличия собственных жизненных наблюдений и удачного технического решения» [1, с. 12]

Перейдем к этапу воплощения, к репетиционной работе. В книге дано описание этюдного метода, примеры разбора сцен этюдами. Безусловно, всем театральным педагогам этот метод хорошо знаком. Основа такой работы — запомнить то, что находится за текстом: поступки, действия и мысли. Работа этюдами на сценической речи тоже прочно вошла в методiku предмета. Есть масса примеров и упражнений на основе этюдного метода и в русских, и в зарубежных школах. Эфрос пишет о такой схеме работы: этюдами репетируются небольшие эпизоды, затем, когда большая картина по частям пройдена этюдами, актеры и режиссер возвращаются к тексту. Здесь ему необходимо почувствовать целостное впечатление от картины и, таким образом, проверить точность распределения всех смысловых и художественных акцентов. При верной их расстановке картина идет в нужном ритме. Т. е. в случае речи, для того чтобы рассказ двигался вперед, нет необходимости ускорять темп речи. Режиссер подчиняет текст главному, а именно тем действиям, которые за текстом, основному действенному смыслу картины. Работа идет поочередно: подробный разбор (вплоть до отдельной фразы) при помощи этюдов, затем проверка авторским текстом, затем восприятие целого большого куска. Постепенно свой текст из репетиций выводится, заменяясь авторским, а картины соединяются в черновой вариант спектакля. Здесь проверяется и уточняется и основной действенный смысл всей работы, ее целостное восприятие, расстановка акцентов и т. д.

Что же из описанных приемов может пригодиться педагогу по речи? И в чем отличие работы этюдным методом Эфроса от прочих режиссеров и педагогов, которые его используют? Во-первых, любой метод претерпевает изменения в зависимости от индивидуальности

того, кто им пользуется. Для Эфроса характерны: кропотливость работы, невероятная увлеченность работой, автором, актерами, многократные перечитывания, пробы, поиски не просто смысла произведения, а самой сути, ядра, философской глубины. И колоссальная любовь и к актерам, и к автору, и к своей работе — что для молодого педагога является прекрасным вдохновляющим примером.

1. *Эфрос А. В.* Работа режиссера над спектаклем: (В помощь режиссеру самодельного театрального коллектива). М.: [б. и.], 1960. 41 с.

Л. В. Шульга

кафедра актерского искусства СПбГАТИ,
Иркутское театральное училище

Н. В. ДЕМИДОВ: ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ ИЛИ ОППОНЕНТ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО?

В мировой театральной практике на протяжении столетия непрекаемым авторитетом, безусловно, являются открытые К. С. Станиславским основные законы сценического творчества. Автор их, как известно, в надежде на то, что его учение не останется застывшей догмой, завещал своим последователям развивать и совершенствовать пути достижения сценической правды. Современному исследователю становится все более доступной информация о достижениях современной науки, следствием чего является заметный рост устойчивого интереса к новым разработкам и открытиям в области театральной педагогики.

Благодаря усилиям преподавателей кафедры актерского искусства СПбГАТИ (мастерские Л. В. Грачевой и В. М. Фильштинского) и многолетнему труду М. Н. Ласкиной по составлению, редактированию и изданию материалов архива все более востребованным становится творческое наследие выдающегося театрального педагога, исследователя творческого процесса актера, сподвижника К. С. Станиславского Николая Васильевича Демидова. В отделе архивных материалов Санкт-Петербургской Театральной библиотеки, в Музее МХАТ заметно вырос спрос на материалы, связанные с его именем, о нем пишут дипломные работы и проводят диссертационные исследования молодые ученые разных творческих вузов. К этюдам Н. В. Демидова

обращаются известные режиссеры и педагоги в рамках Международных режиссерских мастерских в Театральном институте им. Бориса Щукина (мастер-класс Ю. М. Погребничко). Режиссер А. Малеев-Бабель, работающий в США и прошедший Вахтанговскую актерскую школу, тем не менее воспитывает артистов по технике Демидова. Имя Демидова все чаще встречается в прессе и социальных сетях, мелькают заметки, связанные с работой по технике Демидова в столичных театрах.

Р. П. Кречетова посвящает ему главу, озаглавленную «Неудобный Демидов», в своей книге о Станиславском. Есть там и такие слова: «Больше четверти века существует с ним рядом, то приближаясь, то отдаляясь, понимающий единомышленник и одновременно упрямый оппонент, который ближе всех остальных приблизился к главному делу жизни К. С. — его системе». В окружении Станиславского, по мысли автора, Демидов был «единственным человеком, который обладал систематическими познаниями в той области, которая бесконечно интересовала К. С.» [2, с. 256].

Продолжая дело Станиславского (как и рано ушедшие Л. А. Сулержицкий и Е. Б. Вахтангов), Н. В. Демидов, вместе с тем, в процессе постижения «системы» обращает внимание на то, что тренировка отдельных элементов и их рациональный анализ тормозят творческий процесс. Пытаясь ответить на появляющиеся вопросы, он тщательно исследует ошибки и, постоянно совершенствуя упражнения, собирает материал для создания приемов синтетического подхода к возникновению творческого самочувствия актера, рожденных в споре с учителем. В книге «Искусство жить на сцене», изданной уже после смерти автора, Демидов постоянно ссылается на то, что его новые приемы выросли из глубины системы Станиславского и были естественным ее продолжением. Он всегда считал, что только пройдя через систему и столкнувшись с ее трудностями, он пришел к тем выводам и методам, которые пытался предложить Станиславскому. Идеи молодого энтузиаста, положения его новой техники, объединяющей элементы системы в единое неразрывное целое, к сожалению, долгое время оставались неслышанными.

Анализируя обоснование метода Демидова, действительно, можно отметить, что ученик так далеко и глубоко ушел от учителя, что основные и важнейшие положения новой «техники» Демидова при верности их общему с учителем идеалу во многом оппонируют приемам «системы». Демидов настаивает на необходимости первоначального

воспитания у актера таких качеств, как *свобода и непроизвольность*, акцентируя, таким образом, внимание на *работе над природным материалом актера*. Он отрицает применение волевых усилий в творческом процессе и убежден, что для актера важно научиться свободно *воспринимать и свободно, не тормозя, «пускать» себя на рефлекторно возникающую реакцию от восприятия*, а вовсе не *принуждать себя «действовать»*. Воспитание и укрепление воли как таковой он считает полезным «лишь для очень разболтанных, рассеянных субъектов» [1, с. 195].

Исследование механизмов рефлексивного восприятия человеком реальных или воображаемых обстоятельств в бытовой жизни наталкивает Демидова на мысль о возможности протекания этих естественных реакций и на сцене. Освобождение этих процессов от сознательного контроля, зачастую совершаемого нами в жизни, по его убеждению, способно привести актера к проявлениям *свободы первой реакции*, которая и является путем к рождению настоящей правды на сцене. Из верного восприятия предлагаемых обстоятельств возникнет и верное ощущение, причем, понятие «взять обстоятельства» для Демидова — дело невозможное, он уверен, что можно только «подставиться под них» [1, с. 200]. Он глубоко убежден, что в актерской природе нужно лишь развивать уже существующие естественные живые процессы, а не выделять слагаемые творческого процесса. Культурой творческой свободы, которой Демидов отводит важнейшую роль, он считает создание благоприятных условий для жизни актерского воображения и беспрепятственной работы второй сигнальной системы.

Способом воспитания у актера названных качеств служат разработанные Демидовым специальные этюды, дающие возможность прямого обращения к работе подсознания актера, называемые им этюдами «на творческий процесс актера».

Метод Н. В. Демидова содержит много неожиданных положений, радикально меняющих сложившиеся представления. Демидов разоблачает положения Д. Дидро о «раздвоении» актера, считая, что творческим самочувствием актера при эффекте перевоплощения в сценический образ является *расщепление целостной личности актера*, или, как он уточнит в дальнейшем, *удвоение ее* [1, с. 93].

Для Станиславского, во главу учения ставившего *активность* действия в процессе творческого акта, было совершенно недопустимо поощрение *пассивности*, для Демидова *пассивность* — необхо-

димое условие для отдачи своим ощущениям и мало осознаваемым действиям в процессе органической жизни на сцене. По Демидову, творческое состояние противостоит искусству, оно возникает органично, нужно только научиться уловить момент его возникновения («не прозевать») и не мешать ему, и беречь его от возможных самозарождающихся ошибок, которыми Демидов считает, прежде всего, торопливость, подталкивание или торможение уже возникшей первой реакции.

В процессе обучения он рекомендует исходить от использования жизни, протекающей здесь и сейчас. Лишь утвердившись на первом, начальном этапе в технике произвольности, можно начать тренировать элементы, но это будут элементы цельного процесса, называемые им *неперестройка, отпусkanie, бестелесность, дыхательная техника* и пр.

Любопытнейшие исследования Демидовым «культуры покоя», приемов воспитания «отдачи ощущениям», отношений актера и публики, «педагогика дыхания» также далеко уходят от того, что мы привыкли тренировать «по Станиславскому» и заслуживают внимательного изучения. Советы педагогам по исследованию процессов творчества, рекомендации по применению душевной техники и тренинга на сегодняшний день являются действительными находками для совершенствования актерской природы.

Возможно, более тщательное изучение метода и испытание практикой прояснят пути перетекания и возможного взаимодействия двух этих подходов к сценической педагогике, но, безусловно, приемы, открытые Н. В. Демидовым, являются современным, научно обоснованным достижением в искусстве жить на сцене.

1. Демидов Н. В. Творческое наследие: В 5 т. / Под ред. М. Н. Ласкиной. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. Т. 4. Теория и психология творчества актера аффективного типа. Дополнения. Разное. Биографические материалы. Из переписки. 656 с.
2. Кречетова Р. П. Станиславский. ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 2013. 447 с.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПЕСНИ В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ

Музыка, когда она приходит в соприкосновение с нашей душой, перестает быть искусством, она становится самой жизнью.

Илья Сац

Песня на драматической сцене была всегда, но место ее в структуре спектакля менялось исторически [1, с. 9–19]. Момент возникновения песни и ее исполнения в канве драматического спектакля — это сложный механизм в структуре всего спектакля и в линии актерского существования в частности, который находит разные пути воплощения. Он требует особого внимания со стороны режиссера и актера, так как режиссер определяет музыкальную структуру спектакля и ищет способ существования актера на протяжении всего спектакля и песенного фрагмента в том числе. Актер осуществляет тот самый момент «рождения» песни и ее исполнение.

Насколько актуальна на современной драматической сцене ситуация поющего персонажа на сцене, каким образом она решается? «Современный драматический театр, — пишет Л. Г. Барсова, — предъявляет повышенные требования к актеру. Во многих спектаклях певческие номера выполняют важную драматическую функцию, являясь полноправным компонентом постановки» [2, с. 11]. В данном докладе попробую кратко изложить сегодняшнюю ситуацию в этой сфере и дать представление о ее художественном объеме на примере трех заметных и существенных в этом смысле спектаклей. Они представляют разные грани включения песни в драматическое действие.

Песня в драматическом спектакле может возникнуть как выразительное средство, как часть режиссерского замысла формы, наравне со сценографией, светом и другими художественными компонентами постановки. Как, например, это происходит в спектакле «Алиса» в постановке режиссера А. Могучего, художника-постановщика М. Трегубовой и композитора Н. Хрущевой, только из их совместных усилий мог возникнуть спектакль такой сложносочиненной формы.

Музыка Н. Хрущевой в живом исполнении четырех музыкантов обволакивает персонажей спектакля, в котором происходит эта потусторонняя история. Мелодия спотыкающегося бега, в которой размер все время меняется с трехдольного на четырехдольный и по кругу, за счет чего опорную долю так трудно уловить, создает ощущение ускользающей под тобой земли. А детская считалка «Тик-так» превращается в страшный лейтмотив «времени». Как раз эту считалку и поют на протяжении всего действия герои спектакля. Первый раз песня возникает с появлением маленькой девочки Алисы, которая сама ее исполняет и исчезает, как эхо из прошлого. Потом целый хор персонажей исполняет ее, как жуткий хорал призраков. Песня, используемая как выразительное средство, становится частью художественной формы спектакля, создавая образ уходящего времени, как раз о такой ситуации Н. А. Таршис пишет: «пение героя решает существенные художественные задачи, раздвигает сиюминутную логику сюжета» [1, с. 16]. Фантазмагоричная форма постановки позволяет тот способ существования актеров, где резкие, парадоксальные переключения с одного объекта на другой не нуждаются в их реалистичной психологической мотивации. Неожиданное возникновение песни и хора персонажей в сопровождении инструментов провоцируется самой формой спектакля, где актеры, существуя в этой условной форме, могут позволить себе самые неожиданные повороты роли. Если рассмотреть структуру драматического спектакля, как аналог классических музыкальных форм, как это предлагает сделать в своей статье композитор Гр. Гоберник, то можно предположить, что «Алиса» поставлена в форме «рондо» (что переводится, как движение по кругу): музыкальная форма, в которой неоднократные проведения главной темы чередуются с отличающимися друг от друга эпизодами [3, с. 501]. А второе название спектакля на афише «Бег по кругу в 2-х действиях» только это подтверждает.

Совсем по другому принципу возникают песни в спектакле режиссера Римаса Туминаса «Евгений Онегин», в котором лирика А. С. Пушкина словно передана музыке композитора Фаустаса Латенаса и сценографии Адомаса Яцовскиса.

Если у А. П. Чехова образ души Ирины Прозоровой сравнивается с дорогим роялем, то сердце Ольги Лариной в спектакле Р. Туминаса томится в аккордеоне. Этот дышащий, живой инструмент появляется с Ольгой (Н. Винокурова, М. Волкова) неразлучно и через силу отбирается только после смерти Ленского, когда Ольгу отдадут

замуж. Звенящий как колокольчик («динь-динь-динь») счастливый голос Ольги в романсе «В лунном сиянии» становится темой любви Ольги и Ленского, которая «заводится» буквально с аккордеона, и все их любовные отношения буквально играют на аккордеоне. Музыкальный инструмент становится больше чем просто реквизит, больше чем музыка, он оживает, он дышит в такт с биением сердца Ольги...

Казалось бы, что романс, написанный на рубеже двадцатого века, в поэме Пушкина будет не уместен. Но популярный слащавый романс выбран намеренно для этих влюбленных, он, развивая режиссерскую трактовку персонажей, отражает легкость и молодость и передает природу чувств их отношений.

В данном случае песня персонажа — Ольги — возникает на актерской территории, она возникает в пространстве актерского существования, в линии роли. Волнение, трепет, возбужденность на уровне психофизических ощущений воплощается в пении — не прерывая собой актерское существование в жизни спектакля, а растворяясь в нем.

Интересно, как музыка становится не просто атмосферой, а даже напрямую задает обстоятельства спектакля. В поэме Пушкина слово «пение» повторяется многократно, передавая дух деревенской жизни, а главное, зерно девичьей русской души. А так как Туминас признался, что его спектакль на самом деле про Татьяну, то ни режиссер, ни композитор не могли не одарить девиц-красавиц песнями. На именинах Татьяны каждая барышня исполняет музыкальный подарок для Татьяны, каждая в характере своего персонажа, со своим отношением, существуя в конкретных обстоятельствах сцены, очень музыкально и с удивительным чувством юмора. Здесь звучат романсы «Стонет сизый голубочек», «О, не целуй меня», «Первый раз тебя увидел...», «Старый муж, грозный муж...». Как сказал композитор Латенас, было важно погрузить и актеров и зрителей в музыку того времени, и в понимание того, что эти знакомые романсы уже тогда пелись, были своими и для пушкинских героев. Желание Латенаса использовать песни «онегинских» времен перекликается с мыслями испанского драматурга и композитора Ф. Г. Лорки: «...песня вырывается в сегодняшний день из глубин истории живая и пульсирующая, как лягушка, вписывается в панораму, как молодой куст, донося в дуновении своей мелодии живой свет ушедших дней. В песнях, — продолжает Лорка, — таится душа истории, ...неся с собой живую жизнь

умерших эпох, чего не могут камни, колокола, яркие характеры и даже язык» [4, с. 28].

Совсем другая система взаимосвязей между театром и музыкой появляется, когда дело доходит до постановок пьес Б. Брехта. В своих теоретических рассуждениях об эпическом театре Б. Брехт подчеркивает разъединение элементов драмы, намеренно выделяет музыку из реального действия, что позволяет «сделать зримым переход к другой эстетической плоскости, плоскости музыкальной, благодаря чему не складывается неверное впечатление, будто песни “вырастают из действия”, а складывается верное: что они представляют собой вставные номера» [5, с. 384].

При исполнении зонгов многие элементы эпического театра в постановке Ю. Бутусова воплощаются: ансамбль «Чистой музыки» под руководством И. Горского вмещается на сцене, и дышит, и играет вместе с актерами; актеры подходят к микрофонам для исполнения зонгов, тем самым выделяют музыкальные номера из всего действия; ну и собственно сама музыка П. Дессау — «общественно значимая музыка» [6, с. 168]. Но при всех элементах эпического театра в этом спектакле много и от аристотелевского театра, авторам и участникам спектакля удалось создать исключительный способ существования именно для этого спектакля, где им удалось соединить, казалось бы, несовместимое.

Спектакль начинается с небольшой музыкальной увертюры, и зритель уже предчувствует своеобразность театрального языка этого *драматического* спектакля. Появление персонажа Ванга — продавца воды (А. Матросов), который практически сразу начинает петь зонг Водоноса, да еще и на немецком языке, задает форму спектакля. Герои поют свои зонги, а иногда поют, даже когда автор этого не предусматривал. Зонги в основном поются с обращением в зал, как исповедь, как крик. Но иногда пение возникает в виде общения между персонажами через зал, как, например, происходит с появлением двух проституток, которые, напевая в стиле модного направления «ритм-энд-блюз» (r&b), обсуждают между собой житейскую ситуацию. А заселение табачной лавки Шен Те происходит под хор-кабаре танцующих и напевающих персонажей города. Самые важные события спектакля часто происходят в тишине, как раз на прерванной музыке, меняется ритм жизни, точнее, он прерывается, и только потом начинается новая музыка жизни. Зонги, написанные П. Дессау, по мелодичности совершенно разные, от зонга Водоноса — странной

гармонии в стиле немецкого авангарда с хриплыми протяжными нотами до зонга «О восьмом слоне» в стиле танцевального кабаре. Как утверждал Брехт в связи с оперой «Допрос Лукулла», «Дессау нашел совершенно новые выразительные средства, которые нашим композиторам следовало бы изучать. Он умеет создавать арии на основе текста, который прежде давал материал только для речитативов. Его музыка способна выражать чувства людей» [7, с. 454].

«Актерское пение, — пишет Л. Г. Барсова, — это прежде всего синтез вокального и речевого интонирования, промежуточная ступень между кантиленой и речитативом, с его интонационно-смысловыми модуляциями, целью которого является психологическая достоверность поэтического (и сценического) образа» [2, с. 10], и актриса А. Урсуляк убеждает нас мастерством актерского пения, исполняя последний зонг Шен Те хриплым голосом, речитативом, в котором исповедальный сип переходит в пронзительный интонирующий крик, как будто она не поет, а выпускает из себя утробный голос. Такой надрыв в пении в драматическом спектакле был присущ В. Высоцкому, поэтому А. Урсуляк, с ее хриплым голосом, можно назвать женским воплощением В. Высоцкого, — не побоюсь сравнения, — с его «Гамлетом». Своим исполнением зонга актриса А. Урсуляк ставит жирную точку в *драматическом* спектакле, потрясая нас актерским исполнением музыкального материала.

В заключение хочу привести слова педагога Н. В. Демидова, воспитывавшего *драматических* артистов: «Прекрасно поющий, взволнованный, затронутый сам своим пением мастер вокала, на лице которого отражаются его чувства, а движения являются органическим необходимым следствием его внутреннего состояния, словом, игра которого вырывается из недр его ритмичности, музыкальности, чувства и понимания того, о чем у него, в нем и через него поется, — это акт синтетического творчества» [8, с. 36].

Современный драматический театр вмещает в себя множество художественных компонентов, среди которых музыка занимает внушительное пространство. Несмотря на то, что актер является основой драматического действия, он является частью сложной системы взаимодействия всех художественных компонентов спектакля, и ему нужно находить свои связи с другими элементами, становясь частью одного целого спектакля. Способ возникновения песни в драматическом спектакле и существование в ней актера в момент исполнения ищется разными путями: в процессе погружения в материал, в поиске

театрального языка, в поиске содержания и формы, когда режиссер вместе с актером вскрывают содержание всевозможными выразительными средствами, которые может позволить себе сегодня современный драматический театр.

1. *Таршис Н. А.* Музыка драматического спектакля. СПб.: СПБГАТИ, 2010. 163 с.
2. *Барсова Л. Г.* Сольное пение: термины и понятия. СПб.: СПБГАТИ, 2009. 128 с.
3. Мастерство режиссера. I–V курсы / Под общей ред. Н. А. Зверевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: ГИТИС, 2012.
4. *Лорка Ф. Г.* Об искусстве. М.: Искусство, 1971. 311 с.
5. *Брехт Б.* Модель «Кураж» // Бертольт Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство. 1963. Т. 5/1.
6. *Брехт Б.* Об использовании музыки в эпическом театре // Там же. Т. 5/2.
7. *Брехт. Б.* Музыка Дессау к «Лукуллу» // Там же. Т. 5/1.
8. *Демидов Н. В.* Творческое наследие: В 5 т. / Под ред. М. Н. Ласкиной. СПб.: Нестор-История, 2007. Т. 3. Кн. 4: Творческий художественный процесс на сцене. 480 с.

II

Ю. А. Васильев

ПРАВИЛЬНОЕ СРОДНИ ВТОРИЧНОМУ (*Заключительное слово*)

Когда мы с Юрием Матвеевичем в 1997 году затевали аспирантскую конференцию «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», мы более всего жаждали встречи с неординарным, непривычным, вызывающим споры. Милое и правильное казалось нам в те годы покрытым корочкой дилетантизма. Да, думаю, что и сейчас мы не охладели к новизне, наши желания не остыли. Нам в те, уже давние времена, хотелось споров, встряски, нелицеприятного. И мы все это получили 15 мая 1998 года. Да еще как обрели! Вплоть до запрещения конференции в будущем. Тамошние начальники по науке были не удовлетворены спорами, случившимися на конференции, высказанными идеями, жаром откровений. Пришлось и нам приумолкнуть. На восемь лет. Просто так смахивалось с глаз долой одно аспирантское поколение за другим. Приутихли споры. Приутихли и начальники. Забылось былое, и возродилась конференция 17 мая 2006 года. Зал был переполнен, интересующиеся стояли по стенкам и заглядывали в двери. И вновь конференция жужжала, шумела, взрывалась, спорила. Граждане обижались, не соглашались, сопротивлялись, «закидывали» вопросами выступавших, въедались в каждую мысль, не принимали на веру ни одного факта. Мне, как ведущему конференцию, приходилось служить буфером между противоборствующими сторонами, образующимися по ходу чуть ли не всякого доклада. Тогда именно зародилась и была осуществлена идея: при публикации материалов конференции не игнорировать эти споры, не забывать острые вопросы и высказывания. И в конце текста доклада в сборниках мы стали помещать эти спонтанные, порою странные, порою актуальные диалоги на тему...

А вот сегодня я могу констатировать, что доклады не вызвали споров, не прозвучали динамично, не подвигли слушателей к дебатам по поводу. Некоторая успокоенность участников конференции проявилась на прошлой конференции. Но я счел ее случайной: бывают взлеты, бывают и падения. И если в прошлый раз мы не взлетели, но и не свалились, то нынче — в данном случае я говорю о своих личных впечатлениях — мы рухнули. Докладчики сменяют друг друга, чистенько и в вяловатых интонациях отчитывают текст — на лицах в зале умиление, некоторая усталость от ожидания своей очереди. И в зале-то оказываются теперь исключительно докладчики. Ну еще кое-кто из научных руководителей, ученый секретарь академии и две милые Елены, заведующие аспирантурой прошлых и нынешних годов — Елена Викторовна и Елена Николаевна. Раньше конференция наводила шороху на начальников от науки, и они ее «задвигали», нынешние начальники по-доброму смотрят на происходящее мероприятие, и мы сами конференцию «приглушили». Хороши ли доклады? Будем думать, что да. Есть в них правильность, гладкость, нейтральность. Чаще всего слышен пересказ узнанного, но не дышит в докладах проблематика феномена актера, не вносят доклады в современную театральную жизнь никакого нового звучания, никаких экстримов. Ровнѐхонько говорим, добрѐхонько слушаем. Лично меня смущает правильность. Все по писаным и неписанным законам изложено. И нулевая форма! Одинаковые выходы, одинаковые пристрастия к бумажкам в руках, однообразные интонации зачитывания текстов, даже голоса кажутся мне монотонно воркующими. Вот Мейерхольд заботился о форме, чуял ее интуитивно и смысл придавал ей всегда взрывной. Вот и Евгений Шварц пишет в дневнике, что пьесу он может начинать писать, только когда ему ясна форма. А я сегодня на конференции попадал все время в одну и ту же атмосферу изложения гладенько написанного. И не хватало мне формы. А мы все занимаемся театром, льнем к актеру, его тайны разгадываем. И как же хилы эти разгадки без наличия театрального, жгучего, коммуникативного. Диалога нет, выступаю для себя, проблематика вне будущего, не ударяющая в сегодняшнее. Эмоции докладчиков сглажены, энтропия переходит в наступление. Кафтана из этого не сошьешь. И выходит на поверку — вторичное по форме выступление и стандартное по композиции описание.

Ни в коем случае никого не ругаю, даже не берусь оценивать докладчиков. Раскрываю лишь свои впечатления от дня сегодняшнего.

А видится мне день сей на фоне шестнадцатилетней судьбы наших аспирантских конференций. Взлеты постепенно снижаются, задуманное ради новизны, актуальности и оригинальности — меркнет. И все же надежду я не теряю. Предполагаю, что и у Юрия Матвеевича крылья не опустятся. Поживем — увидим.

Е. Н. Малькова

заведующая аспирантурой СПбГАТИ

Конференция подошла к концу. Всех порадовало многообразие тем докладов и широта научных интересов аспирантов. Большое внимание было уделено проблемам современного театра. В оценках спектаклей, которые идут на театральных подмостках сегодня, нет однозначных, устоявшихся мнений, поэтому ваш личный взгляд, неординарные идеи, попытки поднять спорные вопросы важны для развития театрального искусства. Но почему так редко возникало оживление в зале? Доклады были заслушаны, вопросы заданы, ответы получены. А где научная дискуссия, где спор, в котором рождается истина?

В публичных выступлениях следует не только излагать результаты своих научных исследований, но и вести диалог со слушателями. Здесь уместны и живое яркое слово, и наглядный образ, а в постановке проблемы возможны как концентрация внимания на спорном вопросе, так и умышленная провокация слушателей. Такой подход требует от выступающих глубокого владения материалом и умения «держать удар».

В заключение позвольте поблагодарить аспирантов и их научных руководителей за большую работу по подготовке докладов. Особенно хочу отметить вклад профессора Ю. А. Васильева и профессора Ю. М. Шора в организацию конференции. Ваша преданность науке и театру вызывает уважение. И я верю, что кризис гуманитарности, о котором говорил Ю. М. Шор, не завершится трагедией цивилизации, ибо многие неравнодушные люди своим подвижничеством не допустят этого. В том, что впредь театр будет возвышать и преобразовать жизнь, есть и доля вашего труда.

Ю. А. Васильев

Дорогие друзья, мы завершаем восьмую межвузовскую аспирантскую конференцию «Феномен актера: профессия, философия, эстетика». Благодарим за участие в работе конференции педагогов Академии — профессоров Галину Владимировну Титову, Юрия Михайловича Барбоя, Елену Викторовну Маркову, Вадима Игоревича Максимова, Надежду Александровну Таршис, Анатолия Петровича Кулиша, Надежду Александровну Маркарьян.

Дорогие друзья, поздравляем вас. Взгляните еще разок на последнюю страницу программки, вникните, выполните все наши советы и постарайтесь выслать до 10 июня на мой адрес свои доклады. Обязательно до 10 июня. Не откладывайте даже на полдня. Мне хотелось бы дать ваши доклады для ознакомления Юрию Матвеевичу и Вадиму Игоревичу, которые за месяц должны будут ваши доклады прочитать, может быть, высказать какие-то мнения. У нас это традиционный процесс. Важно, что даже те из профессоров, кто не присутствовал на конференции, иногда знакомятся с докладами и высказывают свои мнения.

Всем огромное спасибо. Всего доброго.

Мы на этом завершаем нашу конференцию.

III

Ю. А. Васильев

з. д. и. России, кандидат искусствоведения,
профессор

ЗАМЕТКИ ОБ ИНТОНАЦИИ В РЕЧЕВОМ ИСКУССТВЕ

В этих небольших заметках я коснусь практических моментов феномена речевой интонации в приложении к актерскому творчеству, и в некоторой мере к творчеству людей, размышляющих на темы актерского искусства.

Сложность подхода к проблеме состоит в том, что мы практически не имеем лингвистических и психолингвистических исследований, посвященных непосредственно интонации сценической речи драматических актеров. Некоторыми ориентирами для нас служат научные изыскания, в которых в разных аспектах изучается интонация разговорной речи. Никаких специальных исследований речевой интонации актеров в ролях не проводится. Да, актерская речь интересует лингвистов: на уровне орфоэпии ею занимались Р. И. Аванесов, Г. В. Винокур, М. В. Панов [1], на уровне психолингвистики вскользь касался актерской речи Н. И. Жинкин [2]. Упоминания об эстетической функции интонации находим в работах Н. В. Черемисиной-Ениколоповой [3]. Однако все названное не дает картины отличительных особенностей интонации сценической речи от интонации разговорной речи, вокальной речи, письменной речи и не предлагает сколько-нибудь определенные пути воспитания интонационной выразительности актера в театральной школе. И тем более мы не можем пока говорить о воспитании такой серьезной стороны речи, каковой является интонация, в отношении молодых преподавателей, аспирантов театрального вуза и студентов-театроведов.

Нам в интонационно-смысловом тренинге важно понимать, какие именно компоненты являются интонационными признаками

речи. Зная такие признаки и понимая основные функции, которые выполняет интонация в речи, мы могли бы активнее влиять на совершенствование выразительности сценической речи молодых актеров и педагогов. И к тому же могли бы хотя бы в общих чертах предположить, как посредством опосредованного влияния на интонацию можно добиваться естественности, подвижности, непредсказуемости, таинственности в произнесении авторского текста или в изложении собственного текста в условиях публичного выступления. Интонационно-смысловой тренинг явно необходим, но вот в чем он должен заключаться — пока остается загадкой.

Все понятно с так называемой «логикой речи»: изучи правила, выбери текст, «транскрибируй» его (расставь паузы разной длительности, подчеркни слова одной-двумя или волнистой чертами и пр.) и читай вслух. Но это явно не творческий подход. А вот как совладать с оттенками темпов и длительностей, непредсказуемостью пауз и динамическими переливами? Ранжировать, градуировать, упорядочивать их, обучать им молодых актеров было бы кощунством. Трепет драматической интонации моментально захлебнулся бы в законах и правилах. Выдающиеся лингвисты это понимали. Дорогого стоит признание М. В. Панова, пропитанное театральными воспоминаниями: «До сих пор покоряет естественность и глубина исполнения О. Л. Книппер-Чеховой роли Раневской («Вишневый сад» А. П. Чехова). Представить ее в виде фонетической транскрипции... Можно, конечно, но оставляет впечатление бессилия: то, что является сутью ее игры, утекает, как вода меж пальцами. Нужны особые регистры, особые знаки, чтобы хотя бы приблизительно схватить ее игру: особые — для изменения силы голоса, для его тембровых изменений, для колебания напряженности-ненапряженности артикуляции, для изменения интенсивности интонационных движений, для темповых модуляций, для пауз различной длительности» [4, с. 560]. Откровеннее не скажешь. Не менее впечатляющ вывод Н. И. Жинкина: «Никакая живая речь без интонации невозможна». Стало быть, установление живой интонации механическим путем не совсем уместно на уроках драматической речи. «Обучиться интонации нельзя» — категорически заявляет Н. И. Жинкин и иронически добавляет: «Это то же самое, что обучаться плакать, смеяться, горевать, радоваться и т. п.» [5, с. 336]. Проблема предстает во всей ее сложности.

Если обратиться к лингвистическим исследованиям интонации разговорной речи, то во многих из них можно почерпнуть описания

компонентов интонации. Нет надобности приводить всевозможные варианты композиций элементов, тем более что это блистательно проделано в исследовании Л. К. Цеплитиса, составившего основательные таблицы «перечней элементов интонации» и список «названий элементов интонации» [6, с. 60–67]. Подвергнув анализу десятки изданий на русском, латышском и иностранных языках, изучив большую литературу по декламации, художественному и выразительному чтению, сценической речи, Л. К. Цеплитис выделил шесть чаще всего употребляемых элементов интонации: мелодия, темп, тембр, пауза, сила, ударение. В обстоятельном исследовании Н. Д. Светозаровой «Интонационная система русского языка» [7] указывается также на шесть ключевых компонентов интонации: мелодику, паузу, длительность, темп, интенсивность, просодический тембр. Каждый из этих компонентов рассмотрен автором индивидуально, и сомневаться в значимости каждого из них в общем интонационном строе речевой интонации не приходится.

Практически во всей литературе, исследующей вопросы речевой интонации, неоспоримо главным, первым, ведущим компонентом интонации объявляется мелодика (мелодия, высотность). Н. Д. Светозарова констатирует: «Говоря о компонентах интонации, принято различать так называемое “узкое” и “широкое” понимание интонации. При узком понимании исследователь ограничивается высотным, или мелодическим, компонентом интонации, при широком, кроме мелодики, учитывается большее или меньшее количество других просодических характеристик речи» [7, с. 35]. В лингвистической теории высказывания этот компонент также выдвигается на передний план: «Мелодический компонент интонации, — отмечает И. Г. Торсуева, — является наиболее исследованным, кроме того, многие интонологи отождествляют мелодику с интонацией вообще. И действительно, мелодика является важнейшим компонентом интонации» [8, с. 94]. В монографии Н. В. Черемисиной «Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь», на протяжении трех десятилетий служащего серьезным подспорьем для педагогов сценической речи в области просодии, важнейшими компонентами русской интонации определяются мелодика и ударение. Понятие мелодика Н. В. Черемисина расшифровывает как *тональный контур речи*, то есть — «модуляции высоты основного тона при произнесении частей предложения, предложений и сверхфразовых единств» [9, с. 11]. Мелодический элемент интонации является веду-

щим, если не единственным, для большинства педагогов сценической речи.

На фоне всеобщего убеждения в магнетизме мелодического компонента речевой интонации неожиданно проступает мнение Н. И. Жинкина, высказанное им в опубликованном С. И. Гиндиным фрагменте неизданной работы «Психологические вопросы интонации речи»: «Взаимоотношение компонентов интонации в речи и музыке» [10]. Вопросам интонации Н. И. Жинкин отводит много места в разнообразных своих исследованиях «механизмов речи» [11]. Нам для нашей темы, прежде всего, интересны размышления Н. И. Жинкина при сопоставлении двух видов интонации — в пении и в речи — приведшие автора к нетрадиционному пониманию значения компонентов интонации.

Опытным путем установив, что в речевую и вокальную интонацию входят одни и те же компоненты, Жинкин определяет ведущие компоненты для каждого из этих видов произнесения. Считая, что различие между музыкой и речью заключается не в количестве интонационных элементов, а в «расстановке сил», он определяет в вокальной интонации ведущим компонентом — мелодику, в речевой интонации — динамику и длительности. Эти элементы в том и в другом случае «управляют» и «направляют» действительное проявление всех остальных признаков интонации. Важнейшим обоснованием выданных приоритетов оказывается противопоставление специфической прерывистости речи и непрерывности пения. По мнению ученого, «задача объединения и разъединения слов в речи гораздо более важная, основная и элементарная, чем мелодические вариации» [10, с. 140]. Это явление Жинкин выдвигает в противоположность популярному мнению о приоритете мелодики речи над всеми другими компонентами интонации. Опираясь на материалы инструментальной записи и анализа речи, Н. И. Жинкин объясняет: «Именно динамические и долготные характеристики раскрывают чрезвычайное разнообразие в ее [речи] смысловых оттенках. Малейшие изменения в длительности фонем, слогов, слов и синтагм, изменения в силе или близости расположения одного слова к другому сказываются на выразительности речи» [10, с. 140]. Для тренинга сценической речи это оказывается одним из самых главных аргументов в пользу разговорности, естественности, конкретности, внятности речевой техники и выразительности актера. Не некие отвлеченные повышения и понижения тона, а реальная ритмика «смысловой

группы» (единицы смыслового членения высказывания; в учебной практике то же, что синтагма или речевой такт), фразы, реплики (если обращаться к драматической речи), сообщения. Этот динамико-временной компонент интонации и признается Н. И. Жинкиным стержневым и специфическим для речи в отличие от интонации певческой: «Динамическая, ударная сила речи и неодинаковая длительность ее элементов противостоит мелодической силе пения» [10, с. 141].

Не менее значимой представляется мысль Н. И. Жинкина, что речь, прежде всего, предназначена для обозначения, но вместе с тем в ней непосредственно выражается чувство. Благодаря интонации, вступающей в свои права, «несмотря на инертное сопротивление словесного ряда, организуются синтагмы, выделяется фразовое ударение, создается звуковисотное повышение или понижение, обособляются группы слов по громкости произнесения» [10, с. 142–143]. Таким образом, интонация становится реальным фактом; ее эмоциональный аспект во многом зависит от перемены чувств человека (хочется добавить: и актера, и оратора).

И третий момент, вызывающий несомненный интерес для педагогики сценической речи, связан со смысловой стороной речи. В размышлениях Н. И. Жинкина особенно ценно то, что в разговоре о компонентах интонации он напрямую обращается к актерской практике и задается вопросом: если актер не выражает на сцене свои собственные чувства, а воспроизводит чувства роли, то верно ли он это делает? И выдает чрезвычайно поучительный ответ: «Во всех случаях человеческая речь, где бы она не возникала — в жизни или на сцене — и какую бы значительную роль не играла в ней интонация, производится не для того, чтобы интонировать» [10, с. 145]. И тут же объясняет, что для музыки звуковисотное интонирование является главным. В речи же интонация только помощница словесного общения, полностью зависящая от смысла речевого высказывания. «Всякая попытка обратить особое, специальное внимание, — подчеркивает Н. И. Жинкин, — на интонационную форму речи для того, чтобы ее перенять, приводит, как показывает практика театра, к потере выразительности чувств. Наоборот, как только актер перенесет внимание на смысловую сторону общения, так тотчас же при разрешении этой задачи правильная интонация возникает сама собой» [10, с. 145]. Таким образом, мы можем заключить, что хотя бы потому, что не мелодические рисунки речи выступают на передний план, а интонация

связывается с чувством и со смыслом, подход Н. И. Жинкина к вопросу интонационно-смыслового тренинга становится предпочтительным.

В другой работе Н. И. Жинкин объясняет: «Смысл выражается не только в лексических значениях и в сочетании этих значений, он воплощается также и в **интонации**» [5, с. 336 (Выделено автором. — Ю. В.)]. Расшифровка этого положения так же важна для нашего предмета: «Иногда содержание вежливых или безобидных слов, — говорит Н. И. Жинкин, — смывается насмешливой, обидной интонацией. И тогда мы верим больше интонации, чем словам. Другой раз самые простые и как будто малозначащие слова, сказанные с глубоким чувством, способны надолго взволновать» [5, с. 336]. Речевая интонация в определенных жизненных обстоятельствах приходит естественным путем. О ней не следует думать, беспокоиться. Мы должны настраивать актеров на живую, нефальшивую интонацию. Для этого и мы сами, и наши студенты должны понимать, чувствовать, какими способами решается задача рождения и реализации точной и соответствующей ситуации интонации. Назову два важных аспекта. Первый: на формирование интонации в сильнейшей степени влияет смысл. Второй: интонация является произвольным ответом на ситуацию, в которой находятся участники диалога. Конечно, перед преподавателями актерского мастерства и сценической речи стоит наисложнейшая задача: обучение произнесению «чужой» речи. Такая речь принципиально отличается от речи своей собственной, спонтанной. В собственной речи замысел принадлежит самому человеку, и его воплощение зависит от него самого, от его умений формировать фразу. «Чужая» речь требует от актера присвоения ее себе. Она должна становиться собственной речью актера в роли. Для сближения актера с заданной речью педагогами используются разнообразные пути.

Мне наиболее продуктивными на уроках сценической речи кажутся такие направления работы, как: ритмическая игра звуками, наиболее ярко представленная в скороговорках; импровизация небольших сообщений на заданную тему, выражаемых ритмами, близкими к стихотворным, и смыслами, определяющими зерно высказывания; лексическая атака на воображение, заключающаяся в спонтанном подборе слов, близких по звучанию и вписывающихся в структуру сообщения; синонимический подход, открывающий перед студентом возможность выражения смысла разными

лексическими средствами; диалогический характер импровизации; жестово-пластические импровизации, составляющие единое целое с импровизациями речевыми (скороговорками). Все эти направления работы вместе составляют неделимый интонационно-смысловой тренинг. И подготавливают студента к интонационно-смысловому анализу произносимого драматического текста (стихотворного и прозаического). Интонация заданного текста («чужой» речи) рождается в ситуации живого общения, как уже было сказано, и все перечисленные приемы интонационно-смыслового тренинга создают самые лучшие условия для непринужденного возникновения речевого высказывания.

Сказанное о таких компонентах интонации, как динамика и длительность, ни в коем случае не означает, что все другие компоненты игнорируются. Целостность интонационных компонентов должна оставаться незыблемой. «Каждая часть хочет быть в своем целом, в коем лучше себя сохраняет. Каждая часть имеет склонность вновь соединиться со своим целым, дабы избежать своего несовершенства» [12, с. 123]. Важен ведущий признак речевой интонации в каждый момент сообщения.

При наличии двух основных компонентов речевой интонации — динамика и длительность — отстраняться от мелодики, паузы, темпа, тембра не следует ни в коей мере. Мелодика не исчезает даже тогда, когда верховенство в речевой интонации берет на себя тембр или пауза. В какие-то экспрессивные моменты мелодика вдруг ярко проявляется и увлекает за собой все другие компоненты интонации.

Так уж устроено в различных механизмах деятельности человека, что одна из частей, один из компонентов в определенный момент принимает на себя роль ведущего. Так и в тренинге: одна из частей тела на какое-то мгновение уводит за собой все прочие элементы тела, как дудочка флейтиста из Гаммельна, или как корабль, раздвигающий волнами пространство моря [13]. А в интонационно-смысловом тренинге компоненты интонации наперебой сменяют друг друга. Если же актер доверится только тональному контуру речи и озабочится лишь повышениями и понижениями тона, музыкальным движением голоса, то смысловая внятность резко снизится. О такой манере актерской речи говорил В. Э. Мейерхольд: «Актеры произносят роли нараспев, непременно в минорном тоне и под аккомпанемент музыки» [14, с. 65]. Столь ж пагубно и наше увлечение на уроках по речи тренировкой звуковысотного диапазона голоса, развитием ди-

намического диапазона звучания, выковыванием темповой подвижности речи, привитием навыков синтагматического членения текста и прочих возможных и невозможных элементов интонации — вне контекста, без постижения обстоятельств и погружения в ситуацию, за пределами смыслового анализа, без мотивации поступков. «Механизм речи — это живой постоянно перестраивающийся и в норме постоянно совершенствующийся механизм» [15, с. 136]. Только подходы к перестройке и совершенствованию механизмов актерской речи, включая и систему интонационных компонентов, должны быть творческими.

Одним из таких подходов является речевая вариативность, позволяющая оторваться от интонации чтения и вырваться в интонацию спонтанного сценического разговора, живую речевую интонацию. Предположим, студент приносит на урок рассказ Чехова, над которым ему очень хотелось бы работать. Я прошу студента ознакомиться с рассказом меня. Он начинает чтение. Чтение оказывается монотонным, с перечислительной интонацией, с разорванными предложениями, с потерей связи между предложениями, со слабо проступающим контекстом, то есть вне ситуации. Это явление знакомо каждому педагогу сценической речи. Неживое проступает у всех без исключения студентов, когда они принимаются читать текст вслух. Я предлагаю студенту от текста «оторваться», выйти на воспринимающего (преподавателя) или воспринимающих (студентов). Это не сложно: заглянуть в рассказ — ухватить какую-то часть текста, какой-то факт, какой-то фрагмент — и, оторвавшись от страницы, ввести в курс дела воспринимающего (воспринимающих), то есть настроить их на новизну сообщения; передать, что понимается самим читающим, а не что там написано по словам. Особенно это продуктивно проступает в момент произнесения реплик действующих лиц (даже если эти реплики чересчур литературны). Партнером на мгновение становится кто-то из присутствующих. Он и воспринимает, о чем ему говорят. Студент, «читающий текст», вполне может почувствовать реакцию на то, что им проговорено, и искать возможность для продолжения сообщения. Ему невольно приходится связывать первый произнесенный фрагмент со вторым, с третьим, чтобы слушающие обрели нить сюжета и вникли в перспективу сообщения. Тут интуитивно «читающий» формирует законченность высказывания: фразы или сочетания двух-трех фраз, составляющих смысловой сгусток.

Первые пробы грозят неудачей. Но постепенно рассказ обретает очертания целого. И прежде всего благодаря вниманию и интересу воспринимающих. «Читающий» постепенно проникается ощущением, что рассказ интересен другим, что их захватывает желание узнать развязку. И он, знающий развязку, начинает, опять-таки, интуитивно вникать в смысл «читаемого». Так авторский текст не силком перебирается в зону соавторства. Приходит радость открытия поучительной или юмористической истории. Или, что так же случается, студент вдруг начинает постигать неинтересность своего рассказывания, холодность слушающих, «непопадание» рассказа в других — и, как единственный выход, отказывается от рассказа.

Ничего нет опасного, если какое-то слово в процессе такого чтения будет синонимировано. Замена слова синонимом в воспроизводимой фразе свидетельствует о закреплённости смысла. Важна прочность смысла, а не буквенная точность. Возможны и инверсии. Стилистические особенности авторского текста могут быть и поколеблены. К ним появится возможность вернуться позже. Сейчас важны: начатки смысла, проникновение в факт, познание явления, постижение контекста. Эти усилия и проявляют или не проявляют ясность, внятность произносимого. В огромной мере это может быть отнесено и к молодым педагогам, и к аспирантам, попадающим в обстоятельства публичного выступления. Не слово важно, оно может быть и заменено синонимом, мысль ценна, в ней вся сила («Мысль — это сила, господин начальник», говорит один из героев Славомира Мрожека).

Интерес представляет операция считывания с листа. Что считывается? Полное слово или неполное слово? Не считывает ли читающий текст морфемы, и затем не переводит ли он их в фонемы? Кому сложнее читать текст с листа: тому, кто вычитывает слова, или тому, кто сходу формирует смысловую группу, фразу и вместе с тем догадывается о смысле и произвольно использует интонацию? Представленный прием чтения авторского текста позволяет лишить читающего буквенного текста, отобрать у него письменное слово и вовлечь его в разговор, близкий к спонтанному.

Резервы для живой речи докладчика — в чувстве импровизационности. Заученная речь тормоз. Еще больший тормоз для произвольной речевой интонации — речь зачитываемая. Она строится на выключении из диалога, на смысле для себя, но не на сиюминутном общении и не на обмене новой информацией. А если отка-

заться от зачитывания и сымпровизировать свою же собственную тему? И на таких экспромтах оратор научается созданию собственных внутренних смысловых вариаций. И свой собственный авторский текст он будет воспринимать не как неповоротливую и непогрешимую данность, а как источник собственных переживаний, реакций, творческих размышлений, импульсов, видений, знаний. Такое «авторское» отношение докладчика к тексту собственного доклада приближает его к бесконечной вариативности разговоров об актере.

В процессе выступления (так же, как и при описанном выше приеме чтения рассказа с листа) возникают ненаигранные, исключительно непроизвольные паузы. Они нередко заполняются какими-то звуками, междометиями, обрывками слов (чаще всего в таком случае звукокомплексы или корни слов), ритмическими вариациями, отражающими повороты смысла в ходе поиска нужной лексической единицы или удачного ритмического стыка. Авторы одного из опытов по изучению длительности речи убеждены: «Наиболее существенным различием между чтением текста и спонтанной речью, выявленным в результате нашего исследования, оказалось явление *хезитации* в спонтанной речи, проявляющееся не только в виде пауз хезитации, но и в хезитативном удлинении слов» [16, с. 142]. Публичное озвучивание текста должно напоминать речь спонтанную, по крайней мере, начатки таковой в пробах выступающих должны просматриваться. Открывается коммуникативный момент — общение со слушающими: оно происходит на материале авторского текста и имеет большой плюс — индивидуальное, личностное проникновение в содержание того, кто ведет рассказ, и доверие (или недоверие) рассказывающему со стороны воспринимающих.

Смею предположить, что в таком виде речевого поведения выступает внутренняя речь, в которой значение обретает так называемое упреждение предстоящего текста. Благодаря упреждению широкие значения слов и понятий приобретают определенность. В дело вступают силы, регулирующие отбор слов, направляющие в нужное русло выбор дополнений, определений, обстоятельств. Появляются средства для регулировки и развития упреждающего синтеза. Если актер, имея в памяти авторский текст, приучается к его «незнанию», а вместо текста пользуется только контурами будущего сообщения, то он тем самым не может заранее предположить, в какие смысловые глубины ему удастся шагнуть и какие интонационные выплески

дадут эти глубины. Актер, таким образом, овладевает «самим механизмом процесса этой работы» [17, с. 313]. Если оратор, имея свой личный научный замысел, вступает в открытый контакт с воспринятыми — то он дает второе дыхание своим мыслям, идеям, открытиям.

В этом месте мы выходим на тему контекста. Думаю, понятно, что одно предложение еще ни о чем не говорит, что требуется продолжение. «Нельзя генерировать первое предложение текста, если не предусмотрено его смысловое движение вперед на некоторое расстояние. Иначе появится или непонимание, или бессмыслица» [18, с. 168–169] — отмечает Н. И. Жинкин. Как одинокое слово невозможно в языке, обязательность другого слова нельзя оспорить [19, с. 43] (ср. у Цветаевой: «Боже мой! — простое состукивание двух слов — и какие кладези премудрости» [20, с. 392]) — так и отдельная фраза в речи ничего не значит сама по себе. Смысл текста проступает при сращении лексических значений двух смежных предложений. «Если интеграция не возникает, — вновь подсказывает нам Жинкин, — берется следующее смежное предложение, и так до того момента, когда возникнет смысловая связь этих предложений» [19, с. 85]. Предельно понятный совет. Приведу прозаический пример из гоголевской повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (начало главы III), свидетельствующий о значении трех предложений в механизме возникновения смысла: 1) «Тетушка Василиса Кашпоровна в это время имела лет около пятидесяти»; 2) «Замужем она никогда не была и обыкновенно говорила, что жизнь девическая для нее дороже всего»; 3) «Впрочем, сколько мне помнится, никто и не сватал ее». Только в третьем предложении читатель понимает иронию автора в отношении тетушки. И не только для этого фрагмента из трех фраз важна ирония автора, но она уже подготавливает почву для отношения читателя к азартным действиям тетушки, взявшейся устроить женитьбу своего любимого племянника.

Таким образом, для интонационно-смысловой выразительности речи мы обретаем методическое знание: зерно авторского смысла находится на стыке двух предложений, из этого зерна и вырастает текст. Связка из двух и более предложений позволяет наполнять смысловым содержанием каждое сообщение, каждое сценическое высказывание. Но все это может не сработать, если не созданы условия для обмена сообщениями. Ослабление или прекращение словесного (да и

невербального) общения притормаживает развитие речевого механизма, лишает речь действенности и естественности, опускает актера до уровня декламационности. Лишает актера и оратора чувства импровизации. Как уж тут не вспомнить К. С. Станиславского: «В нашем искусстве многое делается в порядке импровизации на одну и ту же тему, прочно зафиксированную. Такое творчество дает свежесть и непосредственность исполнению» [21, с. 68]. Так что диалогический характер речи и чувство импровизации должны проявляться при выступлении молодых педагогов и аспирантов с докладами.

1. Р. И. Аванесов кратко характеризовал орфоэпические нормы для сценической речи в учебном пособии «Русское литературное произношение» (Изд. 6-е. М.: Просвещение, 1984. С. 43–50); Г. О. Винокур посвятил орфоэпии на сцене книгу «Русское сценическое произношение» (М.: ВТО, 1948); М. В. Панов серьезно разбирает особенности сценического произношения в театрах разных направлений в статье «Сценическая речь и театральные системы» (*Панов М. В. Труды по общему языкознанию и русскому языку: В 2 т. М.: Языки славянской культуры, 2007. Т. 2. С. 551–566*). Назову также известную статью И. С. Ильинской и В. Н. Сидорова «О сценическом произношении в московских театрах» (*Вопросы культуры речи. Вып. I. М., 1955. С. 143–171*).
2. Н. И. Жинкин описывает эксперимент с группой квалифицированных актеров, произносивших текст одинакового сегментарного состава, но в разных предлагаемых ситуациях и в разном контексте (*Жинкин Н. И. Механизмы речи. М.: Наука, 1958. С. 188–203*).
3. *Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М.: Русский язык, 1982. 208 с.*; *Черемисина-Ениколопова Н. В. Законы и правила русской интонации. М.: Флинта, 1999.*
4. *Панов М. В. Сценическая речь и театральные системы // Панов М. В. Труды по общему языкознанию и русскому языку: В 2 т. М.: Языки славянской культуры, 2007. Т. 2. С. 551–566.*
5. *Жинкин Н. И. Психологические основы развития речи // Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М.: Лабиринт, 1998. С. 320–340.*
6. *Цеплитис Л. К. Анализ речевой интонации. Рига: Изд-во «Зинатне», 1974. 272 с.*
7. *Светозарова Н. Д. Интонационная система русского языка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. 175 с.*
8. *Торсуева И. Г. Интонация и смысл высказывания. М.: Наука, 1979. 112 с.*
9. *Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М.: Русский язык, 1982. 208 с.*
10. *Жинкин Н. И. Взаимоотношение компонентов интонации в речи и в музыке / Предисловие и комментарии С. И. Гиндина // Проблемы структурной лингвистики. М., 1984. С. 137–149.*

11. Книга Н. И. Жинкина «Механизмы речи» (М., 1958) по праву может считаться настольной книгой каждого преподавателя сценической речи, если, конечно, этого преподавателя интересуют теоретические аспекты учебной дисциплины «Сценическая речь» и для него ценны открытия и эксперименты в области речи, проводимые в смежных научных областях.
12. *Леонардо да Винчи*. 1020 фрагментов. М.: Центр книги Рудомино, 2012. 736 с.
13. Ср.: «Жест — это маленькая прибрежная волна от большого идущего парохода — человеческого тела и его позы» (*Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919*. М.: ОГИ, 2000. С. 96); или: «Жест есть результат работы всего тела» (цит. по: Вс. Э. Мейерхольд о своем методе. 1914–1936 / Публикация Н. Песочинского // Мейерхольд, К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 38).
14. *Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919*. М.: ОГИ, 2000. 280 с.
15. *Жинкин Н. И.* Исследование внутренней речи по методике центральных речевых поех // *Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике*. М.: Лабиринт, 1998. С. 104–145.
16. См.: *Васильева Л. А., Тананайко С. О., Шерстинова Т. Ю.* Длительность как одна из характеристик слов при функциональной омонимии в разных типах речи // Проблемы и методы экспериментально-фонетических исследований. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002. С. 135–142. Напомним читателям, что под «хезитацией» понимается речевое колебание, связанное со спонтанностью речи: импровизированный текст рождается непосредственно в момент речи, возникает проблема выбора слов, словосочетаний, планирования предложения в целом. Хезитацию в речи составляют паузы, нелексические вставные звуки, «слова-паразиты», замены слов, повторы, заикание. Основными проявлениями хезитации признаются в речи — паузы незаполненные и заполненные (нелексическими звуками, междометиями, плохо разбираемыми словами, «словами-паразитами» и пр.).
17. *Жинкин Н. И.* Развитие письменной речи учащихся III–VII классов // *Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике*. М.: Лабиринт, 1998. С. 183–319.
18. *Жинкин Н. И.* Замысел речи <Тезисы доклада> // *Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике*. М.: Лабиринт, 1998. С. 168–169.
19. *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. М.: Наука, 1982. С. 43.
20. *Цветаева М.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М.: Эллис Лак, 2000. Т. 1: 1913–1919. 560 с.
21. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. 511 с.

АКТЕР В ЭКСПРЕССИОНИСТСКОМ СПЕКТАКЛЕ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ*

В последние годы явно обострился интерес к теме, которая долгие годы была забыта в отечественном театроведении — к сценическому экспрессионизму, который в 1920-е годы оказал заметное влияние на русское искусство.

В 2011 году защищена кандидатская диссертация по немецкой экспрессионистической драматургии (Александра Вареникова «Пьесы Георга Кайзера на мифологические и легендарные сюжеты и их воплощение на немецко-язычной сцене»). Проблема сценического экспрессионизма затрагивается в другой диссертации 2013-го года (Александра Дунаева «Франк Ведекинд: формирование метода»). Отрадно, что интерес молодых ученых — и прежде всего в Петербургской театральной академии — касается наиболее сложной проблемы внутри любого творческого метода — проблемы актера и способа существования на сцене.

В докладе Анастасии Панкиной «Требования к актерам в экспрессионистическом театре Леопольда Йесснера» на аспирантской конференции «Феномен актера» 2008-го года была сформулирована новая ситуация, в которой оказывается актер экспрессионистского театра: «Сценическое пространство спектаклей Леопольда Йесснера представляло собой Я-Мир, где господствующей была точка зрения протагониста, у которого больше не было необходимости соотносить свое Я с единством времени, действия и пространства» [1, с. 58]. Становление экспрессионистского актера рассматривается на примере «Вильгельма Телля» Л. Йесснера, можно сказать, актерская концепция Л. Йесснера и М. Рейнхардта столкнулись. А. Бассерман, рейнхардтовский актер, исполняя Телля, как человека, который хочет сохранить свою внутреннюю гармонию, свою уникальность от посягательств враждебного внешнего мира, воплощенного в образе Гесслера» [1, с. 61]. Актерской манере А. Бассермана противопоставляется способ существования актера другой школы — Ф. Кортнера:

* Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) // проект 14-34-01008

«А. Бассерман, исполняя Телля, не ставит своей задачей выразить состояние своего внутреннего мира, он высказывает позицию человека, обладающего таким внутренним миром, а Ф. Кортнер — как образцовый экспрессионистический актер — выражает в Гесслере не его индивидуальные характеристики, а саму тиранию, подавляющую обывателя» [1, с. 63].

Ситуация, описанная здесь, была разработана и проанализирована в дипломной работе 2014 года студентки театроведческого факультета СПбГАТИ Оксаны Загвозкиной «Драматургия Шиллера в постановках Леопольда Йесснера в Штаатстheaterе, Берлин (1918–1922): к проблеме классики на экспрессионистской сцене». Автор доказывает, что в режиссерском замысле Л. Йесснера конфликт Телля и Гесслера переводится на уровень противопоставления актерских существований. Скрытая энергия Фрица Кортнера проявлялась не в романтической эмоциональности, а в повышенной фиксированной выразительности гипертрофированной мимики и обостренной пластики. Далее в дипломном сочинении рассматривается взаимодействие двух выдающихся — и по-своему индивидуальных — представителей экспрессионизма: Эрнста Дойча (в роли Фиеско) и Фрица Кортнера (в роли Верины в спектакле «Заговор Фиеско в Генуе» (1921).

«Главная роль была отдана 30-летнему австрийцу Эрнсту Дойчу, чья фигура была новой для берлинского государственного театра. Возраст актера подчеркивал энергию молодости героя амбициозного и готового пойти на все ради достижения своей цели. Эмиль Фактор счел очень удачным «решение Йесснера позволить 23-летнего Фиеско, плод фантазии 20-летнего Шиллера, играть такому актеру, который сам прославился в возрасте 20 лет. Это изначально создавало образ, очень правдоподобный» [2, с. 309]. Дойч, наряду с Кортнером, был одним из представителей нового поколения актеров, реализовавшим свой потенциал в экспрессионистских спектаклях. Его триумф на сцене случится тремя годами ранее, чем у Кортнера, в 1916 г. в главной роли в пьесе «Сын» Вальтера Газенклевера он представит на сцене новый человеческий тип — «исступленный, ранимый, горячо рассуждающий, непримиримый» [3, с. 19]». (Машинопись. С. 54–55.)

И опять-таки режиссер строил замысел спектакля на контрасте исполнения, а не характеров персонажей. Но теперь эта актерская

выразительность представляла ипостаси экспрессионистской эстетики:

Играя Веррину, Кортнер «отчетливо создавал тело 70-летнего старика» [4, с. 311] благодаря непревзойденной пластике и владению жестом. Любопытно, что в этом спектакле, по словам критики, он воздерживался от экспрессионистской резкости. В образе Веррины для него были характерны «сосредоточенность и сдержанность» [4, с. 311]». (Машинопись. С. 58.)

Именно творчеству Эрнста Дойча посвящен доклад аспирантки Татьяны Соломкиной на последней конференции «Феномен актера». И на этой же конференции проблема экспрессионистского актера возникает в докладе Кристины Малой «Актер в театре Баухауза».

Татьяна Соломкина в предыдущих своих работах последовательно выявляет своеобразие экспрессионистского актера. В докладе «Экспрессионистский актер в театре и кино» (2013 г.) она сравнивает рейнхардтовского актера Пауля Вегенера и йесснеровского Фрица Кортнера. Актерскую манеру Кортнера автор выводит из его уникальных киноработ: «Кортнер перекашивает лицо на крупном плане, уподобляя его маске, двигается отрывисто, говорит короткими фразами. Создается впечатление, что его руки, ноги, голова, туловище — ему не принадлежат, а словно существуют независимо. Вся роль Кортнера — зигзагообразная линия, высеченная камнем на стене. Таким образом, актер вписывается в декорации, изображающие искаженные предметы, и делается их частью» [5, с. 89–90]. Действительно, внешний образ актера должен был соответствовать хаотической реальности экспрессионизма, железному принципу нарушения симметрии и пропорций, отсутствию параллельных линий.

На следующей конференции «Феномен актера» Т. Соломкина сделала доклад «К определению специфики экспрессионистского актера: Вернер Краусс на сцене Дойчес театра и в экспрессионистском кинематографе». Здесь автор приходит уже к конкретным выводам по определению техники экспрессионизма: «Для характеристики экспрессионистского актера следует ввести такое понятие, как мышечный метод актерского исполнения. Суть его состоит в том, что эмоциональное состояние достигается, усугубляется и поддерживается актером через создание определенной конфигурации тела, то есть позы, посредством напряжения определенных мышц» [6, с. 80].

Дальнейшее определение специфики экспрессионистского актера возможно только на основе выявления структуры экспрессионистского спектакля.

А. А. Гвоздев, высоко ценивший немецкий экспрессионизм, в начале 1920-х годов анализирует конкретные произведения и точно оценивает их эстетическое достоинство. «Крупнейшим из современных немецких драматургов» [7, с. 99] он называет Георга Кайзера. «В драме Кайзера „Газ“ — действующие лица обмениваются отрывистыми словами, краткими возгласами в лихорадочном ожидании взрыва на газовой фабрике» [7, с. 95]. Действительно, язык этих пьес не имеет ничего общего с литературным или обыденным. Отдельные реплики либо сливаются в полилог, хорошо известный в России по пьесам Леонида Андреева, либо не договариваются, когда слова заменяются тире.

«Газ» (1918) Кайзера имел богатую сценическую историю во всем мире. Премьера спектакля состоялась 28 ноября 1918 г. в Ноес Театэр во Франкфурте-на-Майне. Режиссер — Артур Хелмер. Именно он принес Кайзеру широкую известность, поставив в 1917 году здесь же во Франкфурте его пьесу «Граждане Кале».

Первое действие спектакля проходило на фоне огромного, во всю сцену, окна, разделенного на квадратные секции. За окном — завод, подъемный кран, трубы, из которых валит прямой дым. Возникало ощущение бесконечного утопического пространства. Безветрие, мертвый механический мир. На его фоне — яростные столкновения героев пьесы. В сильном актерском ансамбле выделялись Инженер (в исполнении Франца Вильгельма Шрёдера) и Сын (в исполнении Франца Эберта). Их взаимодействие строилось на контрасте: энергичный деятельный Инженер и пассивный страдающий Сын. Некоторые критики спектакля упрекали Ф. Эберта [8] в отсутствии интенсивного действия его героя. Однако по замыслу режиссера, именно эти герои представляли конфликт антагонистических стихий, заложенный в пьесе.

Эстетика экспрессионизма получила развитие в спектакле «Газ» в берлинском Фольксбюне (премьера 25 февраля 1919 г.). Режиссер — Пауль Легбанд, художник — Карл Якоб Хирш, «декорация обозначена простейшими линиями» [9]. Здесь также в первом действии — огромное окно с панорамой завода, но трубы уходят высоко вверх, за пределы сцены. Таким образом, персонажи находятся как бы у под-

ножия гигантского завода. По ремарке автора: за окном большое количество труб, выбрасывающих огонь и дым. В постановке П. Легбанда атмосфера не механизации, а катастрофичности. В пятом действии в центре — искореженные взрывом ворота завода. Никакой симметрии. Слева и справа высокие глыбы-параллелепипеды с неровным верхом, на вершинах которых появлялись персонажи. Наличие нескольких площадок позволяло создать многоуровневое пространство с противостоящими друг другу группами персонажей.

5 ноября 1922 года состоялась премьера «Газа» в Петрограде в Большом Драматическом Театре. Режиссер — Константин Хохлов, актер МХТ и Первой студии, свою режиссерскую деятельность начал в БДТ в 1922 г. постановкой «Юлия Цезаря».

А. А. Гвоздев негативно оценил спектакль К. П. Хохлова, так как считал, что сценическое решение полностью подчинено сценографии Ю. П. Анненкова. «В итоге этого союза Ю. Анненкова с Георгом Кайзером, получился полный провал идейного содержания пьесы, если не существенное искажение его. На сцене вертелось “само по себе” нарядное, красочное колесо — образ гигантской силы газового завода. После разрушения завода в первом акте, колесо снова начинало вращаться в последнем акте, усиливая свою скорость с нарастанием света, — красивые эффекты, не отрицаю» [10, с. 100]. Гвоздев исходит из понимания пьесы как иллюстрации рабского труда, которому подчинен человек: «Специальная профессия по-прежнему обращается с человеком, как с бессмысленной машиной, которая вертит колеса. Тянет канаты, строчит цифры и твердит параграфы. Только виновник этого безумия называется не капиталом, а Газом» [10, с. 101]. Значение пьесы для Гвоздева этим ограничивалось.

Дело, конечно, не в красивом изображении механизации. Будущий известный режиссер Сергей Юткевич написал в 1923 г. о спектакле «Газ»: «Передо мной был завод, но какой! Завод изумительный. Угрюмо ворочался подъемный кран, бойко вращалось маховое колесо, равномерно и солидно покачивался огромный сектор. (...) Я восхищался смелостью Анненкова и дальше. Он учел огромное физиологическое воздействие механизма как актера и выпустил во втором акте живые механизмы- автоматы, он построил прекрасный костюм инженера с телефонными трубками, заставил режиссера использовать все площадки и плоскости. (...) Актер лишь один из квадратиков фантастического калейдоскопа, он нужен иногда как

элемент зрительного восприятия, его голос лишний звук в шуме машин» [11, с. 177].

Действительно, не только механизмы заполняли сцену, персонажи носили костюмы, превращающие их в роботов. Таким образом, в спектакле торжествовала концепция футуристического театра, направленная на вытеснение живого человека механизмом. Такие опыты ставили в Италии художники-режиссеры Джакомо Балла, Фортунато Деперо, Энрико Прампolini. Экспрессионисты, наоборот, не утверждали подобную модель, а противостояли ей.

Юрий Анненков, вступая в полемику с критиками, по сути, подтверждал именно футуристическую направленность своей концепции «театр чистого метода»: «В постановке „Газа“ я отнюдь не думал об украшении актера и саркофагах, в которых может быть погребено „всё, что есть живого в театре“ (очевидно — тот же актер), — я просто пытался показать и, насколько мог, показал слабый намек, легкую тень того подлинного театра, творческого калейдоскопа, в котором актеру как „психо-физической единице“ вообще не будет места» [12, с. 198].

Наиболее яркое воплощение экспрессионистической эстетики на сцене в интерпретации «Газа» дал украинский режиссер Лесь Курбас в киевском театре Березиль, показав премьеру 27 апреля 1923 года.

Спектакль имел огромный успех на Украине и стал программным для нового театра. Лесь Курбас, получивший образование в Вене и проникшийся искусством экспрессионизма, творчески развил эту эстетику в своей режиссуре и в работе с актером, разработав принцип «перетворения» (самостоятельной преобразенной реальности на сцене).

Исследователь творчества Курбаса Нелли Корниенко отмечает, что в спектакле найден новый пластический язык: «В „Газе“ Курбас применил новое решение массовок. В отличие от Хора-массовки в других своих работах, Курбас на сей раз изменил задачи массовых сцен. Они не были тут ни комментирующим элементом, ни особым действующим лицом. Они создавали единое целое, *один организм с героями*» [13, с. 130]. Массовка пластически отображала состояние, в котором находился герой. Особенно в сценах монологов.

Художественное решение первого действия заключалось не в изображении завода, а в превращении массы актеров и актрис в единый рабочий механизм. Не человек, а человечество становилось машиной.

По воспоминаниям жены Курбаса Валентины Чистяковой, в каждой сцене было разное пластическое решение. Чистякова, игравшая роль Дочери, в первом действии была лишена режиссером текста, но был добавлен «геометрический» свадебный танец, который у Кайзера происходит за сценой. Спор Сына миллиардера и Инженера во втором действии также воплощался пластически: «Вспоминаю кульминационный момент одного из центральных диалогов Г. Игнатовича и Ф. Лопатинского. Сын миллионера и Главный инженер в горячем споре сплелись телами в предельном напряжении борьбы. Кажется, что один из „борцов“ сломит хребет своему противнику!» [14, с. 84].

В четвертом действии механизированная толпа преобразалась: «В сцене „митинга“ эти же самые „машинизированные роботы“ становились вполне реальными живыми людьми, горячо и страстно протестующими, умными, ненавидящими, готовыми мстить. Такими же полнокровными, живыми людьми были в нашем спектакле персонажи Кайзера» [14, с. 83].

Актриса Курбаса Ирина Авдиева, игравшая в его театре в 1921–1924 годах эпизодические роли, вспоминает, что режиссер отработывал на репетициях каждое движение массовки, добивался максимальной выразительности жеста. Когда в диалоге Сына с толпой Курбасу понадобился «жест отрицания», он повторил это движение на репетиции 144 раза [15, с. 143–157].

При этом Курбас решительно менял смысловые акценты пьесы. Если в финале он приводил основных героев Сына и его Дочь к трагическому краху, демонстрируя их одиночество, то одновременно он вводил новый сценический образ: «Вот почему в финале 5-го акта... Курбас помимо автора вводит монолитную пролетарскую массу, которая своими ритмическими движениями производственного процесса сценически прекрасно, без слов, заявляет: “вот я, «Новый человек», моё имя — трудовой коллектив”» [13, с. 134]. Жизнеутверждающая концепция спектакля (возможность рождения Нового человека) органично вписывалась в экспрессионистическую эстетику, трагическую по своей сути.

Во второй половине 20-х годов на основе «Газа» стали появляться спектакли, далекие от экспрессионистической эстетики. В феврале 1926 года в Фольксбюне города Тампере — производственной столицы Финляндии, бывшем центре рабочего движения — был

поставлен спектакль, в котором народная масса была индивидуализирована и конкретно современна. Возможно, это единственная реалистическая постановка «Газа». Объем рабочей массы усилен за счет четырехступенчатой лестницы, но массовка в единую стихию принципиально не сливается. Инженер в кожаном костюме, вероятно, превращался в лидера рабочих, а Сын миллиардера с седыми волосами и в длинном плаще воплощал, скорее, прошлое, чем будущее (как у Кайзера) и противопоставлялся рабочим.

В сентябре 1928 года берлинский Шиллертеатр показал премьеру «Газа» в постановке крупнейшего режиссера-экспрессиониста Леопольда Йесснера. Художником был самый значительный на тот момент сценограф Эмиль Пирхан, придумавший «ступенчатые площадки» в театре. Создатели спектакли отказывались от открытого пространства, от традиционной для экспрессионизма лестницы, разноуровневые площадки загромождены предметами и создают конструкцию для максимального раскрытия актерских индивидуальностей. Господин в белом (Альберт Флорат) предстает вполне реалистическим «старым седобородым рабочим» [16]. Он, скорее, дух завода, чем материализация газа. Пятеро Господ в черном тоже были обывателями. Но представляли вместе с Сыном миллиардера (Вальтер Франк) определенный социальный тип — директора заводов, чиновников. Инженер в исполнении Лотара Мютеля воплощал динамику развития, построенную на контрастах. Напыщенно-надутый и заносчивый в начале [17], к четвертому действию он преобразался в «человека железной воли, служащего идее, который одна лишь голова и потому обладает силой увлекать других» [18].

Йесснер выстраивал в спектакле световое и звуковое (с помощью партитуры звучания голосов) развитие конфликта. Вместо единой экспрессионистической массы возникала строгая выверенная схема взаимодействия пространства, света и звука, характерная для эстетики конструктивизма.

В ноябре того же года Йесснер показал новую версию «Газа» в Алтонаер Штатттеатр в Гамбурге. Здесь художником был Карл Грёнинг. Эстетика конструктивизма оказалась еще больше усилена. Симметричное ровное пространство с закругленными краями сцены, длинные параллельные столы в первом акте дополняются высокими ровными вертикалями труб за окном. Ровные панели создают многоуровневые площадки, и все они подчинены законам симметрии.

Драматургический схематизм «Газа», «монтаж» отдельных актов с контрастным существованием персонажей и скачкообразным развитием конфликта позволил создать на основе этой схемы выдающиеся спектакли, отражающие различные художественные направления.

В 1923 году А. А. Гвоздев писал: «Новая экспрессионистическая драма открывает режиссеру и актеру широкие возможности, передавая в их ведение то, что только намечает слово поэта» [14, с. 95]. При этом Гвоздев вписывает экспрессионизм в общую литературную традицию: «Многие поэты, причисляющие себя к экспрессионистам, все же сохраняют бессознательно старые навыки импрессионистической культуры» [14, с. 95]. Под «импрессионизмом» Гвоздев разумеет прежде всего символизм.

Но не только немецкая экспрессионистская драма оказала влияние на русский театр 1920-х годов. Многие восприняли эстетику немецких режиссеров. В творчестве крупнейших режиссеров легко обнаружить черты экспрессионизма. И, прежде всего, у В. Э. Мейерхольда.

К осени 1920-го Мейерхольд является заведующим московского театрального отдела Наркомпроса. В октябре он организует Театр РСФСР-1. Главной художественной задачей театра сам Мейерхольд считал создание нового типа актера, даже изменение психологии актера. Отказ от театра «переживания» и новый способ существования на сцене совпадал со стремлением завоевать нового зрителя, изменить саму форму зрелища. Что касается формы — предусматривалась революционная проблематика и жизнеутверждающие зрелищные средства. Но какой именно должен быть актер нового театра? К 1922 году Мейерхольд реализует эстетические принципы конструктивизма и биомеханики, но в конце 1920-го этот этап только начинался.

И в этот момент Мейерхольд заявляет репертуар нового театра, предполагавший постановки «Зорь» Верхарна, «Мистерии-буфф» Маяковского, «Гамлета» Шекспира, а также пьес Аристофана, Шоу, Клоделя. Переделка пьес считалась необходимым условием нового театра, т. к. драматургия рассматривалась исключительно как сценарий спектакля. Переделать «Гамлета» было предложено Цветаевой, от чего она решительно отказалась. Тогда за переделку взялся Маяковский. Спектакль по объективным причинам даже не зародился.

Зато вышли шумные премьеры «Зорь» (7 ноября 1920) и «Мистерии-буфф».

При всей независимости спектакля от пьесы Мейерхольд всё-таки стремится сохранить поэтику и атмосферу верхарновских «Зорь»: «Не так существенно, даже совсем не существенно, показать внутренний мир персонажей — гораздо дороже дать им четкую оценку. Незачем играть переживания героев; главное — разжечь революционность зала. Ни к чему конкретность быта, обстоятельств, среды — этого не было и у Верхарна. Пусть заведомо условный Оппидомань — Великоград ни от кого не заслонит зорь мировой революции, забрезживших в России» [19, с. 102]. Эта тотальная общенность в сочетании с акцентированием актуальнейших проблем — один из главных признаков экспрессионизма.

Революционным было решение сценического пространства. Сценография В. В. Дмитриева представляла многоуровневое пространство, напоминающее руины завода с упавшими трубами или инопланетные сооружения. Главной задачей декорации было способствование мизансценическому размещению масс, но другой задачей было обозначение условного места действия — вне пространства и времени. Д. И. Золотницкий называет «облик спектакля» «кубофутуристским». Однако здесь не было яркости и сочности футуризма и уж конечно не было самозначимости футуристической конструкции и футуристического костюма. Всё было направлено на актерскую и режиссерскую выразительность.

Аскетизм и открытость сценических площадок продолжались в зрительном зале — обшарпанном и не украшенном. Подмостки сцены выдвинуты в зал. В этом Мейерхольд развивал идеи, найденные еще в «Балаганчике» и усложненные в «Дон Жуане».

Экспрессионистская лестница была размещена Мейерхольдом так, что выводила толпу статистов из-под рампы сцены и по кругу поднимала на высокую площадку, оставляя центральное пространство пустым. Таким образом, толпа была превращена в хор, который окружал героя и сверху и снизу.

Макс Рейнхардт и Леопольд Йесснер разнообразно использовали лестницы, но они не опускали их ниже зрительного зала. Мейерхольду удалось значительно увеличить объем пространства.

Как и в экспрессионистских спектаклях в «Зорях» не только противопоставлялся герой — толпе, но и исполнители друг другу и хору.

По воспоминаниям Игоря Ильинского, Мейерхольд требовал от него, исполнителя роли крестьянина Гислена, монументальности и сдержанности. Чтобы ограничить динамику и эмоциональность актера, режиссер заставил его читать монолог прижавшись спиной к кубу [20, с. 127–128]. В то же время ряд реплик других персонажей подавался в виде выкриков. Иногда слова во фразе произносились отдельно.

Соединение различных манер исполнения было распространенным средством выразительности экспрессионизма. Им часто пользовался Макс Рейнхардт. Леопольд Йесснер достигал максимального контраста между Геслером и Теллем в шиллеровском «Вильгельме Телле» 1919 года за счет яркого противопоставления экспрессионизма Фрица Кортнера и психологической манеры Альберта Бассермана.

Хор в «Зорях» также был статичен: фронтальные и профильные позы, каменные лица. На верхней площадке — воины со щитами и пиками, на нижней, уходящей под сцену, — народные массы. Этот хор внимал эмоциональной речи сторонника войны Эмо (З. Даревский), а потом — патетической проповеди разумного и благородного Ле-Бре (В. Кальянов).

Пространственное и мизансценическое решение спектакля «Зори» было четким, лаконичным, детально продуманным. Замысел спектакля начал разрабатываться Мейерхольдом в 1918 г. Это позволяло включать в структуру спектакля элементы импровизации и максимальной актуализации. Самый яркий пример — знаменитое сообщение о взятии Перекопа, прочитанное впервые 18 ноября. Действительно, возникал жанр «спектакля-митинга», действительно в каждом спектакле присутствовали новые нюансы, но всё это было детально продумано режиссером и удачно развивало исходную экспрессионистскую модель.

По свидетельству очевидца спектакля и историка театра Мейерхольда И. А. Аксенова: «Постройка спектакля оказалась настолько прочной, что она с легкостью выдерживала эти вводные эпизоды и оправдывала вывешенное в вестибюле объявление, которым публика приглашалась не стесняться выражением своей оценки спектакля, хлопать и свистеть, когда ей заблагорассудится...» [21, с. 29].

И тот же И. А. Аксенов делает обобщение, связанное с постановкой «Зорь» и определившее новый этап развития творчества Мейерхольда:

«Приступая к созданию нового театра, Мейерхольд решил повернуть его к истоку и взять за отправную плоскость ту же площадь, но уже не торговую, а площадь современных этому театру городов советских республик. Не площадь театра и коммерческих состязаний (хотя бы и состязания певцов), а площадь митингов, демонстраций, политического агона представителей-ораторов от различных партий, ведущих борьбу за власть классов, их делегировавших» [21, с. 28]. Оценка чрезвычайно политизированная, но по сути верная. Это действительно спектакль на площади, но площади не средневековых мистерий и фарсов, а специального чисто театрального пространства, которое разрабатывали немецкие режиссеры-экспрессионисты в цирке Шумана и на арене Гросэс Шауспильхаус (бывшего городского рынка).

Мейерхольд был хорошо осведомлен о достижениях экспрессионизма и интересовался экспрессионистской драмой. В конце 1922 — начале 1923 гг. он принимает некоторое участие в выпуске спектаклей Театра Революции «Разрушители машин» и «Человек — масса» по пьесам Эрнста Толлера, поставленным молодыми режиссерами. Однако сам за экспрессионистскую драматургию никогда не брался. В этом нет ничего удивительного. Продвигающий в Германии экспрессионистскую драму Макс Рейнхардт сам поставил не больше двух подобных пьес. А крупнейший режиссер-экспрессионист Леопольд Йесснер воплощал свою эстетическую программу в постановках классических пьес «Вильгельм Телль», «Заговор Фиеско в Генуе», «Ричард III», «Отелло» и лишь изредка ставил Ф. Ведекинда и Г. Кайзера. Совершенно очевидно, что литературный и сценический экспрессионизм шли очень разными путями.

Мимо экспрессионизма Мейерхольд пройти не мог в силу несомненной значимости его для театра 1910-х — 1920-х годов. Создав по сути экспрессионистский спектакль, Мейерхольд решительно двинулся дальше.

Неразрывно связанный с экспрессионизмом Сергей Эйзенштейн сделал важные сравнения в дневнике 1939 года и в статье «Воплощение мифа» 1940 года в связи с работой над постановкой «Валькирии» в Большом театре. Эйзенштейн описывает давнюю постановку Мейерхольда — «Тристан и Изольда» в Мариинском театре в 1909 г.: «...всякое внешнее действие сведено до минимума. Следуя словам Вагнера о том, что в “Тристане” не происходит почти ничего, кроме музыки, постановщики предали спектаклю атмосферу каких-то не-

уловимых, смутных обобщений. В создании ощущения этой несущественности и неактивности среды, неактивности окружения большую роль играла плоскость вместо глубины, барельеф вместо трехмерности и горизонтальное разрешение зеркала сцены, превратившейся почти в плоскость экрана» [22, с. 265]. Даже в свой символистский период Мейерхольд создает спектакль, основанный не на языке символов, передающих истинную реальность, а воспроизводя непосредственно на сцене разрушение пространства, выхода на максимальную обобщенность.

Но Эйзенштейну, создающему в 1940 г. экспрессионистский спектакль, недостаточно этой символистско-экспрессионистической двойственности. Он решительно отталкивается от сценической модели своего Учителя: «Но не то нужно для воплощения первого дня “Кольца” — для “Валькирий”. Здесь — все активность, страсть, пусть скованная, но не устремленная вовнутрь; страсть, прорывающаяся и вырывающаяся наружу; страсть, переходящая в действие, в неподчинение, в столкновение волею, в поединки и громовое вмешательство высших сил, в разгул стихии и страстей» [22, с. 265].

1. Феномен актера. Материалы 3-й научной конференции аспирантов. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 128 с.
2. *Faktor E.* Die Verschwörung des Fiesco zu Genua // Berliner Börsen-Courier. 1921. 7 mai. Цит. по: *Rühle G.* Theater in unserer Zeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976.
3. *Макарова Г. В.* Некоторые основные тенденции в режиссуре немецкого драматического театра периода Веймарской Республики: (К проблеме соотношения театрального искусства ФРГ с немецким театром 20-х годов). М., 1973. С. 19.
4. *Kerr A.* Die Verschwörung des Fiesco zu Genua // Berliner Tageblatt. 1921. 7 mai. Цит. по: *Rühle G.* Указ.соч. S. 311.
5. Феномен актера. Материалы 6-ой научной конференции аспирантов. СПб.: СПбГАТИ, 2012. 128 с.
6. Феномен актера. Материалы 7-ой научной конференции аспирантов. СПб.: СПбГАТИ, 2013. 120 с.
7. *Гвоздев А. А.* Драматическая поэзия молодой Германии // *Гвоздев А. А.* Из истории театра и драмы. Пг., 1923. С. 89–102.
8. Например: *Dbd. Georg Kaiser: „Gas“* // Frankfurter Zeitung und Handelsblatt. 29.11.1918.
9. *Handl W.* Volksbühne. Erstaufführung: „Gas“ von Georg Kaiser // Berliner Lokal-Anzeiger. 26.02.1919.
10. *Гвоздев А. А.* Из истории театра и драмы. Пг., 1923. 102 с.
11. *Юткевич С.* Собр. соч.: В 2 т. М.: Искусство, 1990. Т. 1. 478 с.

12. Анненков Ю. Естественное отправление // Анненков Ю. Театр! Театр!: Сборник статей. М.: МИК, 2013. 383 с.
13. Корниенко Н. Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса: Реконструкция (1887–1937). К.: Гос. центр театрального искусства им. Л. Курбаса, 2005. 408 с.
14. Чистякова В. Н. Главы из воспоминаний // Театр. 1992. № 4. С. 72–84.
15. См.: Лесь Курбас: Спогади сучасників. К.: Мистецтво, 1969.
16. Fechter E. Georg Kaiser: „Gas“: Schillertheater // Deutsche Allgemeine Zeitung. 08.09.1928.
17. Servaes F. Mensch und Maschine // Berliner Lokal-Anzeiger. 08.09.1928.
18. Kubsch H. Georg Kaiser: „Gas“ // GKA. 1584.
19. Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. 391 с.
20. См.: Ильинский И. Сам о себе. М.: Искусство, 1973. 527 с.
21. Аксенов И. Пять лет театра им. Вс. Мейерхольда: Исторический очерк // «Правда нашего бытия»: из архивов Театра Вс. Мейерхольда. М.: Новое изд-во. 2014. С. 21–209.
22. Эйзенштейн о Мейерхольде / Сост. и комм. В. Забродина. М.: Новое изд-во, 2005. 352 с.

ПОСЛЕСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Материалы восьмой межвузовской аспирантской конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» отражают лишь небольшую часть спектра научных, теоретических и методических исканий, ведущихся в последние годы молодыми исследователями и будущими театральными педагогами, обучающимися в театральных школах и научно-исследовательских институтах. В сборник включены доклады аспирантов Театральной академии на Моховой (СПбГАТИ), Российского института истории искусств, Университета театрального искусства (РУТИ/ГИТИС), Кемеровского государственного университета культуры и искусства. Но уже и эти миниатюрные доклады приоткрывают творческую лабораторию, научные изыскания, интересы нового поколения теоретиков и практиков театра и театральной педагогики. Готовя доклады к изданию, я намеренно не вмешивался в их научную суть — все без исключения доклады аспирантов были просмотрены и утверждены к публикации научными руководителями. Мне довелось лишь совместно с тем или иным аспирантом выверять некоторые стилистические шероховатости и в согласии с аспирантами уточнять ряд научных фактов, которые мне показались сомнительными. На сей раз при подготовке докладов к печати ни авторам, ни редактору не пришлось намеренно ужимать тексты выступлений по причине ограниченных объемов сборника. От этой свободы основные идеи докладов были сохранены в неизменности. Главные мысли каждого доклада тщательно сохранены и авторами, и редактором.

Не все авторы смогли выступить на конференции 14 мая. На то были объективные причины. Однако отказываться от публикации докладов нам не хотелось. Поэтому все, кто изъявил желание участвовать в конференции, получили возможность опубликовать свои тексты.

При подготовке докладов к изданию редактору, уже в который раз, пришлось столкнуться с проблемой неточности цитирования и проблемой ненормативного оформления сносок. Это не мелкие придирки редактора, это высокий уровень научной требовательности, который всегда отличал и отличает Ленинградскую—Санкт-Петербургскую школу театроведения. Оформление ссылок, сносок в научных работах для аспирантов действительно является камнем преткновения. Даже в тех случаях, когда редактором было объяснено тому или иному автору, как следует оформлять справочный аппарат. С приведением в порядок справочного аппарата большинства текстов редактору пришлось изрядно *повозиться*.

Будем надеяться, что аспирантские конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» будут проходить и в дальнейшем и новые поколения театроведов, историков театра и театральных педагогов с первых же лет обучения в аспирантуре или в ассистентуре-стажировке будут активными участниками театрального процесса и театрально-педагогической науки.

Ю. А. Васильев

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
Васильев Ю. А. Напутственное слово	7
Шор Ю. М. Вступительное слово.....	10

I

Алексей Юрьевич Астахов — Работа режиссера-переводчика с актерами над текстом ролей пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”» // науч. рук. — з. р. к. России, канд. иск., проф. Юрий Михайлович Красовский	15
Татьяна Игоревна Васильева — Слово в режиссёрской работе А. А. Гончарова. Из стенограмм разных лет // науч. рук. — з. д. и. России, канд. иск., проф. Ирина Юрьевна Промптова (РУТИ/ГИТИС)	20
Дмитрий Алексеевич Воздвиженский — Диалог со зрителем на занятиях художественным словом. Образ рассказчика // науч. рук. — нар. арт. России, профессор Антонина Михайловна Кузнецова (РУТИ/ГИТИС)	23
Евгения Евгеньевна Киселева — Вокальная школа: традиция и современность // науч. рук. — докт. иск., проф. Надежда Александровна Маркарьян	27
Дарья Александровна Круглова — Кабаре в «Аквариуме». Коммерциализация жанра // науч. рук. — канд. иск., доцент Константин Александрович Учитель	33
Юлия Борисовна Кунина — Феномен «СНЕЖНОГО шоу» как явления массовой культуры // науч. рук. — канд. иск., проф. Елена Викторовна Маркова	38
Маркус Кунце — Держать взглядом другого (речевой тренинг Ю. А. Васильева) // науч. рук. — докт. культ., канд. иск., проф. Наталья Леонидовна Прокопова (Кемеровский государственный университет культуры и искусств).....	43

Анастасия Вахитовна Курмашева — Речевое искусство актеров литературного театра «Слово» // науч. рук. — докт. культ., канд. иск., проф. Наталья Леонидовна Прокопова (Кемеровский государственный университет культуры и искусств)	53
Кристина Васильевна Малая — Актер в театре Баухауза // науч. рук. — канд. иск., ст. науч. сотр. сектора театра РИИИ, доцент Любовь Соломоновна Овэс	60
Елена Владимировна Мамчур — Театр прославленных мастеров в эпоху режиссуры // науч. рук. — з. д. и. России, докт. иск., проф. Галина Владимировна Титова	65
Михаил Михайлович Сабелев — Консерватизм в искусстве музыкального театра (на материале Музыкального театра Кузбасса им. А. К. Боброва) // науч. рук. — докт. культ., канд. иск., проф. Наталья Леонидовна Прокопова (Кемеровский государственный университет культуры и искусств)	70
Дмитрий Семенович Свистунович — Становление режиссерского театра в Польше. Постановка драм С. Пшибышевского (1899–1909) // науч. рук. — канд. иск., доц. Полина Михайловна Степанова	77
Наталья Геннадьевна Смирнова — Клерон и Лекен — предшественники режиссерского подхода к историческому костюму на сцене // науч. рук. — канд. иск., доцент Любовь Соломоновна Овэс	82
Татьяна Алексеевна Соломкина — Актер Эрнст Дойч в спектакле Макса Рейнхардта «Нищий» (1917) и в фильме Карлхайнца Мартина «С утра до полуночи» (1920) // науч. рук. — докт. иск., проф. Вадим Игоревич Максимов	86
Надежда Валерьевна Стоева — Актер Игорь Ильинский в критике имажиниста Вадима Шершеневича // науч. рук. — канд. иск., доцент Антон Владимирович Сергеев	91
Ольга Александровна Чепурова — Монолог героя — монолог актера. О спектакле Андрея Могучего «Алиса» // науч. рук. — з. д. и. России, докт. иск., проф. Юрий Михайлович Барбой	94
Людмила Александровна Шубина — Художественные особенности региональных театров. Уральская специфика // науч. рук. — з. д. и. России, кандидат иск., проф. Юрий Андреевич Васильев (Пермский государственный институт искусства и культуры)	99
Ольга Владимировна Шубина — Анализ авторского текста по книге А. В. Эфроса «Работа режиссера над спектаклем» // науч. рук. — канд. иск., доц. Ирина Анатольевна Автушенко (РУТИ/ГИТИС)	105

Людмила Витальевна Шульга — Н. В. Демидов:
Последователь или оппонент К. С. Станиславского? //
науч. рук. — докт. иск., проф. Лариса Вячеславовна Грачева. 110

Евгения Натановна Натанова — Возникновение песни
в современном драматическом спектакле //
науч. рук. — канд. иск., проф. Надежда Александровна Таршис 114

II

Васильев Ю. А. Правильное сродни вторичному
(Заключительное слово) 120

Малькова Е. Н. Заключительное слово 122

III

Васильев Ю. А. Заметки об интонации в речевом искусстве 124

Максимов В. И. Актер в экспрессионистском спектакле
и экспрессионизм на русской сцене. 137

ПОСЛЕСЛОВИЕ РЕДАКТОРА. 151

Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы восьмой межвузовской научной конференции аспирантов 14 мая 2014 г. / Ред.-сост. Ю. А. Васильев. — СПб.: СПбГАТИ, 2014. — 156 с.

«Материалы конференции» включают в себя доклады аспирантов различных кафедр СПбГАТИ, ГИТИС, Кемеровского государственного университета культуры и искусств, Иркутского театрального училища, Пермской государственной академии культуры и искусства Российского института истории искусств, прозвучавшие на Восьмой межвузовской научной конференции аспирантов «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», а также выступления и статьи педагогов СПбГАТИ по актуальным вопросам актерского искусства и по некоторым аспектам театрально-педагогического творчества. В докладах рассматриваются ранее не изучавшиеся темы и направления современного российского и европейского актерского и режиссерского творчества, исследуется искусство актеров прошлого, затрагиваются проблемы музыкального театра. Сборник адресован студентам старших курсов, аспирантам, ассистентам-стажерам, педагогам театральных школ, консерваторий и сотрудникам научно-исследовательских институтов, занимающихся изучением вопросов музыкального, драматического, циркового, эстрадного искусства.

ФЕНОМЕН АКТЕРА:

профессия, философия, эстетика

Материалы восьмой межвузовской научной конференции аспирантов 14 мая 2014 года

Редактор и корректор *Т. А. Осипова*
Компьютерная верстка *Е. А. Назаровой*

Подписано в печать 28.11.2014. Формат 60 × 90/16. Гарнитура Minion Pro.

Печ. л. 9,75. Тираж 100 экз. Ризограф СПбГАТИ. Заказ № 42.

Издательство Санкт-Петербургской государственной
академии театрального искусства

191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.