

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2020 № 1 (31)

Выходит четыре раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Учитель К. А.

(председатель Экспертного совета)

Барсова Л. Г.

Богданов И. А.

Васильев Ю. А.

Галендеев В. Н.

Голдовский Б. П.

Красовский Ю. М.

Кулиш А. П. (главный редактор)

Максимов В. И.

Некрасова И. А.

Цимбалова С. И.

(ответственный секретарь)

Чепуров А. А.

Шор Ю. М.

Адрес редакции:

191028, Санкт-Петербург,

Моховая ул., дом 34

E-mail: publish@rgisi.ru

Редактор Е. В. Миненко

Эскиз обложки, макет

и компьютерная верстка

А. М. Исаев

При перепечатке ссылка

на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-47147 от 03.11.2011
выдано Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

Подписной индекс в каталоге

Роспечати 81788

© Российский
государственный институт
сценических искусств, 2020

Содержание

Страницы нашей истории

Старостина А. Т. Воспоминания о блокаде. Фрагменты
*Подготовка текста Н. С. Старостиной, вступительная
заметка и примечания Ю. А. Васильева*..... 3

Попов И. В. Прощание
*Публикация, вступительная заметка
и примечания Ю. А. Васильева* 12

Историческая перспектива

Гудков М. М. Англо-американская постановка
«Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта:
Питер Брук, Альфред Лант и Линн Фонтенн..... 23

Драма и театр

Жерновая Г. А. Система характеров
в поздних трагедиях Эсхила («Эвмениды») 33

Театральное дело

Кунина Ю. Б. Стратегии менеджмента
сибирских театров пантомимы..... 46

Культурный слой

Некрылова А. Ф. Традиционная игрушка..... 58

Мастера

Исаков А. Б. «Он смеется».
Памяти Исаака Романовича Штокбанта 91
«Пусть в речевую пляску!».
Беседу с Ю. А. Васильевым ведет А. И. Бураченко 95

Литчасть

Осеева Ю. А. «Театральный шум: звуки перформанса»:
новые и старые теории звука и шума и их значение
в современном театре..... 104

Авторы номера 117

Аннотации 119

А. Т. Старостина

Воспоминания о блокаде. Фрагменты

Подготовка текста Н. С. Старостиной,

вступительная заметка и примечания Ю. А. Васильева

В сентябре 1940 года приехали в Ленинград посланцы Якутии — студенты национальной студии. Безоблачно учились 32 якута всего лишь один год. Учились с удовольствием, азартно, среди студентов царил необычайно доброжелательная и теплая атмосфера, любили этюды, устраивали часто, как свидетельствовала через много лет доцент Е. К. Лепковская, «неожиданные импровизированные в холле, на лестницах, на переменах концерты, собиравшие всегда большую аудиторию слушателей... прозавших якутов „могучей студией“»¹. Первый творческий концерт якутских студентов вызвал бурю восторга у преподавателей и студентов института. Особое впечатление произвели на зрителей исполнение осуохай и отрывка из олонхо «Ньургун Боотур Стремительный». Все были увлечены не только личным творчеством, успехом, но и от души радовались победам друг друга.

20 мая 1941 года сдали экзамен по актерскому мастерству, который прошел на «отлично». Стали с воодушевлением готовиться к сдаче других экзаменов; у них были впереди еще второй, третий, четвертый и пятый курсы в театральном институте, а потом — большая творческая жизнь в театре, но... большинство якутских мальчишек погибли на фронтах, кто-то, не выдержав голода и болезней, умер в стенах института, маленькая горсточка девчат после немыслимых испытаний вернулась в Якутию, остались в живых, не погибли на фронтах войны и несколько ребят.

Все лето и осень с шести часов утра до двенадцати ночи каждый день студенты работали на строительстве оборонитель-

ных укреплений на подступах к Ленинграду, строили баррикады у Кировского завода. Была среди них и Анастасия Тихоновна Старостина (1924–2004). Будучи бойцом санитарного отряда МПВО, юная Настя в промежутках между работами, зачастую без сна и отдыха, ухаживала за ранеными подшефного госпиталя — бывшей Глазной больницы. Откликнувшись на призыв, она в течение семи месяцев сдавала кровь для раненых солдат — даже в самую страшную первую блокадную зиму.

С сентября 1941 по середину февраля 1942 года институт неимоверными усилиями пытается по полной программе продолжать обучение студентов, оставшихся на Моховой, не ушедших на фронт, стремящихся учиться, невзирая на голод и беспредельный холод. Студенты Якутской студии не стали исключением, на момент эвакуации почти все парни были демобилизованы, те мальчишки, что оставались на Моховой, не выдержали испытаний, один за другим ушли из жизни. Якутские девчонки держались. Страдали вместе со студентами других курсов, учиться пытались в полную силу, теряли сокурсников на фронте и в учебных аудиториях, но поддерживали друг друга, как говорится, держали оборону. Пережив всевозможные лишения, потеряв друзей-сокурсников, умерших от истощения, оставшиеся в живых восемь девушек-якуток некогда «могучей студии» 28 февраля 1942 года были эвакуированы на Большую землю по «Дороге жизни». Это был долгий путь с огромными трудностями и лишениями, но заветный — путь домой. В родной Якутск доехали в начале

лета. Мечтали о театре, надеялись вернуться после войны в Ленинград. Но судьба не была милосердна. Никто из них на учебу в родной Театральный больше не вернулся. Актрисой стала только одна из них — Анастасия Петровна Ларионова.

В Якутске Настя Старостина поступила на работу в местный радиокомитет выпускающим редактором. Но уже осенью в 1942-м ее родной колхоз в числе десятков чурапчинских колхозов принудительно, в приказном порядке переселили, всех поголовно — детей-грудничков, глубоких стариков — на арктический север Якутии для «обеспечения кадрами рыбодобывающей отрасли». Вся здоровая часть мужского населения была на войне и Трудфронте. Судьба уготовила для Насти еще одно страшное испытание: вместе с пятью родными ей пришлось уехать на Север — опять голод и холод, забота о близких. В отличие от Ленинграда, в той глуши пайки для иждивенцев не полагались! Благодаря рабочей карточке Насти выжили в этой трагедии пожилая мать и племянник-дошкольник. В 1944 году из семьи в шесть человек живыми на родину вернулись только трое.

После войны Анастасия Тихоновна окончила Педагогический институт и проработала учителем и директором школы 42 года, ей было присвоено звание ветерана педагогического труда Якутской АССР. По воспоминаниям коллег и многочисленных учеников, она обладала большим даром педагога. Вырастила двух дочерей — обе выпускницы Якутского государственного университета, и осиротевшего племянника, ставшего инженером-строителем. Внуки и правнуки с большой теплотой вспоминают бабушку, заботливую, добрую. С тихой улыбкой в глазах с упоением рассказывала она о жизни, о красивом городе Ленинграде, о его исторических местах.

Якуты были бесконечно дороги педагогам по актерскому мастерству. О том, что значили студенты-якуты в жизни Леонида

Федоровича Макарьева, Августы Иосифовны Авербух и Евгении Константиновны Лепковской, подробно рассказано в книге Е. К. Лепковской «Цветы на холодном снегу». Трепетный, душевный рассказ о судьбе Якутской студии с первых минут ее учебы и до начала восьмидесятых годов. Удивительная книга. Лепковская почти тридцать лет переписывалась с оставшимися в живых студийцами, встречалась с ними и описала уроки по актерскому мастерству, этюды, которые создавали студенты, рассказала, как они уходили на фронт, как некоторые из них возвращались на короткое время с фронта в город, где воевали, как погибали, где покоится прах погибших. Рассказала Лепковская и о вернувшихся с фронта, и о жизни тех девчат, которые в феврале 1941 года были эвакуированы из Ленинграда.

Очень редко А. Н. Старостина делилась воспоминаниями о войне, о блокадном Ленинграде... ей тяжело было даже мысленно возвращаться в эти годы. Только перед уходом из жизни в 2004 году Анастасия Тихоновна написала «Воспоминания о блокаде».

Публикуются воспоминания А. Т. Старостиной впервые и с небольшими сокращениями. Выпуск их в свет стал возможен благодаря усилиям ее дочери — Саргыланы Николаевны Старостиной и учеников Анастасии Тихоновны — Григория Константиновича Макарова и Александры Петровны Аржаковой. Перевод воспоминаний с якутского на русский язык — Анатолия Федоровича Николаева; редактор воспоминаний — Татьяна Васильевна Пестерева. Огромное им за это спасибо.

* * *

ВОЙНА. 22 ИЮНЯ. Воскресный день. Мы, как повелось у нас в выходные, неспешно встали, сходили в молочную в углу на перекрестке улиц Некрасова и Литейного. Там на столах с белоснежной скатертью стояли вазы, доверху наполненные булочками,

рядом стаканы со сливками, молоком, кефиром и простоквашей. Берешь оттуда, что пожелаешь, да ешь. По окончании трапезы подходит буфетчица, и мы рассчитываемся. Только пришли в общежитие, прохрипел радиоприемник и начал передавать выступление наркоминдела В. Молотова:

«Сегодня, в 4 часа утра, без предъявления каких-либо претензий к Советскому Союзу, без объявления войны, германские войска напали на нашу страну, атаковав границы во многих местах и подвергнув бомбежке со своих самолетов наши города...»

В конце речи он сказал:

«Наше дело правое. Враг будет разбит. Победа будет за нами!»

Нас будто громом оглушило — война нам и в страшном сне не снилась. Всей кожей мы ощутили леденящее дыхание ужаса... Истерично завопила наша студийка Сара. И тут Аля Окснер, украинка, вывела нас из оцепенения, громогласно заявив:

— Что за паника?! <...> Что вы думаете, потерпим поражение? Прав Молотов: победа будет за нами! Вот увидите!

И вправду, война скоро победоносно завершится, мы продолжим учебу и проживем как прежде, подумали мы...

С этого же дня начались изматывающие беспрерывные бомбежки города.

РЫТЬЕ ПРОТИВОТАНКОВЫХ РВОВ.

30 июня нас в числе всего трудоспособного населения мобилизовали на строительство оборонительных сооружений, протянувшихся на сотни километров. Эта мера была принята в связи с осложнением обстановки на подступах к Ленинграду. Немецкая Группа армий «Север» под командованием фельдмаршала фон Лееба, захватив Прибалтику, устремилась в сторону Ленинграда и начала окружение города. <...>

Нас разделили, смешали с ребятами из других студий. Мы начали работать в районе города Красное Село, затем нас перебросили в район станции Песочная²,

далее мы рыли в окрестностях сел Русско-Высоцкое³ и Большие Колпаны⁴.

Таня Монастырева работала под Шлисельбургом и попала там под сильную бомбежку. От пережитого ужаса она слегла; оказывается, у нее с детства был хронический порок сердца. В нечеловеческих условиях ей так и не удалось выкарабкаться из лап болезни... Не считая Тани, на строительстве оборонительных сооружений участвовали все — 9 девушек и 3 парней, не достигших призывного возраста. Гоша Чусовской получил контузию. Мы познали всевозможные тяготы земляных работ: проходили и через пески, каменистые почвы, влажный песок и болотистые места. Руки покрылись волдырями, болели так, что казалось, ничего в руках и удерживать невозможно. Обувь не выдерживала, рвалась от каменистой почвы, все мы ходили полубосые. Какую бы обувь ни приносил с институтского склада наш завхоз — брезентовую, вельветовую, бархатную, клеенчатую, — никакая не выдерживала и нескольких дней работы. И вот, наконец, завхоз отыскал более крепкую обувь, там были сапоги из разносортной кожи, из кирзы, даже ношенные шевровые. Я выбрала кирзовые, рассчитывая на износостойкость. Но из-за не совсем подходящего жмущего размера я много промучилась с ними.

На работы нас увозили рано, возвращались мы поздним вечером. Приехав на место, мы заставляли такую картину: слева и справа — бесконечная траншея, полная работающих людей с лопатами и тачками, уходит за горизонт. За рабочий день нам полагалось «суп» из капусты и еще летом — ломоть хлеба.

Перед сном съедали собственный паек хлеба. Земляные работы в обычное время — удел здоровых, крепких мужчин. А тогда откуда было им взяться? Трудились исключительно женщины разных возрастов, мужчин почти что и не было.

Мы приезжали к размеченным участкам, где уже лежали инструменты. Под

руководством бригадира снимали дерн и аккуратно складывали, затем выкопанный грунт на тачках выкатывали наверх по трапу, выгружали на краю. Готовые противотанковые траншеи крыли досками, засыпали, разравнивали на них землю и укрывали дерном для маскировки. Сотни немецких самолетов пролетали над нами бомбить Ленинград. Мы научились различать по звуку моторов свои и вражеские самолеты. Наши зенитчики, казалось, открывали огонь из каждого куста, все небо покрывалось всполохами взрывов, но ни один самолет не падал. Иногда прилетал вражеский истребитель и на косом бреющем полете расстреливал нас из пулемета. Услышав сигнал, мы прижимались к передней по отношению к летящему самолету стенке траншеи, а при недостаточной ее глубине разбегались и прятались по оврагам и кустам. Когда мы копали вблизи села Большие Колпаны, внезапно появился немецкий самолет и, пролетев над деревней, начал приближаться к нашей траншее. Откуда ни возьмись, коршуном налетел наш самолетик и после короткого боя вскоре сбил врага! О, как мы тогда обрадовались, кричали «Ура»!

До этого, в начале июля, когда мы работали недалеко от станции Песочная, низко пролетая над нами, фашистский истребитель разбросал листовки. Там был напечатан нелепый для советского человека текст «обращения» от имени Якова Джугашвили: «Дорогие соотечественники! Я нахожусь в плену, со мной обращаются хорошо. Поверните оружие против евреев и большевиков. Переходите к немцам — они вам отдадут землю». Да кто примет такую чушь всерьез? Мы собрали листовки и сожгли.

Деревни, где мы проезжали, стояли пустые. Урожай с огородов увозили на нужды прифронтовых госпиталей. Когда мы работали у села Большие Колпаны, поступила команда: «Быстро в машины!» Мы догадывались, почему нас так наскоро

вывезли оттуда. Бомбежки сотнями самолетов следовали одна за другой. От полевых работ все в грязи, руки в волдырях и мозолях, в изнеможении, без сна и отдыха дежурили на своих постах.

При всех учреждениях, заводах, фабриках имелись группы самозащиты, все жители Ленинграда были бойцами какого-либо отряда МПВО. Наши парни Чусовской, Бурнашев, Климентов, Ермолаев и единственная из девушек Будищева состояли в Пожарном отряде и дежурили на чердаке. Фашисты бомбили все подряд, не разбирая — военный ли объект, или больница, госпиталь. Помимо авианалетов город обстреливался с дальнобойных орудий. Жертв и разрушений было много... одни артобстрелы унесли жизни более 21 тысячи человек.

Совсем рядом, в прямой видимости от нас, в углу нашей улицы снаряд разрушил полдома. С верхнего этажа свесилась кровать, зацепившись за что-то... копошились спасатели... это было гнетущее зрелище. В тот же день между нашим институтом и глазной больницей упала фугасная бомба, к счастью, она не сдетонировала. А зажигательные бомбы падали часто. Их обезвреживали бойцы Пожарного отряда. Они брали специальными щипцами-хватками эти килограммовые зажигательные бомбы и тушили в бочках с водой или песком. Из тех ребят-пожарных осталась жива одна Маша Будищева... а Гоша Чусовской, Миша Бурнашев, Миша Климентов погибли от истощения. Фашисты, завершив окружение города, многократно усилили обстрелы, надеясь скорее подавить волю жителей к сопротивлению. В середине сентября был пик бомбежек, обстрелов, — казалось, ничто живое не выдержит. В один из дней заволочло дымом сотен пожаров всю нашу сторону города. В результате бомбежки военного госпиталя на Суворовском проспекте погибли более 600 раненых красноармейцев и командиров. Сгорели продовольственные склады им. Бадаева, были разрушены сот-

ни домов. Множество людей были погребены под развалинами, работали спасатели. С ними там же ходили и оглушенные от горя жильцы...

<...>

Началась жесточайшая блокада: враг перекрыл все пути доставки оружия, боеприпасов, продовольствия и медикаментов. Вопреки всем бедам, войска Ленинградского фронта держались. Стремясь добить город, фашистские стервятники бомбили и днем и ночью, сотни самолетов буквально висели в воздухе, каждый день по 30–40 авианалетов, бесчисленные артобстрелы продолжались весь август и сентябрь... Город был в неопишимо-бедственном положении. Были уничтожены продовольственные склады, начался массовый голод. С июля мы жили при карточной системе, а нормы выдачи с осени стали совсем крохотными. Кроме хлеба не было никакой еды, не считая горчицы и соли. Маленькое увеличение нормы отпуска хлебного пайка с 24 янв. 1942 года было достигнуто ценою тысяч жизней, когда наши войска отвоевали участок южного берега Ладожского озера, что дало возможность организовать функционирование знаменитой «Дороги жизни».

Оказывается, в августе-сентябре положение Ленинграда настолько ухудшилось, что в верхах обсуждали дилемму — сражаться до последнего или оставить город. Командующим Ленинградским фронтом вместо Ворошилова был назначен Жуков. Он пишет: «Сталин сказал мне: либо отстоите город, либо погибнете там вместе с армией, третьего пути у вас нет».

Был издан **БОЕВОЙ ПРИКАЗ ВОЙСКАМ ЛЕНИНГРАДСКОГО ФРОНТА** от 17.09.1941:

1. Учитывая особо важное значение в обороне южной части Ленинграда рубежа Лигово, Кискино, Верх, Койрово, Пулковских высот, района Московская Славянка, Шушары, Колпино, Военный совет Ленинградского фронта приказывает объявить

всему командному, политическому и рядовому составу, обороняющему указанный рубеж, что за оставление без письменного приказа Военного совета фронта и армии указанного рубежа, все командиры, политработники и бойцы подлежат немедленному расстрелу.

2. Настоящий приказ командному и политическому составу объявить под расписку. Рядовому составу широко разъяснить.

Жуков, проведя перегруппировку войск, перешел к тактике активной обороны. Он применил свой излюбленный метод изматывающих контрударов, заставив врага приостановить наступление.

Мы про это ничего тогда не знали. После рытья траншей нас бросили на строительство баррикад у Кировского завода. Наполняя мешки песком, укладывали их в ряды высотой в человеческий рост. Для полуголодных эти мешки ох как были тяжелы! Возвращались с работы, еле волоча ноги...

С самого начала войны отовсюду звучали призывы сдавать кровь. Из нашей студии мы вдвоем с Настей Ларионовой начали сдавать кровь с июля. Остальные, понимая опасность донорства здоровью недоедающих, не стали этого делать. По пути с Васильевского острова к нам присоединился студент мастерской Сушкевича Сережа (фамилию не помню)⁵. Он говорил: «Кровь берут у нас ежемесячно, а сколько месяцев мы сдаем — столько же жизней раненых бойцов спасаем. Это ж такое хорошее дело!» Бедняга, он перестал появляться с ноября... Насте вскоре отказали в донорстве, то ли учтя ее прошлую болезнь, то ли посчитав ее слишком слабой. А в феврале 1942-го я была в таком состоянии, что потеряла сознание, когда начали выкачивать кровь.

Итого, не считая февраля, я сдавала кровь семь месяцев. Если наша кровь спасла жизнь кому-нибудь из раненых защитников города, то я безмерно рада своему участию в таком благородном деле.

УЧЕБА. Как и все ленинградцы, которые вопреки всему продолжали учиться, трудиться, производить всевозможное оружие, танки, боевые корабли, мы тоже учились и зимой даже сдали зачет. Всем задали монологи из классиков, парням достались персонажи гоголевского «Ревизора»: Мише Бурнашеву — Осип, Гоше Чусовскому — Хлестаков, Мише Ермолаеву — городничий Сквозник-Дмухановский; а девушкам — монологи из пьес Островского «Бедность — не порок», «Гроза» и так далее. На контрольном уроке мы сидели, укутанные кто во что горазд, заткнув руки в манжеты.

С началом осенних заморозков была перерезана от бомбежек тихвинская линия [железной дороги], из-за частых аварий разбомбленного водопровода многие улицы были залиты водой, замерзшей с многочисленными следами прохожих. Было очень скользко. Электричеством, отоплением и водой обеспечивали только военные и промышленные объекты. Комнату освещали копилкой, добывая где придется техническое смазочное масло для самодельного фитиля. В таких условиях решено было поселить студентов и сотрудников института в двух аудиториях. Мы — хакасы, карело-финны, русские и якуты — жили в самой большой аудитории, где раньше студенты профессора Бориса Зона обучались актерскому мастерству. Воду таскали по очереди, группой по несколько человек. Комнату разделили надвое сценическим занавесом, за ним в глубине расположились парни, у двери мы. Зимой, когда мы вконец исстрадались от холода, не помню когда именно, наконец-то появилась маленькая жестяная печка-буржуйка, трубу от которой подключили к дымоходу камина. Топили ее чем бог послал — ножками стульев, скамеек, щепками-опилками, большей частью бумагой. Печурка протопливалась докрасна, но обогревать все большое помещение не могла... для того нужно много дров, а брать их было неот-

куда. Кипятили воду, она заменяла нам горячее питание. Мы так ослабели, что и ходить стало трудно, даже при звуках сирены оповещения о воздушной тревоге уже перестали часто спускаться в бомбоубежище. На улицу выходили только за водой и пайком. Когда шли, прижав к груди норму хлеба, то тут, то там лежали трупы... стояли умирающие, просили: «Дай кусочек! Дай кусочек!» Мы, живые, ходили, сгорбившись, еле-еле передвигая ноги, спотыкались, падали ничком. Началась массовая гибель.

В начале февраля особо истощенных поместили в стационар. Из наших забрали пятерых — Полю Борисову, Ксению Гаврильеву, трех Михайлов — Бурнашева, Ермолаева и Климентова. А сдавали зачет еще при них. Через два-три дня умерла Таня Монастырева. Она заболела и слегла еще осенью, под конец опухла, не могла и переворачиваться самостоятельно. За нею и днем и ночью ухаживали ее подруги Вера Павлова и Настя Ларионова. Несмотря на то, что Таня болела пять месяцев, ее смерть потрясла нас. Это была первая утрата нашего курса.

Стационар находился недалеко от нашего института в доме на Фонтанке, 10. Однажды Поля с Ксенией приходили на побывку к нам, возвращаясь, они увидели, что стационар полуразрушен взрывом. У них упало сердце от испуга, что ребят погребло под развалинами, но, оказалось, их успели занести в бомбоубежище. Но Климентов и Ермолаев там и умерли, а вскоре не стало и Гоши Чусовского.

Трое парней — Миша Бурнашев, Миша Климентов, Гоша Чусовской — по малолетству не прошли отбор в армию. А четвертый — Миша Ермолаев — был призван, участвовал в боях на «Невском пятачке», попал в окружение; несколько суток они сражались в сырых окопах на болотистой местности, пока наши не вызволили их. Миша был сильно простужен, заболел, после госпиталя его комиссовали из армии,

и он вернулся в институт, стал бойцом МПВО, работал на строительстве укреплений.

Ко второй декаде февраля мы потеряли 4-х ребят: Таню Монастыреву, Мишу Климентова, Мишу Ермолаева и Гошу Чусовского. Наши ребята были красивые, умны, полны стремления к знаниям, воспитанны, культурны, хорошо учились, были участливыми, любящими друзьями... как сейчас помню их довоенные прекрасные юные лица, их выступления на концертах у нас в институте, во Дворце пионеров Дзержинского района, в Институте народов Севера... они, почти подростки, наравне со взрослыми все лето рыли многие сотни километров противотанковых рвов трехметровой ширины и более 3-х метров глубины, строили ДЗОТы и пути сообщения между ними. Гоша Чусовской получил контузию, когда вражеская бомба упала на участок их бригады. Работали они в жару, в дождь и в ветер, нередко под обстрелами; при возвращении в город трудились из последних сил на строительстве баррикад — голодные, с израненными, обмозоленными руками и ногами; придя в институт, зачастую без сна и отдыха, дежурили на постах МПВО, тушили зажигательные бомбы...

Если б не война, я уверена, эти ребята с беспокойной творческой душой, доучившись, могли бы стать высокообразованными, первоклассными Мастерами своего дела, стать Светочами культуры с Именем!

Неужели они — представители многочисленного якутского народа, исполнившие до конца свой патриотический и интернациональный долг, отдавшие свои, по сути детские, жизни в борьбе за свободу великого города, за счастье будущих поколений... будут забыты за маревом стремительно мчащихся лет?! Нет, не должны быть забыты, их дела — без срока давности!

Не так давно я со слезами радости узнала о том, что жители Намского района назвали улицу в райцентре именем своей

землячки Тани Монастыревой и установили ее бюст.

Имена 16–17-летних ребят: Миши Бурнашева, Гоши Чусовского, Миши Климентова, защищавших Ленинград с оружием в руках, и Миши Ермолаева, ставшего инвалидом, но продолжавшего самоотверженно трудиться на строительстве оборонительных сооружений до потери последних сил и смерти в стационаре... **НЕЛЬЗЯ ПРЕДАТЬ ЗАБВЕНИЮ! <...>**

Я не говорю, что все участники обороны блокадного Ленинграда достойны благодарной памяти новых поколений. Нет! Нас сполна вознаградила Судьба тем, что оставила в живых, подарив нам целую жизнь. <...>

Мы остались вдвоем — 8 девушек и Миша Бурнашев. Все ослабели, отошали так, что еле держались на ногах, вдобавок не было никаких условий, ни сил помыться, привести себя в порядок. В феврале норма хлеба повысилась до 300 грамм, но эта прибавка быстро улучшить наше состояние не могла. В стылое помещение не проникал ни малейший луч света [из-за светомаскировки]. Затопив печурку бумагой и щепками, сидели вокруг нее и разговаривали о том, как мы хорошо после войны будем жить, питаться; вопреки всему, никто из нас сдаваться смерти не собирался, сама мысль о собственной смерти казалась нам нелепой... но гибель четырех наших друзей за несколько дней нас ошеломила, растрожила. Мы осиротели.

В это время начали один за другим умирать парни из Карело-финской студии. Оказывается, финнов в армию не призывали. Они большей частью проживали вместе с нашими парнями. Смерть от голода — это страшная смерть! Финские ребята умирали очень тяжело, почти все они очень долго мучились и ужасно ревели от боли, пока смерть милостиво не прекращала их страдания. Это было неопишимо страшно... И вот из парней в нашей комнате остался один Миша Бурнашев.

Все умерли. Мертвых складывали в одной из комнат, превращенной в покойницкую, оттуда их грузили в машины и вывозили на Пискаревское кладбище. Мы понуро сидели перед стылой печуркой, будто ожидая, кто же станет следующей жертвой.

ЭВАКУАЦИЯ. В это время к нам зашел завхоз института за вещами умерших ребят, он был розовощекий, плотного телосложения, будто ни дня не прожил в блокаде. Вместе с женой-гардеробщицей и дочерью-студенткой жили в институтском общежитии. Николай Иванович спросил: «А вы слышали новость? Вас отправляют в эвакуацию».

Мы молчали, как оглушенные. Потом зарыдали, да как начали обливаться слезами!

Вечером зашел директор Серебряков: — Принято решение об эвакуации института в город Энгельс. Утром выезжаем, готовьтесь.

Мы от волнения долго не могли заснуть. Под утро, засыпая, мы просили Мишу лечь спать, обязательно отдохнуть перед дорогой, но он отказывался, так и остался сидеть. Утром встали, а Миша сидит на прежнем месте оковенелый, только глаза двигаются. Когда подъехала машина, мы попросили Николая Ивановича вынести Мишу, он сказал: «Да все уже, загнулся он, не видите?» А мы, плача: «Нет, нет! Живой, живой он! Он водит глазами!!» Тогда Николай Иванович поднял его за подмышки, мы мяли ему заочевенные уже суставы. Тут заходит шофер: «Скорей, скорей в машину! уезжаем, время не ждет!» Как только мы, плача, еле-еле вскарабкались под брезент грузовика, он поехал. Вот так мы уезжаем, оставляя в холодных объятиях безвременной смерти пятерых друзей, с кем мы породнились, жили вместе как дети одной семьи, делили все тяготы и лишения. Оставляем несчастного Мишу, который всего лишь несколько минут назад двигал глазами... его широко

раскрытые глаза, казалось, все понимали, и он не желал расставаться с нами... это страшное воспоминание, от которого волосы встают дыбом, навсегда отпечаталось в нашей памяти.

«О, как бы радовались наши ребята, если б дожили до этого дня!» — шептались мы в кузове грузовика.

28 февраля 1942 года восемь якутских девушек выехали из Ленинграда:

- 1) Поля Борисова,
- 2) Маша Будищева,
- 3) Ксения Гаврильева,
- 4) Мария Захарова,
- 5) Настя Ларионова,
- 6) Вера Павлова,
- 7) Настя Старостина,
- 8) Таня Ядрихинская.

Возможно, кто-то из тех, кто читал ранее опубликованные воспоминания, удивится: ведь эвакуировались в тот день семь девушек, одна вроде бы осталась лечиться? Может, старушка путает? Нет. Напутали как раз они.

Мы были наслышаны, что авиация врага бомбит «Дорогу жизни». Так и случилось, был налет, падали бомбы, но мы благополучно доехали до противоположного берега. Нас разместили в церкви [церковь Святителя Николая Чудотворца, превращенная в эвакупункт, в деревне Кобона⁶]. Пол был настелен толстым слоем соломы. Эвакуированных было очень много, прибывших ранее уже накормили. Там были и сотрудники нашего института, они нас ждали. И вот дали поесть и нам. Нас поразило позабытое за многие месяцы изобилие: целая тарелка настоящей рисовой каши со сливочным маслом, четверть свежайшего белого хлеба! Радости не было предела! По сравнению с нашим крошечным пайком блокадного «хлеба» со всякими примесями — какой же это был объемный и пышный, какой ВКУСНЫЙ хлеб!! Мы набросились на еду, начали было поглощать... тут подошли наши преподаватели:

— Ребята, все сразу не ешьте! Больше часть оставьте, потом доедите. Мы скажем когда.

Мы проводили их сердитыми, косыми взглядами — «да что они мелют, с какой стати!» Тут они, увидев, что мы их не поняли, подошли еще раз и мягко объяснили: «Вы голодали очень долго. Организм отвык от еды. Резкое поступление большого количества еды очень опасно! Может наступить смерть!» Только тогда с трудом, но все же заставили себя оставить часть порции.

Покорив, нас посадили в вагоны. Поезд помчался по новопостроенной дороге (так говорили). Когда поезд остановился, мы вышли и были ошарашены: по всей длине состава на обочине сидели люди! Как же так? Почему их никто не предупредил?! Бедные, вконец оголодавшие люди, набросившись на еду, пали жертвой расстройства пищеварения. При каждой остановке выносили и складывали на землю множество мертвых тел. С такими злключениями доехали до Ярославля. Благодаря нашим преподавателям, мы не стали жертвами брюшных расстройств.

Поблагодарили их от всей души за предупреждение, за спасение жизни.

В Ярославле узнали, что Институт народов Севера тоже проезжал здесь в эвакуацию; и в больнице видели азиаток. Сходяв туда, наши вскоре вернулись. По их лицам мы сразу догадались, что дело плохо. Оказалось, что Дуня Самсонова скончалась здесь⁷. Она окончила 1-й курс вместе с нами, все лето трудилась на оборонительных работах. И только осенью перешла в Институт народов Севера. Таким образом, мы потеряли семерых ребят: Таню Монастыреву, Мишу Бурашева, Мишу Климентова, Мишу Ермолаева, Гошу Чусовского и Дуню Самсонову, а также Тиму Самарцева, умершего еще в марте 1941-го.

Чего только мы не пережили! Длительное недоедание, голод и холод, тяжелый труд; в качестве бойцов МПВО — тушение зажигательных бомб, уход за ранеными, больными, донорство... ужасные последствия голода: немощь, ушибы, раны... случаи, когда придавливало тачкой с грунтом... голодные обмороки. Не перечислить всех мыслимых и немыслимых трудностей...

Примечания

¹ *Лепковская Е. К.* Цветы на холодном снегу: Записки театрального педагога. Якутск: Якутское книжное издательство, 1984. С. 9.

² Поселок Песочное в Выборгском районе Ленинградской области.

³ Село Русско-Высоцкое в Ломоносовском районе Ленинградской области.

⁴ Деревня Большие Колпаны в Гатчинском районе Ленинградской области.

⁵ Говорится, вероятно, о Сергее Гордееве, единственном Сергее в Карело-финской студии Б. М. Сушкевича и Е. Д. Головинской.

⁶ Деревня Кобона находится в Кировском районе Ленинградской области.

⁷ По прошествии почти восьмидесяти лет невозможно точно установить обстоятельства гибели Е. П. Самсоновой. Оставшиеся в живых студентки курса рас-

сказывали об этом по-разному. Е. К. Лепковская, на основе некоторых рассказов приводит версию, что «Дуся Самсонова почему-то полетела с подругами из пединститута им. Герцена и погибла во время воздушного обстрела фашистами того самолета» (*Лепковская Е. К.* Цветы на холодном снегу. С. 47). А. Т. Старостина описывает ее гибель по-другому. Определено лишь одно: Евдокия Самсонова погибла в начале марта 1942 г.

И. В. Попов

Прощание

*Публикация, вступительная заметка
и примечания Ю. А. Васильева*

Не менее значимый документ о жизни Якутской студии первых месяцев войны — свидетельства Исаея Попова (1917–1997). Исай был старшим среди якутов, приехал в Ленинград на учебу уже двадцатитрехлетним, до института год работал в Якутском музыкально-драматическом театре, в течение всего учебного года был старостой курса, одним из первых оказался в самой гуще боевых действий. Его рассказы о студии в дни войны звучат как бы со стороны, как отголоски, докатывавшиеся до фронтовика из блокадного города. Вошли эти рассказы в том его воспоминаний «Опаленная молодость. О себе, времени и поколении своем», изданный на якутском языке. Том составили три книги. Первая была озаглавлена Исаем Васильевичем «Несыгранные роли, или Рухнувшие надежды»¹, вторая — «Опаленная молодость», книга третья — «Люди красноречивой». Настоящая публикация составлена из небольших фрагментов двух глав первого тома — «Прощание» и «Свидетельства очевидцев». Весь объемный том мемуаров Исаея Попова можно назвать романтическим. Он написан душевно, простым языком, в нем интересны контекст происходящих событий, перемены атмосферы и настроений в стенах института, разговоры, зарисовки людей, их поведения, их поступков на войне, молчаливых оценок, взглядов, в нем упомянуты, наряду с героикой, с терпением, с надеждами, еще и предательства, и безразличие, и глупость... в томах Исаея Попова вся его жизнь, как она есть, как он ее видит и как он ее прожил.

В течение нескольких десятилетий Исай Васильевич вел дневник, и во время

учебы, и на фронте, и в госпиталях... О своих дневниках он говорит в одном из публикуемых фрагментов. Описывает дневник Исаея студенческих времен и Е. К. Лепковская: «Вел ли кто-нибудь из них дневник? Вероятно, очень немногие. Один только Исай Попов, знаю, систематически занимался дневником. Но я увидела и прочла его только через 30 лет. Да и то лишь вторую тетрадь. Первая пропала в длительных воинских странствиях. А в ней-то как раз и были записи уроков. Вторая же тетрадь была полна восторгами или критическими замечаниями по поводу увиденных в театрах спектаклей, „творческими характеристиками“ исполнителей ролей. И восторгов, и критики особенно доставалось нашим институтским дипломным спектаклям и студентам-дипломантам»². Дневниковые записи составили основу мемуаров.

До учебы в институте был Исай и корреспондентом республиканской газеты, и артистом. 30 июня 1941 года добился призыва на военную службу, 25 июля под Новгородом рядовым бойцом армейской разведки начал он свой путь воина. Участвовал в обороне, прорыве и снятии блокады Ленинграда, в освобождении Ленинградской и Псковской областей, Эстонии и Латвии, Пскова, Валги и Риги. Непосредственно в боевой обстановке, в наступлении и обороне провел 690 дней и ночей. За это время шесть раз ранен и контужен. Награжден орденами Отечественной войны I и II степеней, Красной Звезды, медалями «За боевые заслуги», «За оборону Ленинграда», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». После многолетней военной

службы, которую закончил в чине капитана, был шахтером, столяром, экономистом, партработником и журналистом... Долго шаггал по жизни, немало сменил профессий, с множеством людей встречался... и все же самыми счастливыми и самыми трагическими остались для него полтора года бытия Якутской студии в стенах Ленинградского театрального. Исай Попов называет имена своих институтских учителей. И мы вместе с Исаем помянем их: профессор Леонид Федорович Макарьев, доцент Евгения Константиновна Лепковская, Августа Иосифовна Авербух, Анна Борисовна Стернина, Лидия Арсентьевна Басаргина, Андрей Павлович Сагайдак, Борис Маркович Вядро, профессор Ольга Митрофановна Чайка, Ода Израилевна Альшиц, декан актерского факультета Борис Маркович Казанский, директор института Борис Михайлович Сушкевич, заместитель директора института, профессор Стефан Стефанович Мокульский, Софья Марковна Городецкая, профессор Леонид Сергеевич Вивьен, профессор Борис Вольфович Зон, заведующая кафедрой марксизма-ленинизма Мария Павловна Маркузе, начальник военной кафедры старший лейтенант Михаил Михайлович Михайлов.

Исай Попов в автобиографии 1983 года написал об учителях своих: «Чтобы воспитанники всю жизнь носили в сердце светлый образ учителя наставника, педагогу надо быть Человеком с большой буквы, видеть в своих учениках человека, равного себе, оберегать его человеческое достоинство и не быть урокодателем, быть учителем в полном смысле этого прекрасного слова, а не диктатором. Да, именно такими были мои педагоги. Они учили нас жизни: трудиться, творить, дерзать. Не помню, чтобы кто-то из них косо посмотрел на нас, повысил голос. Не скажу, что мы были идеальными тихонями. Нет. Мы, как и все молодые люди, были непоседами с положительными и отрицательными

чертами характера. Мне по сей день кажется, что они не замечали наши шалости и пороки. А вот положительный шаг, благородный поступок они видели, поощряли за них. <...>

Сейчас, на склоне лет, с гордостью могу сказать, что не посрамил их доброго имени — не услышал ни одного упрека, какие, мол, учителя тебя учили и чему научили».

Помимо отрывков о студии, во второй части публикации приводится письмо И. В. Попова Л. Ф. Макарьеву и Е. К. Лепковской, письма Л. С. Вивьена и Л. Ф. Макарьева И. В. Попову. Все четыре письма публикуются впервые. Приводятся с небольшими сокращениями.

Благодарим за предоставление перевода книг Исаея Попова и его переписки с ленинградскими педагогами его сына — Иннокентия Исаевича Попова и заслуженного артиста России, народного артиста Якутии, лауреата Государственных премий СССР и РСФСР Ефима Николаевича Степанова.

ФРАГМЕНТЫ ВОСПОМИНАНИЙ ИСАЯ ПОПОВА

22 июня.

Кто жил в нашей комнате — Петя Ноговицын, Дима Трифонов, Афоня Попов и я — все свои шмотки уложили в чемоданы. Не собирались Миша Бурнашев, Гоша Чусовской, Миша Ермолаев — наши малыши. У них еще не было мобилизационного листа, да и призыву пока не подлежали. Также не собирался Валентин Свистанюк со второго курса профессора Б. В. Зона. Он был включен во фронтовую концертную бригаду — хороший солист.

Валентин, пожалуй, был беднее всех студентов. У него нет даже маломальского костюма. Перед стипендией за два-три дня мы никогда не видели, чтобы он ел. На наши предложения разделить с нами нашу

скромную трапезу всегда отвечал отказом.

— Исай, — обратился он ко мне, наблюдая за моими сборами, — одолжи, пожалуйста, черный костюм и одну рубашку. Ведь мне не в чем выходить на сцену. Как только придешь с войны, сразу верну в целости-сохранности.

Да, такое положение товарища мы знали. Отказать было неудобно. Это был мой повседневный костюм, но выглядел хорошо. Он его уже несколько раз надевал на концерт. Мне был великоват, но хорошо облегал его коренастую плотную фигуру. Из рубашек сам выбрал вышитую васильками.

Как мне рассказывали в институте в мае сорок второго, Валентин не вернулся из одной из поездок на передовую с концертом. Это было в ноябре сорок первого.

* * *

23 июня.

Первым с нашего курса, да и из всего института мы провожали в армию нашего профорга Афанасия Ильича Попова. Мы с ним вдвоем направились на призывной пункт. Во дворе народу — яблоку упасть некуда. <...> Мы расцеловались по-братски. Строй мобилизованных тронулся. Я побрел домой.

Так мы расстались с Афанасием Ильичом Поповым, с которым год вместе работали в Якутском государственном музыкально-драматическом театре, год учились вместе в Ленинградском театральном институте.

Это была наша последняя встреча. Через три дня, 26 июня, мы от него получили коротенькую записку. В ней он общал, что они прибыли в город Лодейное Поле. Больше о нем ни слуху ни духу.

Так для меня и для других своих сверстников и однокашников канул в Лету наш Афоня, которого мы все уважали и любили за честность, прямоту, принципиальность, кропотливую трудоспособность, кроткую скромность, уважение к товарищам. Вот

какими великими человеческими качествами природа наделила нашего друга, которые мы в нем ценили и старались быть похожими на него.

30 июня

— Исай, — остановил меня Валентин Свистанюк у парадного подъезда института, — где ты пропадаешь? Приходили из райкома. Собирают добровольцев на фронт.

— Ну, правда? — воскликнул я. — И ты уже записался?

— Меня не берут. Говорят, пока из фронтовых бригад не трогают. А из наших Жора Ковалев и Моисей Сегаль уже там.

Мне ничего не оставалось, как помчаться в Дзержинский райком комсомола. Меня приняла симпатичная блондинка.

— Знаете, где работает призывная медицинская комиссия нашего райвоенкомата? — спросила она.

— Знаю.

— Бегите туда.

Прибежал туда. Уйма народу — студенты ленинградских вузов и средних специальных учебных заведений. Есть и молодые рабочие. Кроме наших Жоры Ковалева, Моисея Сегалья и Александра Левина со второго курса театроведческого факультета здесь я встретил Спирина — однокашника по снайперской школе.

Призывная комиссия работала целый день. После мандатной комиссии все выходили сияющие, счастливые. Всех зачислили в кадры действующей Красной Армии.

Вечером нас повели на улицу Лермонтова, где находились вещевые склады. И тут объявили: «Ждите».

— Ждите до утра. Завтра будем обмундировывать и вооружать.

Все расшумелись, как растревоженный улей. Еще бы. Никто не попрощался с родными и друзьями, все явились в самом лучшем одеянии. Просили до утра отпустить домой — последнюю ночь побыть с родными.

— Вы присягу еще не приняли. Уйдете и не придете, потом вас искать? — объясняли командиры.

— Почему вы не верите нам? Если бы мы не желали служить, не просились бы добровольцами.

Наш последний довод оказался сильнее всего. Нас отпустили до восьми утра.

— Ах, вы добровольцы? Тогда другое дело. Только утром в 8.00 быть здесь. Смотрите, предупреждали нас, — наступают комендантский час. Не попадитесь патрулям.

Ворота распахнулись. Мы, словно муравьи-трудяги, расплозились по проспектам и улицам родного города.

С улицы Лермонтова, 82 до института шел пешком, стараясь обойти магистральные улицы. Все-таки, не дойдя дом до института, встретился с комендантским патрулем — молоденький лейтенант шел с двумя бойцами.

Уже шла пятая минута комендантского часа. Как ни старался, до него не проскользнул в институт. Нырять во двор не имело смысла — вызвало бы еще больше подозрений и выяснений. Двинулся прямо к ним навстречу.

— Прощу документы, — сказал лейтенант.

— Нету их у меня... — лейтенант, не дослушав, спросил:

— Как нет? Кто такой? Откуда, куда идете?

— Студент театрального института Попов. Мы ленинградские добровольцы, призваны в армию. Отпустили до восьми утра. Завтра едем на фронт. Вот иду домой. Вот наш институт. Там и живу.

— Добровольцы — это хорошо, — смягчился командир. — А вот сразу на фронт не выйдет. Вас еще надо научить воевать. Вас же призвали не как пушечное мясо, а победить сильного и коварного врага. Поэтому сперва подучим вас военному делу. А там и на фронт можно. Пошли, мы вас проведем, чтобы ничего не было.

Мы подошли к парадному подъезду института. Дверь открыла тетя Зоя.

— Ваш студент? — спросил старший патруля, кивнув на меня.

— Наш, наш, милай, — ответила она. — Это наш доброволец. Куда это тебя черти носят? — строго спросила она у меня.

— Вы, мамаша, только не ругайте его. Он проходил военно-медицинскую комиссию. Призван в ряды действующей нашей доблестной Рабоче-крестьянской Красной Армии, — заступился лейтенант и добавил: — Ну, товарищ красноармеец, утром не опаздывайте. Желаю вам всего доброго!

— Есть не опаздывать!

Командир энергично пожал мне руку, и они пошли. Значит, он меня уже признал своим воином.

— Ну и шустряк, — покачала головой тетя Зоя, — все-таки попал первым из нашего института?

— Не первый, тетя Зоя, — возразил я. — Первым ушел на фронт Афанасий Попов с нашего курса. И сегодня нас четверо: со второго курса профессора Б. В. Зона Моисей Сегаль и с четвертого курса профессора Б. М. Сушкевича Жора Ковалев, Саша Левин со второго театроведческого.

— Знаю их, милай, знаю. Ну, иди отдыхай. Поди, завтра рано тебе идти. После победы вернись живым и невредимым. Давай, сынок, благословлю тебя по старинному народному обычаю.

Тетя Зоя перекрестила меня, обеими руками пригнула к себе мою голову, поцеловала в лоб и сказала:

— Ну, сынок, ни пуха ни пера тебе.

1 июля

Так, из нашей комнаты и из якутской мастерской вторым ухожу на фронт. Меня провожали только парни, жившие вместе со мной.

Выйдя из комнаты, мы увидели наводненный людьми коридор. Собрался весь наш курс — девушки и парни.

Раннее утро. Все еще спали в общелитии. Мы разговаривали шепотом. Ко мне все по очереди подходили, жали руки, долго трясли, не отпуская.

Вдруг я растерялся, улыбка слетела с лица, брови нахмурились, образовав две глубокие морщины на переносице, спазм сжал дыхание: Таня Монастырева, как и остальные, собиралась пожать мне руку, но неожиданно, положив обе руки на мои плечи, уткнулась мне в грудь. Затряслись ее худенькие плечи и, всхлипнув по-детски, она прошептала:

— Прощай, Исай.

— Ну, что ты, Танечка, — выдал я незнакомым голосом, кое-как проглотив подкативший к горлу противный комок. — Не умирать же еду.

С трудом оторвал ее голову от своей груди. Слезы двумя ручьями текли по ее щекам. Своим платком я их промокнул. Таня печально глянула на меня сквозь слезы, застилавшие ее взор.

— Ну, Танечка, милая Дездемона моя, успокойся, ну же, — тихо уговаривал я ее, — мы скоро разобьем проклятых фашистов. И снова встретимся. Будем институт свой кончать. Мы с тобой, Танечка, еще Дездемону с Мавром сыграем. Да так сыграем...

Таня медленно-медленно помотала головой, сорвалась с места и ланью помчалась к себе на четвертый этаж. Легкий топоток ее ног исчез за захлопнувшейся дверью.

Я, ничего не понимая, смотрел ей вслед. Мое сердце щемила тоска невозвратимого последнего расставания. Опомнившись, глянул на друзей. Их взгляды были устремлены вверх.

— Ну, други, мне пора, — помахал им и пошел вниз.

<...>

На сборном пункте собрались в назначенное время. На наше переобмундирование и вооружение потрачен целый день. Одеди, обули с иголочки. Только вот вооружение старое. Мне досталась трех-

линейная винтовка Мосина, выпущенная в 1898 году Тульским императорским оружейным заводом. Значит, она видала виды, участвовала в двух войнах. Но состояние хорошее. Интересно узнать бы судьбу твоих прежних хозяев.

Весь день не выходит из головы эпизод с Танюшей Монастыревой. Что с нею? Почему она так поступила? Что ее так расстроило? Расстояние не могло так подействовать на нее. Любовь? Мы не могли полюбить друг друга, хотя познакомились мы с нею раньше всех девушек из нашей группы. <...> А почему она так неожиданно сорвалась? Может, она своим чутким сердцем почувствовала, что расстаемся мы навсегда и никогда больше не встретимся? Может быть. Все может быть.

Целый день за воротами торчал народ. Ко многим приходили родные и знакомые. Ко мне никто не приходил. И никто не мог прийти. Просто они не знали, где мы находимся. Да и к Моисею Сегалю и к Жоре Ковалеву не пришли. Видимо, они тоже не сообщили свое местонахождение. А вот к Левину пришли родители. <...>

Поздним вечером нас повели на Московский вокзал. На вокзале полно народу. Пришли родные, друзья и знакомые девушки призывников. Как они узнали? Уму непостижимо. Но из наших институтских никого не видел. Потом Сегаль сказал, что со второго театрального курса Ангелина Алексеевна Коробова приходила с подругой.

— Как она узнала? — спросил я.

— Мы к ней домой звонили. Она здесь недалеко живет.

Красноармейский телеграф все-таки работал исправно. Он и сообщил, что мы едем в Вологодскую область — город Череповец.

Хотя темнота и не позволяла рассматривать лица, чувствовалось, что слез пролито немало. Кругом слышались всхлипывания. Мне хотелось крикнуть:

— Перестаньте реветь! Чего вы нас живыми хороните? Мы еще вернемся.

* * *

Ура! Меня на день отпустили домой. Рано утром 3 мая [1942 г.] приехал в институт. С Финляндского вокзала пошел пешком. <...>

С замиранием сердца шел к родному институту. Все вопрошал: «Уцелел? Не уцелел? Найду ли кого из своих?» Подойдя к парадному подъезду, увидел, что фасад цел и невредим. А за фасадом что? Хотел заглянуть во двор. Увы, решетчатые железные ворота оказались на замке. Вернулся к парадному. Дверь не заперта. Она легко поддавалась, значит, есть живые существа. Захожу. Вешалка пуста, и вахтера нет на обычном месте. Прохожу в вестибюль. За столом у единственного окна, выходящего во двор, — группа за утранным чаем. Все старые работники института: Зоя Яковлева, та самая тетя Зоя, которая прошлым летом, в начале войны костерила меня за фотографию и заметку в стенгазете о том, что я добровольно вступил в ряды действующей Красной Армии, заведующая делопроизводством Анна Ивановна Ефименко, еще две женщины, которых я забыл, главный бухгалтер Николай Петрович. Он не участвовал в чаепитии. Женщины хором и вразнобой начали приглашать меня разделить их трапезу. Что это за трапеза, один жиденький чай? На столе хоть шаром покати. Меня выручил Николай Петрович.

— Не беспокойтесь, сейчас мы поднимемся ко мне и попьем чайку.

С маленькой железной печки, прозванной ленинградцами в блокаду буржуйкой, труба которой выведена в форточку, он взял зеленый эмалированный чайник. Мы пошли.

Он жил в маленькой комнате с одним окном, которая находилась на втором этаже. Столик у окна. Один стул. Односпальная кровать, заправленная темно-серым суконным одеялом. У Николая Петровича так же не спросил, где его семья, как и у Зои Яковлевны, где ее супруг Иван

Иванович, наш комендант. Боюсь разбередить еще живые раны.

Со дна тощего солдатского «сидора» извлек и выложил на стол свой скромный провиант. Что я, рядовой боец, мог иметь тогда? Мой дневной сухой паек весьма ограничен: 400 граммов хлеба, 100 граммов овсяной крупы, 30 граммов топленого масла, 20 граммов сахара и 100 граммов селедки. И за это спасибо старшине Матюценко, уговорившему повара отдать сухим пайком, так как еду в Ленинград по делам службы.

— Извините, Николай Петрович, у меня больше ничего нет, — сказал я.

— Что? Все это мне? — с удивлением и сомнением спросил он.

— Кому же еще?

— Ну, спасибо, Исая. Это богатство в наше время.

Мы позавтракали. Вернее, за компанию я чаю попил с ним. Потому что час назад в полку позавтракал.

После трапезы сходили в кладовку, где хранились наши вещи. К счастью, ключи оказались у него. Я приятно удивлен: стеллажи заставлены чемоданами студентов, ушедших на фронт. Среди них узнал чемоданы Пети Ноговицына, Гоши Мыреева, Афони Попова, Миши Николаева, Максима Черемкина, Димы Трифонова. Все они, как и мои, аккуратно сложенные в стройные ряды, стояли целехонькие. Удивительный народ ленинградцы! Ведь в трудную блокадную зиму могли пустить в оборот — выменять на продукты. Ведь наши же студенты голодали, умирали и не тронули. Потому что чужое. Вещи можно приобрести снова, восстановить, а человека не воскресить. Просто это настоящие люди с большой буквы. Низкий им поклон. Спасибо за дружелюбие и верность товариществу.

Вещи нисколько не попортились. В чемодан положил госпитальные дневники. Взял пять толстых общих тетрадей в дерматиновом переплете (обещал командирам) и, конечно же, себе на дневники.

Забегая вперед, замечу: свои чемоданы забрал после войны в 1946 году. Так сохранились довоенные фотографии и часть дневников. Чемоданы наших парней оставались еще там, ждали своих хозяев. Увы, так и не дождались. Еще раз спасибо персоналу института.

Спустились вниз. Я начал расспрашивать о блокаде, о судьбе моих товарищей. Мне показали первую аудиторию, где зимовали студенты. Железные койки, перетасканные из общежития, стояли, тесно прижавшись друг к другу. На них ребята спали, сбившись в один комок, чтобы сохранить тепло. Здесь же и занимались. У окна — давно потухшая и ставшая ненужной буржуйка. В этой большой комнате голодной смертью умерли мои младшие товарищи, мои друзья Миша Бурнашев, Миша Николаев, Миша Климентов, Кив Винокуров, Таня Монастырева, Гоша Чусовской.

Молодые якутяне... в первую блокадную зиму медленно таяли от голода и в конце концов догорели, как свеча, угасли в молодости.

Женщины рассказали, как умирал Миша Бурнашев, самый молодой из нас после Гоши Чусовского. Эта жестокая картина, видимо, как и мне, на всю жизнь врезалась в память. Поэтому-то, вероятно, так подробно обрисовали ее.

В конце февраля институт получил приказ об эвакуации. Ходячие из оставшихся в живых, забрав свой скудный скarb, собрались в вестибюле. Один Миша Бурнашев, обессиленный, лежал неподвижно. Вдруг наступившая тишина молотом застучала в висках. Почуввав неладное, он упал с кровати. Глухой звук слабо проник в вестибюль. Услышав его, девушки костлявыми ладонями зажали уши. Вскоре из открытой двери выполз Миша.

— Сами уезжаете, а меня оставляете? — слабеющим голосом пробормотал он.

Девушки, сдерживавшие рыдания, начали всхлипывать. Миша подполз к ис-

полнявшему обязанности директора Серебрякову, собрав последние силы, задышавшись, проглатывая окончания слов, сказал:

— Николай Евгеньевич, жить хочу, спасите, будьте отцом родным, заберите с собой, не оставляйте умирать.

— Мишенька, милый, — отвечал Серебряков, — потерпи немного, скоро приедет следующая машина.

Девушки, знавшие, что никакой машины больше не будет, заревели навзрыд. Серебряков, не выдержав, рывкнул:

— Перестаньте голосить! — высокий, исхудалый, согнувшись в вопросительный знак над Мишей, освободил ноги из его объятий, добавил: — Мишенька, ну, погоди еще чуть-чуть, придет машина, и ты поедешь с остальными.

Девушки, всхлиывая, толкая друг друга, устремились к выходу. Им хотелось побыстрее покинуть опостылевшие стены родного института, в которых они потеряли столько подруг и друзей, оставляли товарища доживать последние дни.

Миша пополз за ними. Совсем ослабев, не дойдя до дверей, уткнулся лицом в холодный паркет и выдохнул: «Жить!» Тетя Зоя, поняв, что он просит пить, схватив чашку с теплой водой, кинулась к нему. Он, отстранив поднесенную к губам чашку, замотал головой и вымолвил:

— Жи-ить!

Зоя Яковлевна услышала в его слабом голосе столько мольбы, столько неистребимой жажды жизни, что она, поставив чашку на пол, попыталась поднять его, да сама чуть не упала. Подбежали другие женщины. Общими усилиями занесли парня в комнату, уложили в койку. Миша невидящими глазами уставился в потолок.

Так, безучастный ко всему, пролежал он целый день. Даже не реагировал на уговоры и просьбы женщин поесть, хотя бы попить воды. Он всем своим существом понял, что это конец. У него отняли последнюю надежду на спасение, лишили мысли о продолжении жизни. С этим смирился

даже неистребимый его дух. «Смертный приговор», вынесенный ему друзьями, сократил финишную прямую его и так короткой жизни. На другой день не стало Миши Бурнашева, очередной жертвы жестокого времени фашизма. Будь он трижды проклят!

Рассказ очевидцев поставил передо мной безответный вопрос: «Может быть, Миша выжил бы, возьми его Серебряков в эвакуацию?» Трудно ответить на него мне, не знавшему истинное положение дел. Да и свидетели затруднялись верить в возможность счастливого исхода.

* * *

Студенты разных национальностей: русские и якуты, карелы и хакасы — жили в одной комнате. Голодные и холодные, еле передвигались. Но постоянно дежурили на своих постах по расписанию штаба МПВО. От голода умерли Гоша Чусовской, Миша Климентов, Миша Ермолаев, Таня Монастырева, Дуся Самсонова, потом и Миша Бурнашев. Защищая Родину, пали на поле брани Гоша Мыреев, Афоня Попов, Коля Катаев.

* * *

В июле, это вскоре после меня, призваны в армию Гоша Мыреев, Миша Николаев, Петя Ноговицын и Максим Черемкин.

Гоша воевал в составе дивизии народного ополчения Кировского района. Он один из зачинателей снайперского движения на Ленинградском фронте. В феврале сорок второго снайпер-истребитель Егор Иванович Мыреев, уничтожив более шестидесяти фашистских варваров, был награжден орденом Красной Звезды. Гоша, как я знаю, один из первых якутских комсомольцев, так рано в Великой Отечественной войне получивших такую высокую награду Родины.

Максим Черемкин в декабре сорок первого окончил ускоренный курс Ленинградского артиллерийского училища.

Лейтенант Максим Дмитриевич Черемкин, командир огневого взвода артиллерийского полка, участвуя в Воронежско-Касторненской операции, пал смертью храбрых на поле брани.

Из парней, не сторов в огне военного пожарища, не утонув в водовороте военного лихолетья, в отчий дом вернулись Миша Авелов, Иван Федотов, Степан Тимофеев, Гоша Борисов, Николай Алексеев, Дима Трифонов, Федорка Неустроев.

ПИСЬМА

пп 97710

21.10.1944 г.

Здравствуйте, дорогие мои педагоги Леонид Федорович и Евгения Константиновна!

Примите мой самый искренний сердечный фронтовой привет. Сколько времени прошло, сколько воды утекло после нашей последней встречи. Отрезок времени, проведенный с вами в разлуке, равен 1208 дням и ночам.

Они Вами прожиты в упорном и кропотливом творческом труде.

Из 1208 суток 618 дней и ночей мной проведены непосредственно на передовых позициях, в огне кровопролитных боев. Из них 42 провел в глубоком тылу врага, куда ходили в разведку и били его в его же тылу, 195 — в наступлении.

А 204 дня и ночи лежал, прикованный к госпитальной койке после ранений. Каждый раз, как только вставал на ноги, опять возвращался на передовую линию, где мое место, как солдата Отчизны, брал в руки оружие и бил проклятого зверя.

Не было ни одного случая, чтобы я, встретившись с врагом, бежал от него, не нанеся удара, который был в моих силах. На личном счету имею 63 истребленных фашиста и 6 захваченных в плен.

За дни разлуки 22 раза ходил в атаку впереди своих бойцов, участвовал в отражении 19 контратак противника, 28 раз

ходил в ночной поиск и 7 раз в глубокий тыл врага. На поле боя, заменяя выбывших из строя командиров, дважды командовал ротами, однажды — батальоном и успешно продолжал выполнять боевую задачу. В тяжелые дни разлуки пять раз ранен. <...>

Самой высокой наградой будет то, что после нашей победы вернусь и получу возможность окончить свой институт, буду осуществлять свою мечту о создании нового театра в Якутии, театра нового типа, объединившего лучшие принципы и формы театров Москвы и Ленинграда. С этой мыслью живу и воюю. Вот почему в самые трудные минуты жизни не раз побеждал смерть и оставался в живых.

Были случаи, когда вел дуэль с немецкой пушкой (с винтовкой против пушки), схватка с пятью автоматчиками или встреча с взводом фашистов, поддержанным двумя тяжелыми танками, и нахальное единоборство с ними, когда остался один на поле боя. Из всех этих переделок выходил живым. Жив оставался и тогда, когда снаряды и мины разрывались в полтора метра, выходил живым из-под развалин дома, разрушенного прямым попаданием тяжелого снаряда. Всегда спасала меня мечта о будущем. Лишний раз убеждаюсь, что человек, живущий будущим, не сегодняшним днем, живуч и бессмертен, он всегда все побеждает. Когда иду в бой, никогда не думаю о смерти. Знаю, что меня никогда не убьют, а помру своей смертью. А она долго не придет.

С этими мыслями в 1942–43 гг. оборонял Ленинград. С этими мыслями в январе 1943 г. шел на прорыв блокады... И, наконец, с этими мыслями иду на запад. Они — мои верные спутники. <...>

Должен признаться, что я, как талант, не такой уж великий самородок, что могу стать театральной знаменитостью, как крупные деятели русского театра. Но я всем своим существом люблю театр... вне театра моя жизнь кажется бессмысленной, даже воздух кажется душным вне сцены.

Поэтому мне хочется обязательно вернуться в институт, окончить его, написать свои драмы, которые обещал Вам. Есть богатый материал на третью пьесу — на военную тему. Вы помните, когда отклонили сюжет на военную тему, говорили, что я на войне не был, поэтому не знаю военной жизни. Теперь этого не скажете.

Кроме того, еще до войны мечтал написать пьесу для Вашего театра на молодежную тему. От этой мысли не отказался. Мне хочется обязательно написать пьесу о советской молодежи в дни Великой Отечественной войны. Тут-то Вам придется здорово помочь мне. Ибо русским языком не так уж в совершенстве владею.

Вот все, что хотелось о себе рассказать. Кажется, слишком много написал, забыв о скромности. Вообще написал все, что было в действительности, без всякого приукрашивания.

Так подробно написал, чтобы Вы знали о том, что Ваш воспитанник честно, с достоинством выдержал суровое испытание, чтобы Ваша совесть была спокойна за своего ученика.

Сердечно любящий и глубоко уважающий Вас,

Ваш ученик Исай.

Здравствуйте, милый Исай Васильевич!

Чрезвычайно рад был получить от Вас весточку, узнать, что Вы живы и здоровы, что так героически сражаетесь на фронтах Отечественной войны, уничтожая врагов всего человечества. Желаю Вам боевых успехов и здоровья.

По интересующему Вас вопросу могу сообщить, что наш театр вернулся в Ленинград 4 июля. 25 августа открываем наш сезон спектаклем «Нашествие».

Что касается театрального института, то в настоящее время он находится в Новосибирске, в принципе решен вопрос о возвращении в конце августа — начале сентября. Как только вернется в Ленин-

град, передам коллективу института от Вас привет.

Художественный руководитель театра
(засл. деят. иск. Л. С. Вивьен)

5 августа 1944 г.

г. Ленинград

4–XI–44 г.

Милый Исай!

<...>

Наконец-то ты объявился. Ведь я — помню — получил от тебя письмо еще из Череповца (кажется), где ты был на учебе в начале войны. Я тебе ответил и с тех пор от тебя ничего не получал. Наконец сегодня получил твое письмо и очень ему обрадовался.

Как ты живешь? Мне очень приятно, что ты вспомнил нас и, вероятно, никогда не забывал, так же, как и мы не забывали тебя и твоих товарищей, из которых, к сожалению, не знаю, кто и где находится. Мне писали два раза родители Монастыревой Тани из Якутии. Они очень горевали и до сих пор горюют о гибели их дочери. Я им, конечно, подробно написал о ее учебе, о жизни. ...Она действительно была очень хороший человек и способная девочка.

Все эти годы, начиная с декабря 1941 года, пережив бомбежки, я с ТЮЗом провел в уральском тылу, в г. Березниках, оттуда вернулись в Ленинград 22 августа 44 года. Сейчас начинаем работать.

Институт наш... пережил много трудностей в Пятигорске, потом в Новосибирске, где еще находится до сих пор. Здесь, в Ленинграде, мы набрали 1-е курсы по трем факультетам: актерскому, режиссерскому и театроведческому. У меня весь 1 курс актерского факультета. Очень много ребят поступило: 60 человек в одной мастерской³. Но есть очень способные люди. Занимаемся мы с Евг. Конст. Лепковской, как всегда.

В Ленинграде сейчас уже много возвратившихся из эвакуации. Многие студенты мои уже побывали на нескольких

фронтах. Народ опытный, очень хочет учиться, и с ними приятно работать. Ты ведь знаешь, как мы работаем: упражнения, этюды, монологи. Я за это время успел написать две пьесы: одну о Ленинграде и вторую «Зверинец дедушки Крылова» (о баснях Крылова). Сейчас приступаю к новой пьесе о юных моряках — героях Отечественной войны. Пиши, милый Исай, о своей жизни. Каждое твое письмо будет очень интересно. Евгения Константиновна тебе шлет привет. Получаешь ли сведения с родины? Если знаешь о товарищах из вашей якутской мастерской — пиши, что с ними.

Крепко жму твою руку и желаю во всем удачи и успехов.

Твой Л. Макарьев.

Дорогой Исай!

<...>

Ты, голубчик, не думай и не должен никогда думать, что ты забыт. Нет, нет! Что касается меня, то я никогда не забываю своих учеников и друзей, и если иногда бываю не совсем аккуратен в письмах, то это объясняется тем, что, во-первых, мне много приходится писать и я это могу делать, как ты знаешь, только ночью, что очень затрудняет успевать написать все и всем, к тому же сейчас у меня по ночам тройная большая и ответственная работа: 1) КЦ Рабис (профсоюз работников искусства — Ю. В.) поручил мне написать воспоминания о работе моей и нашего ТЮЗа на фронте — это отнимает очень много времени, и некогда ничем другим заняться, и представить эту работу я должен к 15 января; 2) мне предстоит большой и ответственный доклад на кафедре о программе по актерскому мастерству, к которому я должен серьезно подготовиться, и 3) у меня начинается зачетная сессия, которая требует много времени.

Потому я к Новому году решительно никому не успел написать ни строки. И ты должен меня простить.

Во-вторых, и это самое главное — я был в дни Нового года в Москве на совещании и до сих пор еще не могу прийти в себя и привести в порядок свои дела.

Что касается Е. К. Лепковской, то она до сих пор в Москве. На днях я ее жду в Л<енингра>д. И она непременно тебе напишет. А Анна Борисовна⁴ говорила мне, что она писала и пишет тебе. Я ее просил выслать тебе книги... и она обещала мне это

сделать. «Лихом» тебя мы не поминаем — наоборот, говорим о тебе и вспоминаем тебя очень тепло и желаем тебе всяческих успехов.

<...> Крепко тебя обнимаю и желаю боевых успехов. Надеюсь, что в этом году мы с тобой встретимся.

Будь здоров и счастлив.

Твой Л. Макарьев.

7—I—45 г.

Примечания

¹ Эта первая книга («Ооиньом-моток оруоллар, эстибит») была впервые издана по-якутски: *Попов И.* Несыгранные роли, несбывшиеся мечты: Воспоминания, заметки. Якутск: Нац. кн. изд-во «Бичик», 1994.

² *Лепковская Е. К.* Цветы на холодном снегу: Записки театрально-

го педагога. Якутск: Якутское книжное издательство, 1984. С. 14–15.

³ В дальнейшем вся эта огромная масса студентов была распределена по трем мастерским, руководимым Л. Ф. Макарьевым, В. В. Меркурьевым и Н. Е. Серебряковым. Выпуск этих мастерских состоялся в 1948 г.

⁴ Анна Борисовна Стернина (1915–?) — историк; ст. преподаватель ЛГТИ с 5 сентября 1940 г., зав. кафедрой марксизма-ленинизма с 10 сентября 1941 г., воспитатель Якутской студии с первого до последнего дня учебы студии в ЛГТИ.

М. М. Гудков

Англо-американская постановка «Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта: Питер Брук, Альфред Лант и Линн Фонтенн

Вскоре после того, как в 1949 году на Бродвее прогремела постановка трагической пьесы А. Миллера «Смерть коммивояжера» в режиссуре Э. Казана, другой не менее прославленный деятель театра США, актер А. Лант, с горечью признавался: «Вот почему Элиа Казан даже не предложил мне попробовать свои силы в пьесе „Смерть коммивояжера“? Мне бы очень хотелось сыграть Вилли Ломена¹. Да и Линн (т. е. Линн Фонтенн, актриса и жена Ланта. — М. Г.) разве не создала бы на сцене душевраздирающую миссис Ломен? Но это никому даже в голову не пришло»².

Как это нередко случается в актерской профессии, талантливый артист А. Лант, начавший сценическую карьеру еще в конце 1910-х годов как исполнитель острокомедийных и характерных ролей, в какой-то момент стал заложником зрительского стереотипа о нем как «специалисте исключительно по комедиям»³.

Можно предположить, как тяжело ему было слышать профессиональный приговор от тонкого эксперта в области актерского мастерства Л. Страсберга: «Как актер и режиссер Альфред Лант оснащен техникой в гораздо большей степени, чем, например, Лоуренс Оливье. Однако как применяют свой талант и умения Ланты? Что они играют? Дурачатся в поделках всем надоевшего Ноэля Коуарда (имеется в виду режиссерская работа и исполнение главных ролей в 1952–1955 годах в развлекательной пьесе английского второразрядного, но кассового драматурга Н. Коуарда „Кадриль“, к тому же написанной о „прошлом веке“, ее действие разворачивается в Викторианскую эпоху. — М. Г.)...

тратят свой дар на то, чтобы показывать милые ностальгические сценки в воскресном утреннике»⁴. Даже лондонская газета «Дейли Экспресс» назвала постановку «пустой тратой драгоценного таланта артистов»⁵.

Блестящие актеры Альфред Лант (Alfred Lunt, 1892–1977) и Линн Фонтенн (Lynn Fontanne, 1887–1983) были не только супружеской парой в жизни, но и в течение нескольких десятилетий (с 1922 года по конец 1950-х годов) выступали на сцене как дуэт, создав роли, которые навсегда вошли в «золотой фонд» мирового театра. Как образно определяет отечественный исследователь И. С. Цимбал, «В бурном разноголосье бродвейского театрального хора первой половины XX в. их голоса всегда были различимы, становясь своеобразным камертоном, по которому можно было настраивать профессиональное искусство»⁶.

После своих театральных экспериментов в одном из лучших бродвейских театров 1920-х годов — театре «Гилд», где Ланты играли в постановках серьезной драматургии (например, в пьесах Ю. О'Нила «Странная интерлюдия» и «Маркомиллионщик»), — в течение последующих трех десятилетий их репертуар преимущественно сводился к развлекательным комедиям и мелодрамам, которые они исполняли как на Бродвее, так и в столице Великобритании⁷.

Тем неожиданной для театральных завсегдатаев Лондона и Нью-Йорка было увидеть, что звездная пара в 1958 году выйдет на сцену в современной и черной комедии о сказочно богатой старухе по

имени Клара Цаханассьян, которая возвращается в свой родной «заштатный, обнищавший городок»⁸ Гюллен, чтобы предложить ему целое состояние за убийство человека, когда-то соблазнившего и предавшего ее. Для респектабельной публики было большим шоком услышать из уст героини Линн Фонтенн такие отнюдь не поэтические слова: «Мир сделал из меня шлюху, теперь я сделаю из него бордель»⁹.

Пьеса «Визит старой дамы», принадлежащая перу тогда еще довольно молодого (34 года), но уже признанного швейцарского немецкоязычного писателя Фридриха Дюрренматта (Friedrich Dürrenmatt, 1921–1990), исследует серьезнейшую проблему, актуальную для человечества, еще недавно допустившего нацизм, — «опасную способность людей менять под нажимом обстоятельств свои убеждения... способность принимать преступление за норму»¹⁰.

Примечательно, что, когда только рождался замысел пьесы, миллиардерша, приехавшая в обнищавший европейский городок, виделась драматургу именно американкой. Однажды Дюрренматту довелось случайно присутствовать при непредвиденной остановке поезда на небольшой швейцарской станции, и ему пришло на ум: «А могла ли бы выйти из него бывшая обительница городка, приехавшая из США (курсив мой. — М. Г.)?»¹¹.

Хотя «американский след» присутствует в создании пьесы и ее сюжет во многом схож со знаменитым рассказом заокеанского писателя Марка Твена «Человек, который совратил Гедлиберг»¹², — путь произведения Дюрренматта на сцену США был непрост. Как метко заметил биограф Лантов М. Золоту, «Оглядываясь назад, можно смело утверждать, что сам факт постановки пьесы Дюрренматта „Визит старой дамы“ на английском языке является результатом целой череды счастливых случайностей»¹³.

Произведение было написано в 1955 году (т. е. за три года до обращения к ней Лантов), а уже 29 января 1956 года его постановка с треском провалилась в Цюрихе в театре Шаушпильхаус. Та же участь постигла пьесу в Берлине (Шиллер-театр, 1957) и Вене (Бургтеатр, 1957). Следом ее перевели с немецкого языка на французский, поставили в Париже (театр Мариньи, 1957), и опять провал!¹⁴

В это время американский писатель М. Валенси¹⁵ обратился к Дюрренматту с просьбой разрешить ему адаптировать пьесу на английский язык. Драматург ответил положительно, перевод был сделан, причем не с немецкого оригинала, а уже с французского перевода (т. е. получился такой «двойной перевод») ¹⁶. Однако в англоязычном театральном мире переведенная пьеса Дюрренматта была встречена без особого энтузиазма — она была отклонена многими актерами и продюсерами.

В апреле 1957 года с английским переводом «Визита» познакомилась через продюсера и одного из директоров театра «Гилд» Т. Хельбурн и звездная чета Лантов, но дать согласие играть в ней не спешила: «Мы нуждались тогда в длительном отдыхе и по этой причине не хотели брать на себя никаких обязательств»¹⁷.

В это же самое время на другом берегу Атлантики — в Лондоне — один из молодых британских режиссеров Питер Брук (Peter Brook, 1925), за плечами которого уже было немало значительных постановок, в том числе шекспировские «Гамлет» с П. Скофилдом (1955) и «Буря» с Д. Гилгудом (1957), случайно узнал про пьесу Дюрренматта и сразу же загорелся ею. Он связался со знакомым ему американским продюсером Р. Стивенсом, а тот — со своим коллегой по цеху Х. Бомонтом, и все трое единодушно сошлись на том, что этот материал идеально подходит не кому-нибудь, а именно Лантам.

Питер Брук и Ланты? Что может быть общего между такими совершенно разными

ми деятелями сцены? Однако британский режиссер в это время усиленно исследовал в своей практике возможности театра и готов был на любые эксперименты. Он высоко ценил талант звездной актерской пары, считая А. Ланта «совершенным актером»¹⁸. То же можно сказать и про прославленный дуэт: «Талант Лантов, как и всякий талант, нуждался в режиссуре, способной не только воздать должное уникальному дуэту... но, напротив, обнаружить в них нераскрытое, те мощные токи актерской энергии, которые могли быть переключены на выполнение иных задач»¹⁹.

Брук лично отправился в Париж и уговорил Лантов согласиться. Как образно скажет американский исследователь, пьеса Дюрренматта «Визит старой дамы» станет «местом встречи трио — неким „модернистским бульваром“ для почитателей классики»²⁰.

Из-за слишком плотной занятости Брука договорились, что репетиции «Визита» начнутся через пять месяцев, т. е. в ноябре 1957 года, они будут проходить в Англии, премьера должна состояться в Лондоне, после чего планировался прокат постановки в Великобритании в течение всего сезона и только затем — в Нью-Йорке.

Таким образом, до начала совместной работы над пьесой было достаточно времени, чтобы все подготовить. Прежде всего участники спектакля сошлись на том, что драматургический текст нуждается в доработке: «Миссис Фонтенн считала, что сценарий нужно сильно подправить. Она чувствовала, что с переводом что-то не так, поскольку он был сделан изначально с немецкого языка на французский и только потом на английский. У Питера Брука тоже было много замечаний к тексту»²¹. Поэтому он, Валенси и Дюрренматт в начале осени встретились в Париже и стали работать над новой адаптацией.

Как справедливо отмечает отечественный исследователь, «Для Дюрренматта

слишком важен „игровой“, чисто зрелищный, восходящий к балагану момент в театре; он слишком любит его яркую, пеструю и живую плоть, полную крепких, порой грубоватых красок»²². Созданная в пьесе «Визит старой дамы» действительность далека от реалистичности и жизнеподобия, она крайне гротескна и экзальтирована. «Подобно своим учителям-экспрессионистам (прежде всего немецкому писателю Ф. Ведекинду. — М. Г.) и особенно близким драматургу Кафке и Брехту, Дюрренматт не стремится отражать реальность — он создает свою собственную, вторую реальность»²³.

В этой пьесе актеры, исполняющие жителей городка Гюллена, вдруг в обеих сценах «В Конрадовом лесу» (действия первое и третье)²⁴ превращаются в деревья, кусты, кукушку, дятла и даже пугливую косулю, убегающую со сцены.

Согласно утверждению драматурга, «Если в сцене в лесу гюлленцы изображают деревья, то объясняется это не склонностью автора к сюрреализму, а только тем, что пожилой человек в этой сцене говорит слова любви пожилой женщине, и сие не столь уж эстетичное любовное объяснение нуждается в *театрально-поэтическом обрамлении* (курсив мой. — М. Г.), иначе оно было бы просто невыносимо»²⁵.

Брук вместе с Валенси отказались от яркой театральности и стилизации оригинала Дюрренматта, а также от тех сценических решений, которые ранее использовались при постановке пьесы в Европе. В новой адаптации обе сцены «В Конрадовом лесу» лишились разыгрываемой флоры и фауны. Не боясь, что без «театрально-поэтического обрамления» любовное свидание пожилых людей заденет у зрителей чувство прекрасного, свидание главных героев теперь происходило на скамейке в пустом пространстве. Опасений не возникало еще и потому, что актерский дуэт даже в свои «за шестьдесят» был еще очень красивой парой, да и интерпретация

ими своих героев существенным образом отличалась от оригинала. Забегая вперед, отметим, что Клэр в исполнении Фонтенн «походила на немолодую даму, красивую, холодную, словно сошедшую со страниц модного журнала»²⁶.

Отказ от открытой театральности Дюрренматта также продиктовал исключение из адаптации «Сцены в автомобиле», когда главный герой вместе со своей семьей в последний раз хочет прокатиться на новенькой машине сына по родному городку²⁷. Драматург же изначально предлагал этот эпизод «играть просто, лучше всего с макетом автомобиля, в котором есть только ключи, руль и т. д. Машина должна быть показана спереди — задние сиденья надо приподнять»²⁸. Не стало в адаптированном варианте и финально-го хора.

Изменения коснулись и возраста «старой дамы»: здесь она помолодела на десять лет — ей теперь не шестьдесят два года (как это значится в оригинальной версии пьесы Дюрренматта)²⁹, а чуть более пятидесяти (“She is in her fifties”³⁰). Между тем Л. Фонтенн, когда она исполняла миллиардершу, была, наоборот, на десять лет старше — ей было семьдесят. Считается, что Фонтенн принадлежала к той категории актрис, которые ревностно скрывают свой истинный возраст. В актерских кругах ходила легенда, что даже ее супруг — А. Лант — всю жизнь верил, что старше ее на пять лет, хотя на самом деле на эти же пять лет был ее моложе. Рискнем предположить, что и на изменении названия готовящейся постановки — просто «Визит», без словосочетания «старая дама» — настаивала именно Фонтенн.

В адаптации поменялись также имя и фамилия второго главного героя. В первых, теперь его зовут не Альфред, а Антон. Замена имени объясняется тем, что и сценического героя, и его исполнителя именуют одинаково. Для того чтобы существовала понятная дистанция между ролью

и актером, было принято решение назвать дюрренматтовского героя иначе. Во-вторых, его фамилия в оригинале Илл, что на английском языке звучит как «вред», «зло», «вредный», «злой», а также «больной» (“ill”), — это наделяло образ ненужной коннотацией. По этой причине к фамилии добавили несколько букв, и в спектакле Брука лавочника стали звать Антон Шилл (Anton Schill).

Режиссер предпочел ставить «Визит» в условном, минималистском стиле, который «давал зрителям больше места для их собственных раздумий и воображения, чем это было явлено на сцене»³¹.

Автором сценографии являлся известный швейцарский театральный художник Т. Отто³², который двумя годами ранее оформлял премьерную постановку «Визита старой дамы» в Цюрихе. На этот раз по настоянию П. Брука сценограф полностью расчистил сценическое пространство, убрав бытовые, конкретные детали. Основное решение в оформлении постановки состояло из мобильных конструкций, лишь намеком обозначающих место действия той или иной сцены.

Параллельно работе над адаптацией и сценографическим решением готовилась к постановке и актерская звездная чета. Л. Фонтенн стала искать в Париже подходящие для своей героини наряды. Поскольку Клара Цаханассьян — самая богатая женщина в Европе, значит, она носит самую лучшую и модную одежду. Актриса отправилась просматривать все осенние и зимние модные коллекции, начиная с признанного лидера в мире роскоши Кристиана Диора³³. Среди модных домов Парижа пронеслась молва, что звезда Бродвея ищет себе достойного модельера, и все стали соревноваться за «приз». В итоге он достался другому не менее успешному кутюрье — испанцу Антонио Кастильо, который к этому времени уже являлся одним из дизайнеров костюмов к фильму Ж. Кокто «Красавица и чудовище» (1946).

Обаянием, намеками, лестью, притворяясь, что ее нужно уговаривать, Линн заставила Кастильо сшить ей несколько потрясающих нарядов и при этом не заплатила за них ни единого цента. Многим зрителям запомнилось первое появление миллиардерши на вокзале: «Ее туалет был настоящей симфонией в алых тонах: ярко-красная шляпа, такого же цвета длинный шарф, красное платье и в тон ему зонтик и туфли. Не только цвет костюма таил в себе ключевую мысль о кровавой расправе, но и сами его аксессуары: длинный шарф вызывал у зрителей вполне определенный ассоциативный ряд»³⁴.

А. Лант, напротив, бродил в Париже по ломбардам, старым магазинам одежды и блошиному рынку, ища потрепанную одежду, которую мог бы носить бедный лавочник Антон Шилл. В конце концов он нашел необходимые старые, достаточно потертые ботинки и мешковатый костюм. С присущим ему вниманием к деталям актер в роли своего героя даже носки носил заштопанные на носу и пятке, хотя (как мы понимаем) ни зритель, ни даже его сценические партнеры не могли этого увидеть.

Репетиции начались в Лондоне в ноябре 1957 года и проходили в удивительно гармоничной и творческой атмосфере. Режиссер признавался: «Мне почти никогда не доводилось работать с актерами, столь глубоко преданными театру, как Ланты. Когда репетируешь с супружеской четой, проблемы почти неизбежны. После репетиции они отправляются домой, начинают обсуждать проделанное за день, у них могут возникнуть новые решения, и завтра все это внесет разногласия в репетиционный процесс. Но Ланты не из таких. А сколь они отважны! В этой пьесе Линн Фонтенн пришлось играть само зло, воплощенное в холодной жестокосердной женщине. А он [А. Лант] должен был предстать опустившимся ничтожеством и мерзавцем в одном лице. Что на их месте сделала бы любая звездная пара? Позво-

лила бы себе многое. Актеры бы начали искать обходные пути, смягчали бы характеры, немного их подправили, сделали бы их привлекательнее, словом, приблизили бы к тому, чего ждала от них публика. <...> [Ланты] ни на шаг не отступили, не попросили меня „подправить“ пьесу. На сцене они исчерпывающе анализировали и исследовали природу зла, каждое малейшее его проявление»³⁵.

А вот как вспоминал работу над пьесой А. Лант: «На репетиции мы полностью отдавали себя в руки Питера Брука и старались выполнять все его задачи и замечания. <...> Мы думали, что работаем медленно, но, по мнению Брука, репетиционный процесс шел в молниеносном, насыщенном темпе. <...> Я с Линн никогда не играл раньше таких ролей, как Антон и Клэр. Эти герои не вызывают сочувствия у зрителя. В самом деле, они так не похожи на то, что принято называть „звездными“ ролями»³⁶.

Известно, что за основу своего сценического героя А. Лант взял наблюдение за конкретным человеком: «Когда я начал репетировать Антона Шилла, мне сразу же пришел на ум один знакомый мужчина из Джenezи-Депо (Genesee Depot)³⁷. Хотя этот реальный человек не был так уж плох, как мой герой, но все равно он был нехорошим, и я старался выглядеть, ходить, смотреть и жестикулировать, как он»³⁸.

Готовя роль Антона Шилла, А. Лант коротко подстригся и настоял на том, чтобы другие актеры, исполняющие роли гюлленцев, сделали то же самое. Не все были готовы пойти на такие жертвы: «Видите ли, — пожаловался один из актеров, — мы, жители Гюллена, — бедные люди в обанкротившемся городке. Так как же мы можем позволить себе модные прически? Он [Лант] сказал, что в Гюллене больше не осталось ни одного парикмахера. И нам всем пришлось коротко подстричься»³⁹.

Творческую природу А. Ланта и его метод работы над ролью Брук определяет следующим образом: «Он, прежде всего,

великий импровизатор, начинающий работу над ролью интуитивно, методом проб и ошибок»⁴⁰.

И действительно, те немногие воспоминания, которые сохранились в памяти участников постановки, проливают свет на внутреннюю лабораторию актера и свидетельствуют о том, каким порой мучительным путем (в самом деле «методом проб и ошибок») артист шел к единственно правильному решению.

Вот что рассказывал в одном своем интервью Лант: «Когда мы репетировали первую лесную сцену (т. е. сцену „В Конрадовом лесу“ — *М. Г.*)... в течение нескольких недель у меня все никак не получалось убедительно произнести одну короткую реплику. Когда героиня Линн упрекает меня: „Потом ты женился на Матильде Блюмхард“⁴¹, мой герой говорит в ответ единственное слово „Клара!“, которое я всегда произносил на репетициях со своего рода немецкой сентиментальной обидой: мол, „Ну, не сердись ты на меня!“ И каждый раз в этом месте я чувствовал себя как актер очень некомфортно, не верил самому себе. Но однажды мне захотелось просто разозлиться на Клару за такие упреки. Сделал это, и наконец все получилось! В этой злости была жизненная правда. Естественная реакция. Фактически этим я говорил: „Да не вини же ты меня! Просто попытайся понять: я это сделал ради *тебя*!“ Ведь мне как Антону надо было защищать свою семью и себя тоже. Я ясно чувствовал, что должен защищать себя»⁴².

Поразительно, что Лант мучительно продолжал поиски сценической выразительности и достоверности даже тогда, когда сыграл спектакль не один десяток раз. Так, уже в Бостоне, в США, произошел случай, который позднее описал Брук в «Пустом пространстве»: «В первом акте он [А. Лант] должен сидеть на скамейке»⁴³. На репетиции он предложил в качестве жизненной реальности снимать ботинок и по-

тирать ногу (кстати, здесь и „сыграл“, наконец, никому не видимый ранее его рванный носок! — *М. Г.*). Затем добавил к этому вытряхивание ботинка, прежде чем снова наденет его. Однажды... он взволнованно поманил меня. Я вошел в уборную, он прикрыл дверь, пригласил меня сесть. „Я хочу сегодня кое-что попробовать, — сказал он. — Но только если вы согласитесь. Я вышел сегодня погулять и вот что нашел“. Он протянул ладонь. На ней лежали два крохотных камушка. „В этой сцене, где я вытряхиваю ботинок, — продолжал он, — меня всегда беспокоило, что из ботинка ничего не вываливается. И я решил положить туда камушки. Когда я стану вытряхивать, видно будет, как они выпадают, и будет слышен звук падения. Что вы на это скажете?“ <...> Долгое время он озабоченно разглядывал камушки: „Как вы думаете, не лучше ли будет один?“»⁴⁴.

Примечательно, что этот случай с камушками до Брука был обнародован самим актером: «Еще до бродвейской премьеры Лант получил в США существенную предварительную рекламу: описал свои „дебаты“ с самим собой о том, сколько камушков должно выкатиться из его ботинка в одной из сцен (актер выбрал три)»⁴⁵.

Абсолютная вера опытного артиста в молодого режиссера и открытость к эксперименту проявились и в работе над сценой, открывающей второй акт. «Согласно тексту пьесы, в тот момент, когда Шилл замечает на еще вчера нищих покупателях дорогие желтые ботинки, то начинает на них кричать. И так он орет до самого финала истории. Но Питер [Брук] был против такой истерики. На что я ему сказал: „Я не смогу сделать это по-другому, Питер. Так оно и должно быть — кричать на покупателей. Я, конечно, попробую потвоему. Но вот увидишь — ничего не получится“. Он все время останавливал меня, когда я начинал срываться на крик, пока я не стал контролировать свои эмоции. И получилось! В этом заслуга Питера. Во-

обще, все лучшее в постановке — это благодаря Питеру»⁴⁶.

Лант подробнейшим образом выявлял и воплощал эволюцию своего героя, как остроумно сформулировал Б. Аткинсон, «начинал спектакль в веселом настроении, а заканчивал его трупом»⁴⁷. Переломным моментом в этой внутренней метаморфозе Шилла оказывалась сцена на вокзале (конец второго действия). Когда обезумевшие от миллионов Цаханассьян гюлленцы угрожающе обступали лавочника, ужас своего героя актер передавал радикальным, на грани фолы, способом — его тошнило и рвало прямо на сцену⁴⁸. В исполнении Ланта мелкий и жалкий торговец неожиданно достигал подлинно трагических высот: «Страх и отчаяние, постепенно проникающие в душу Илла, пробуждали в нем истинно человеческое величие и простоту, присущие лишь героям, осознавшим истину»⁴⁹.

Полной противоположностью интуитивной природе своего мужа-актера была Л. Фонтенн: «Она всегда идет от рациона, въедливо и дотошно препарирует характер, собирая разрозненные его части в единое целое. Как прекрасно они дополняют друг друга»⁵⁰. Этому мнению вторит и деятель американского театра Г. Клэрман: в отличие от Ланта «Линн Фонтенн, его жена, была более рассудочной и полагалась на свою технику»⁵¹.

Ее трактовка миллиардерши существенным образом расходилась с дюрренматовским оригиналом. У драматурга героиня выглядит гротескно, эксцентрично и похожа (как бы мы сегодня сказали) на настоящего фрика: «У нее рыжие волосы, жемчужное ожерелье, золотые браслеты невероятных размеров, одета невыносимо вызывающе, но именно благодаря этой экстравагантности видно, что она — светская дама»⁵². В Кларе-Фонтенн не было ничего от «протезированной „гофмановской куклы“, обездушенной и обесчеловеченной»⁵³. Если у Дюрренматта дама

пережила автомобильную и авиакатастрофу и, потеряв конечности, теперь носит протезы (однажды поутру, когда смонтированы все ее протезы, она говорит: «Ну вот, теперь меня опять свинтили»⁵⁴), то Фонтенн «переписала» судьбу своей миллиардерши — никаких несчастных случаев, никаких увечий. Одета в модные новинки от Кастильо, это была самая что ни на есть реалистичная богатая и здоровая женщина с изысканным вкусом. С тростью миллиардерша-Фонтенн ходила, но не для опоры, а используя ее как символ власти.

Впервые спектакль показали под названием «Снова и снова» (“Time and Again”) в канун Рождества 1957 года в Королевском театре в Брайтоне⁵⁵. Роскошно разодетая благородная публика заполнила все зрительские места, — настоящее пиршество ярких красок вечерних туалетов и ароматов дорогого парфюма. Настроенная на рождественское чудо (а этот праздник в Англии занимает особое место еще со времен Ч. Диккенса), она ожидала увидеть искрометную любовную комедию в исполнении своих кумиров. Волшебный занавес поднялся, и тут началось! На сцене происходили отнюдь не благопристойные события, полные жестокости и грязи. В зрительном зале чувствовалось напряжение. Как — столь любимая ими Линн в роли маниакальной мегеры?! Их Альфред — небритый негодяй, который соблазнил молодую девушку, а потом предал ее, дав ложные показания?! Маленький городок, — хоть и не такой, как Брайтон, — продает душу за миллиард марок?! Должно быть, это какая-то шутка создателей спектакля, трюк. Брайтонцы ждали двадцать, тридцать минут, уповая на то, что все эти страшные вещи на сцене обернутся сном или фантазией. Однако постановка продолжала разоблачать тотальную неблагоприятность человеческой природы и закончилась тем, что герой Альфреда был задушен, а героиня Линн с триумфом покидала городок вместе с трупом в гробу.

Занавес опустился. Полная тишина. Ни одна пара рук не захлопала, никто не вызывал артистов на поклоны. Публика молча поплелась прочь — не столь разочарованная, сколь шокированная. Показанное на сцене вызывало чувство отвращения и ненависть. В газеты посыпались гневные письма, осуждающие «аморальную» пьесу, а бывших кумиров стали попрекать «позорным участием» в ней.

Неудивительно, что в Лондоне для этой постановки не нашлось подходящего театра. То, что «трагикомический обвинительный приговор алчности и последующая неминуемая иезуитская месть»⁵⁶ не будут приняты столичной публикой, для всех стало очевидным. Позже П. Брук объяснял такое неприятие своего спектакля в Британии именно спецификой национальной театральной традиции: «Англичане не в состоянии воспринять „Визит“ как нечто достоверное, как рассказ о силах зла, дремлющих в каждом маленьком человеческом сообществе, и когда мы играли в глухих углах Англии при пустом — буквально пустом — зале, те немногие, кто приходил в театр, говорили: „Выдумки!“, „Так не бывает!“; они хвалили или ругали спектакль, как хвалят или ругают сказку»⁵⁷.

В итоге было решено отказаться от показов «Визита» в Лондоне и сразу везти его в США. Расчеты оправдались: в Нью-Йорке постановка была принята совершенно иначе, чем в Британии. «Американские зрители реагировали... гораздо более непосредственно, они без труда соглашались с предпосылкой, что люди алчны, жестоки и легко впадают в безумие. <...> Блистательные успехи Казана — Уильямса — Миллера, „Вирджиния Вулф“ Олби»⁵⁸ подготовили

аудиторию, способную полностью включаться в круг забот и тревог героев»⁵⁹. На Бродвее «Визит» игрался в бывшем театре «Глоуб», только что переоборудованном и названном в честь актеров — театр «Лант-Фонтенн».

Тонкий и проницательный критик У. Керр из газеты «Нью-Йорк Геральд Трибюн» оставил очень эмоциональное и образное впечатление от исполнения миллиардерши Фонтенн: «Все та же фирменная царственная и молчаливая улыбка. Что нового в этой ее героине, так это почти ничем не высказанная адская ненависть, которая, как рак, пожирает ее саму изнутри заживо и одновременно процветает благодаря этому чудовищному „питанию“. Проявляется это и в том, как бесчувственно мисс Фонтенн выслушивает каждую мольбу о помиловании Шилла; и в том, как она выдыхает клубы сигарного дыма, равнодушно взирая с балкона отеля на разложение города и отчаяние своего бывшего возлюбленного. Зло, разъедающее ее, а также окружающих, агрессивно и неумолимо, даже когда оно невидимо, а его источник пугающе огромной разрушительной силы, как у смертоносного цунами. В этом столько же завораживающего inferнального гипнотизма, сколько и блестящего актерского мастерства»⁶⁰.

Именно исполненная в Новом Свете, постановка «Визита» приобрела мировую известность. Она была отмечена премией нью-йоркской критики, явившись в судьбе П. Брука «его первым крупным успехом в американском театре»⁶¹, а для прославленного актерского дуэта — «лебединой песней», их последним выходом на сценические подмостки.

Примечания

¹ Эту роль блистательно сыграл Ли Кобб (1911–1976). Назначение 37-летнего актера на роль 60-летнего коммивояжера было одним из

гениальных озарений режиссера Казана. А ведь по возрасту эта роль больше подходила А. Ланту, которому в 1949 г. шел 58 год.

² Цит. по: Actors on Acting / Ed. by Helen Krich Chinoy. NY: Crown Publishers, 1970. P. 606–607. Здесь и далее перевод с англ. яз. выполнен

автором статьи (за исключением тех случаев, когда имя иного переводчика оговаривается особо).

³ Цит. по: Ibidem. P. 606.

⁴ Цит. по: Ibidem. P. 607.

⁵ Barber J. The Lunts' Night — Not Coward's // The Daily Express. 1952. 13 Sept. P. 3.

⁶ Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 46.

⁷ Англия была родиной Л. Фонтенн. Именно в Лондоне будущая актриса начинала свою театральную карьеру — сперва брала уроки по мастерству у величайшей актрисы конца XIX — начала XX вв. Эллен Терри (1847–1928), а затем играла на сцене знаменитого театра «Друри-Лейн».

⁸ Дюрренматт Ф. Визит старой дамы / Перевод Н. Отгена и Л. Черной // Дюрренматт Ф. Комедии. М.: Искусство, 1969. С. 180.

⁹ Duerrenmatt F. The Visit / Adapted by Maurice Valency // Theatre Arts. 1959. Dec. P. 58. В трех существующих в нашей стране опубликованных переводах пьесы эта реплика смягчена: «публичная девка / публичный дом» (Дюрренматт Ф. Визит старой дамы / Перевод Н. Отгена и Л. Черной // Дюрренматт Ф. Комедии. С. 237), «уличная девка / публичный дом» (Дюрренматт Ф. Визит пожилой дамы / Перевод А. Марьямова. М.: Искусство, 1959. С. 74) и «гуляющая девка / бордель» (Дюрренматт Ф. Визит старой дамы / Перевод Вл. Сапжака и З. Борисовой // Иностранная литература. 1958. № 3. С. 100).

¹⁰ Павлова И. С. Фридрих Дюрренматт // История швейцарской литературы. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 317.

¹¹ Цит. по: Марьямов А. Гюллен и Гедлиберг // Дюрренматт Ф. Визит пожилой дамы. М.: Искусство, 1959. С. 128–129.

¹² См. об этом, напр.: Там же. С. 130–134.

¹³ Zolotow M. Stagestruck: The Romance of Alfred Lunt and Lynn Fontanne. NY: Harcourt, Brace & World, 1965. P. 262.

¹⁴ См.: Марьямов А. Гюллен и Гедлиберг // Дюрренматт Ф. Визит

пожилой дамы. М.: Искусство, 1959. С. 126–127.

¹⁵ Морис Валенси (Maurice Valency, 1903–1996) — американский драматург, писатель, литературный критик. Создатель нескольких собственных пьес, он все же получил признание как автор адаптаций. Кроме произведений Дюрренматта адаптировал пьесы Ж. Жироу, А. П. Чехова, А. Стриндберга, Г. Ибсена и Б. Шоу.

¹⁶ См.: Lunt A. Working Together on "The Visit" // Actors on Acting. P. 607.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Брук П. Пустое пространство / Перевод Ю. С. Ройтман, И. С. Цимбал // Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 161.

¹⁹ Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. С. 51.

²⁰ Mordden E. All That Glittered: The Golden Age of Drama on Broadway, 1919–1959. NY: St. Martin's Press, 2007. P. 325.

²¹ Lunt A. Working Together on "The Visit" // Actors on Acting. P. 607.

²² Архипов Ю. И. 14 тезисов к Фридриху Дюрренматту // Дюрренматт Ф. Комедии. С. 486.

²³ Корнилова Е. Н. Телесный мир в пьесе Фридриха Дюрренматта «Визит старой дамы» // Медиа-скоп (Электронный научный журнал). Серия «История литературы и публицистики». 2015. № 4. URL: <http://www.mediascope.ru/2070> (дата обращения 30.11.2019).

²⁴ Дюрренматт Ф. Визит старой дамы // Дюрренматт Ф. Комедии. С. 197–200; 254–259.

²⁵ Дюрренматт Ф. Примечания автора [к пьесе «Визит старой дамы»] // Там же. С. 273.

²⁶ Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. С. 60.

²⁷ См.: Дюрренматт Ф. Визит старой дамы // Дюрренматт Ф. Комедии. С. 251–254.

²⁸ Дюрренматт Ф. Примечания автора [к пьесе «Визит старой дамы»] // Там же. С. 274.

²⁹ См.: Дюрренматт Ф. Визит старой дамы // Дюрренматт Ф. Комедии. С. 187.

³⁰ Duerrenmatt F. The Visit / Adapted by Maurice Valency // Theatre Arts. 1959. Dec. P. 38.

³¹ Leiter S. L. From Belasco to Brook: Representative Directors of the English-Speaking Stage. NY: Greenwood Press, 1991. P. 223.

³² Тео Отто (Theo Otto, 1904–1968) — швейцарский сценограф. Профессиональное обучение проходил в Касселе и Париже, с 1926 г. преподавал в Баухаусе в Веймаре. В 1928 г. он стал ассистентом в Берлинской государственной опере. После прихода к власти нацистов вернулся из Германии в Швейцарию, где в течение четверти века проработал главным сценографом в театре Шаушпильхаус (Цюрих).

³³ Французский кутюрье был автором блестящих костюмов к театральным постановкам (например, спектакль «Школа злословия» в «Театре де Матюрин», 1940; балетные постановки Ролана Пети в 1950-е гг.) и кинофильмам (среди них — «Любовные письма» Клода Отан-Лара, «Вокзал Термини» Витторио Де Сики), а также создавал наряды для Эдит Пиаф, Марлен Дитрих, Мэрилин Монро и Риты Хейворт.

³⁴ Jones E. T. Following Directions: A Study of Peter Brook. NY: Peter Lang, 1985. P. 60. Цит. по: Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. С. 60.

³⁵ Цит. по: Zolotow M. Stagestruck: The Romance of Alfred Lunt and Lynn Fontanne. P. 264. Перевод дается по: Питер Брук о супругах Лант / Перевод И. С. Цимбал // Хрестоматия по истории зарубежного театра: Учебное пособие / Под ред. Л. И. Гительмана. СПб.: Изд-во СПбГТИ, 2007. С. 603–604.

³⁶ Lunt A. Working Together on "The Visit" // Actors on Acting. P. 607–608.

³⁷ Городок в штате Висконсин, на юге США, где провел свои юные годы А. Лант. Позже актер вместе с Л. Фонтенн выстроили здесь летний дом с фермой, который получил название «Десять труб» ("Ten Chimneys"). Благодаря своим хозяевам это место стало настоящим театральным центром,

здесь бывали многие знаменитости, в том числе и Л. Оливье, В. Ли и Х. Хейс. Последние годы жизни Ланты провели именно в этой своей усадьбе, где они скончались и вместе были похоронены. Впоследствии усадьба получила статус Национального исторического памятника США; здесь в настоящее время организованы музей, исследовательский центр и театр.

³⁸ *Funke L., Booth J. E. Actors Talk about Acting*. NY: Random House, 1961. P. 47. Цит. по: *Actors on Acting*. P. 610.

³⁹ Цит. по: *Zolotow M. Stagestruck: The Romance of Alfred Lunt and Lynn Fontanne*. P. 265.

⁴⁰ Цит. по: *Ibidem*. Перевод дается по: Питер Брук о супругах Лант // Хрестоматия по истории зарубежного театра. С. 604.

⁴¹ *Дюрренматт Ф. Визит старой дамы* // *Дюрренматт Ф. Комедии*. С. 198.

⁴² Цит. по: *Actors on Acting*. P. 609.

⁴³ Речь идет все о той же первой сцене «В Конрадском лесу».

⁴⁴ *Брук П. Пустое пространство*. С. 161–162.

⁴⁵ *Bordman G. American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930–1969*. NY: Oxford: Oxford University Press, 1996. P. 353.

⁴⁶ *Funke L., Booth J. E. Actors Talk about Acting*. P. 47. Цит. по: *Actors on Acting*. P. 610.

⁴⁷ *Atkinson B. Broadway*. NY: Macmillan, 1974. P. 397.

⁴⁸ См.: *Jones E. T. Following Directions: A Study of Peter Brook*. P. 62.

⁴⁹ *Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века*. С. 61.

⁵⁰ Цит. по: *Zolotow M. Stagestruck: The Romance of Alfred Lunt and Lynn Fontanne*. P. 265. Перевод дается по: Питер Брук о супругах Лант // Хрестоматия по истории зарубежного театра. С. 604.

⁵¹ *Clurman H. The Collected Works: Six Decades of Commentary on Theatre, Dance, Music, Films, Arts and Letters*. P. 890.

⁵² *Дюрренматт Ф. Визит старой дамы* // *Дюрренматт Ф. Комедии*. С. 187.

⁵³ *Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века*. С. 60.

⁵⁴ *Дюрренматт Ф. Визит старой дамы* // *Дюрренматт Ф. Комедии*. С. 212.

⁵⁵ Брайтон — фешенебельный приморский курорт на юге Англии, графство Восточный Сассекс. Население города в середине XX в. — более ста тысяч жителей.

⁵⁶ *Jones E. T. Following Directions: A Study of Peter Brook*. P. 59.

⁵⁷ *Брук П. Пустое пространство*. С. 45.

⁵⁸ Имеются в виду постановки режиссера Э. Казана пьес Т. Уильямса («Трамвай „Желание“», 1947; «Кошка на раскаленной крыше», 1955) и А. Миллера («Все мои сыновья», 1947; «Смерть коммивояжера», 1949), а также спектакль «Кто боится Вирджинии Вулф?» по пьесе Э. Олби (режиссер А. Шнайдер, 1962).

⁵⁹ *Брук П. Пустое пространство*. С. 45.

⁶⁰ Цит. по: *Bordman G. American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930–1969*. P. 353.

⁶¹ *Jones E. T. Following Directions: A Study of Peter Brook*. P. 59.

Г. А. Жерновая

Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Эвмениды»)

Искусство не просто изображает суд, оно само судоговорение и суд над жизнью¹.

В. Шкловский

Позднее творчество Эсхила известно дошедшей до наших дней трилогией «Орестея». Трагедия «Эвмениды» завершает трилогию и, следовательно, несет в себе ее конечные смыслы, хотя, несомненно, имеет собственную структуру и семантику. Однако именно трагедия «Эвмениды», идейное средоточие трилогии, менее всего изучена, начиная с определения ее главного героя. Большинство исследователей видели его в Оресте или Хоре Эриний, в то время как Хор Эриний предназначен по драматургической логике Эсхила богине Афине.

Богиня Афина, мифологическая основательница афинского полиса и учредительница Ареопага, первого суда присяжных, становится главной героиней трагедии Эсхила «Эвмениды», заключительной части трилогии «Орестея». Ей сопутствует Хор Эриний-Эвменид, богинь хтонических культов эпохи материнского права, которые до самого финала не сознают своего родства с Афиной, женским божеством религии олимпийцев. Орест, герой «Хоэфор», представлен в «Эвменидах» как персонаж «вне хора», вместе с богом Аполлоном он создает оппозицию Эриниям и тем самым богине. Зато Клитемнестра, персонаж «вне хора» первых двух трагедий, выступавшая в них против главных героев — Агамемнона и Ореста, теперь является в качестве персонажа «из хора»². Связи и противостояния в системе характеров

третьей трагедии на первый взгляд потрясают своей парадоксальностью, но только на первый взгляд, так как логика соотношений в ней безупречна. Мир эсхильской трагедии расколот надвое: на тех, кто учреждает суд (Афина, Эринии, Клитемнестра), и тех, кто подлежит ему (Орест, Аполлон), с постепенным переходом Клитемнестры из судей в подсудимые. У главных героев Эсхила всегда есть возможность конфликта с персонажем «из хора», но возможность эта в большинстве случаев остается не востребованной. Только в «Эвменидах» Афина, примирившаяся с Эриниями и Аполлоном, реализует этот неявный конфликт с Клитемнестрой, отказываясь защищать ее в посмертии.

Афина завершила действие трагедии устройением всеобщей гармонии, внутренней (преобразование Эриний в Эвменид) и внешней (союз с Аполлоном и Орестом). Однако на пути к достижению гармонии возникло судебное разбирательство. Гармония, оказывается, предполагает суд. Она может осуществиться не иначе, как по приговору (измерению) суда, который указал бы точные количественные параметры (пропорции) смещения разнородных (противоборствующих) составляющих. Так мыслилась она теологами и философами эсхильской эпохи, пифагорейцами в частности: «Бог, учили они, положил числа в основу мирового порядка. Бог — это единство, а мир — множество и состоит из противоположностей. То, что приводит противоположности к единству и соединяет все в космос, есть гармония. Гармония является божественной и заключается в числовых отношениях» (ван дер Варден)³.

Религиозно-мифологическая проблематика трагедии «Эвмениды» имеет опору в правовом сознании демократического полиса. Не только для Эсхила, но в целом для древнегреческого менталитета его времени было характерно перенесение правовых и социальных понятий на природу и мироздание. Душа, социум и природа, как предполагалось, подлежали действию общего закона. Г. В. Драч в книге о ранней греческой философии приходит к мысли, имеющей перспективы соприкосновения с трилогией Эсхила: «А проблема „хюбрис“ (отклонения от справедливости) человека перед богом заменяется проблемой „дикое“ и „адикии“ как отклонений и порядка, характеризующих природу. <...> Мироздание подчинено нормам социального порядка»⁴. Образцом такого «унифицированного видения человека, полиса и космоса», такого полагания единой «космической нормы»⁵ является суждение Анаксимандра. Единственное изречение древнегреческого философа, дошедшее до наших дней, демонстрирует мышление, согласно которому природные процессы совершаются по правилам этическим и правовым. «А из чего возникают все вещи, в то же самое они и разрешаются, согласно необходимости. Ибо они за свою нечестивость несут наказание и получают возмездие друг от друга в установленное время»⁶.

Тенденция рассмотрения космоса в категориях и терминах права проявляла себя и в религиозных доктринах VI–IV веков до н. э. Возникла и имела распространение идея загробного суда, по решению которого добродетельные души после смерти обретут блаженство, порочные — чистилище, а неисправимые грешники будут приговорены к вечным мукам в Тартаре. Эта идея так и не получила оформления в обязательный догмат, но оказывала влияние, чему свидетельство — появление ее почти одновременно в нескольких религиозных школах. Предполагается, что рождением своим идея загробного суда

обязана мистическим учениям Деметры (Элевсинские мистерии) и Диониса, затем она проявила себя в пифагорействе, усвоившем мистериальную культуру орфиков⁷. Пифагорейцы верили, что душа может получить освобождение из круга перевоплощений (переселения душ) «через ритуальное очищение, сопровождаемое аскетическим воздержанием и поддержанное почитанием Аполлона как „очищающего бога“»⁸. Психологической основой возникновения и упрочения античной идеи загробного суда было реально ощущаемое присутствие греха в жизненной практике людей. Языческий мир чувствовал и сознавал свою эмпирическую греховность, хотя еще не прозревал тотальной поврежденности человеческой природы.

Феномен заключительной трагедии «Орестей», ее религиозно-нравственный пафос свидетельствуют о наличии правовой координаты и в мировоззрении драматурга. Суд, который он вводит в трагическое пространство «Эвменид», призван назначить участь преступной человеческой душе как на земле, так и в посмертии.

Характер Афины Эсхил строит традиционно для женского трагического персонажа на четырех поступках, представляющих, однако, в своей суммарности действующую модель проявлений ее божественных потенций на социальном и вселенском уровнях. Первые два ее поступка (противоречивые этосы богини) связаны с Орестом. Стремясь обеспечить ему «суд и правду», она учреждает Ареопаг, афинский суд присяжных по уголовным делам (первый этос), обнаруживая тем самым божественную способность организации («ткачества») полисного быта и бытия. Участвуя в судебном заседании на правах председательствующего, она своим голосом способствует решению дела в пользу Ореста (второй этос), что становится выражением божественной справедливости, так как ее мысль — это мысль Зевса. Противоречие между двумя этими

поступками-этосами возникает ситуативно: обстоятельства таковы, что защита Ореста грозит богине уничтожением полиса. И катастрофа не заставляет себя ждать — перед Афиной безумствуют негодующие Эринии, готовые смести город с лица земли. Тогда богиня один за другим совершает два поступка-патоса. Первый из них — обуздание Эриний разумным словом: Афина, как известно, умеет укрощать диких коней и вести планомерную победоносную войну; в основе ее воинского дара — мудрость, действенность практической мысли. Второй — заключение мира с Эриниями, подчинившимися ей, переключение конфликтного бытия вселенной в состояние реализованной гармонии.

Совпадение позиций Хора и главной героини происходит лишь в финальной точке трагедии — в момент осуществления мировой гармонии, когда Эринии под воздействием Афины становятся Эвменидами. Хор Эриний отличается предельной по силе агрессией, направленной против Ореста и Аполлона, преступника, уклоняющегося от возмездия, и бога, пособствующего ему в этом. Преследование Ореста и Аполлона Эриниями может навести исследователя на мысль: не претендует ли кто-либо из них на положение главного героя. Но сходств и соответствий с Аполлоном в ходе действия у Эриний так и не обнаруживается, а смертному, даже если он совершил величайший из подвигов, не составить себе фиаса из богинь. Процесс обретения Хором своей героини протекает медленно, Эриниям нелегко осознать ситуацию собственных отношений с Афиной. Их разделяют не воззрения только, но эпохи развития человечества. Матриархат, заложивший когда-то нравственные основы мироздания, утратил власть, а победивший его в многовековой борьбе патриархат хотя и обозначил высочайшую ступень в духовной эволюции человечества, но оказался неспособным продолжить поступательное движение без опоры на традиции прошлого.

Борьба отцовского права с правом материнским составляет содержание и переходной эпохи, и внутренней жизни богини Афины. Масштаб и качество такого содержания не укладываются в рамки психологического искусства. Поэтому непсихологическая конфликтность божественной души находит театральное выражение в противостоянии Афины Хору Эриний. Разделение, антагонизм, агрессия, страдание, отчаяние поражения, боль, умопомрачение, пробуждение разума и, наконец, преобразование в Эвменид, олицетворяющих правовое сознание патриархата, — вот путь Хора Эриний в трагедии и одновременно вехи сокровенной душевной жизни богини, пунктиром намеченной драматургом.

В классическом литературоведении со времен И.-Я. Бахофена Афины и Аполлона относят к стану «новых богов», противопоставляя таким образом Эриниям, «старым богиням», хранящим верность хтоническим устоям и материнскому праву. Однако в реальности трагедии Афина и Эринии «ведут» действие против Аполлона, мировая катастрофа, вызванная его вторжением в афинские пределы, предотвращается осуществившейся гармонией, и в результате Афина и Аполлон становятся знаковым содружеством в среде богов-олимпийцев. Языческие боги правят каждый в своей природной стихии и душевной сфере, но им постоянно грозит выход за пределы собственных границ и полномочий, внедрение на соседние территории, что чревато мировыми катаклизмами. Убийство матери — не прощаемое вечностью преступление, подсудное только подземным богам и Эриниям. Аполлон, по негласному волеизъявлению Зевса, внушил Оресту убить мать, хотя знал, что защитить его от преследования Эриний не сможет. Вызревал конфликт Дня и Ночи, Света и Тьмы. Древнегреческий мыслитель Парменид, как указывает В. Ф. Асмус, во второй, натурфилософской, части своей поэмы утверждал, что «в основе всех явлений

лежит противоположность света и тьмы»⁹. Введя преступника, сопровождаемого Эриниями, на территорию Афины, Аполлон поставил богиню перед необходимостью изыскивать средства для ликвидации конфликта, при том что решение проблем крови не входит в ее полномочия. Своими действиями дельфийский бог ставил под угрозу существование народа, доверившегося Афине.

Экспозицией роли Аполлона в трагедии является молитва дельфийской жрицы Пифии перед началом вещаний, в которой она обращается к богиням-предшественницам Аполлона: Гее, Фемиде, Фебе. Аполлон — четвертый пророк святилища. Его предшественницы внимали духу Земли, он же стал гласом Зевса: «Созиджил вещим Зевс-отец сыновний дух» (Эв. 17)¹⁰. Как и в случае с Афиной, Эсхил, строя действенную концепцию Аполлона, отдает предпочтение фактам его олимпийской биографии, выдвигая при этом на первый план традицию поклонения ему в Аттике. Дельфийский миф об убийстве Аполлоном змея Пифона, имеющий столь же принципиальное значение для понимания идейно-религиозной основы произведения, как и миф об Афине-Горгоне, не воспроизводится в трагедии, но представлен такой неотъемлемой своей деталью, как жрица Пифия. Эсхилевский Аполлон прибыл в Дельфы не с Олимпа, как повествуют мифы, а с острова Делоса, места его рождения, то есть прошел в Дельфы через Аттику¹¹. В названиях дельфийских достопримечательностей неоднократно возникает имя Паллады, а сыны Гефеста, торящие путь богу через лесные дебри, вероятно, афиняне, потомки Эрехтона, сына Гефеста и Гей, рожденного в городе Паллады и воспитанного ею, — афинский народ чтит его как своего прародителя.

Вместе с именем
Престол дан, бабкой внуку
в колыбельный дар.

От озера отчизны, от Делийских скал,
Сюда причалив, к пристаням Палладиным,
В удел Парнаасский держит путь
наследник — Феб.

Приводят бога в шествии торжественном
Сыны Гефеста; в зарослях тропы торят, —
Творят гостеприимным нелюдимый дол
(Эв. 7–14).

Версия эсхилевского Аполлона — аттическая по атрибутам и пафосу, его дельфийский бог изначально связан с Афиной более прочными узами, чем позволяют полагать мифологические источники.

Материнское право, при всех своих достоинствах, на практике породило зависимость родовой общины от стихии страстей и неукротенных инстинктов ее правительниц: сила и хитрость возобладали над нравственным законом. Только с утверждением приоритета мужского начала над женским возникли представления о правовой норме, общественной справедливости, на смену родовым обычаям пришли государственно-полисные формы гражданских отношений. Аполлон, новый бог патриархального мира, выражал волю Зевса, мысль Зевса обретала в нем словесную пластичность, «отчее вещает сын» (Эв. 19). В орфической версии религия олимпийцев эволюционирует к признанию единого божества, каким видится Зевс. По мысли Г. В. Драча, «орфический Зевс — это высший порядок в мире, сам упорядоченный мир, справедливость, торжествующая на космическом уровне и реализующая себя в каждой индивидуальной судьбе»¹². Расцвет религии Аполлона приходится на VIII–VI века до н. э. Аполлон введен в круг олимпийцев как сын Зевса, разрешивший великое противостояние между Зевсом и Землей. Как полагал Ф. Ф. Зелинский, «в символической форме эта идея была выражена в основном мифе дельфийского культа: сребролукий бог своими стрелами убивает великого змея Земли, Пифона, и овладевает ее прорицалищем: отныне

знание Земли принадлежит ему и через него его отцу Зевсу, власти Мойры над Зевсом положен конец»¹³.

Появление Аполлона в прологе драматургически «подготовлено». Сначала Пифия, в ужасе выбежавшая из святилища, сообщает не только об Оресте и спящих Эриниях, но и об Аполлоне-Локсии вместе с ними.

Здесь
Домовладыка многомогущий — Локсий сам.
Вещун-целитель, темных отвратитель чар,
Он и чужие очаги от скверн блюдет
(Эв. 60–63).

Пифия вышла из святилища, потому что сам Аполлон в нем зримо присутствует, ее же священнодействие предполагает лишь его незримое участие. Затем зритель воочию видит то, о чем рассказывала жрица. Внутренность святилища в центре имеет омфал («Пуп земли»), священный камень, известное место очищений. Вокруг камня расположились в указанной Пифией мизансцене участники действия — Орест, Аполлон и спящие Эринии. Вяч. Иванов описал эту мизансцену, увидев ее повторенной на нескольких вазовых изображениях: «Живопись на вазах представляет Ореста сидящим у омфала с мечом в руке, Аполлона — держащим над его головой молодую свинью, неподалеку дремлют Эринии»¹⁴.

Минимальное количество поступков в женском трагическом характере — четыре, этим минимумом Эсхил ограничил себя при создании характера Афины. Мужской характер можно было построить на контрасте всего двух поступков. Однако для выявления божественной сущности Аполлона драматург счел, вероятно, такой «минимализм» малоподходящим. Этос Аполлона, первый и главный раздел характера, представлен несколькими поступками, в каждом из которых просматривается та или иная потенция бога, причем все по-

ступки вместе и, следовательно, все божественные потенции объединены одной целью — помочь Оресту освободиться от власти Эриний. Он бог сна (на время усыпил Эриний в своем святилище) и бог сновидений (впустил в сонное сознание Эриний Тень Клитемнестры). В художественной логике трагедии жизнь — сновидение, проявления человеческой греховности — страшный сон (кошмар), суд — пробуждение от сна. Аполлон — бог очищений, к нему Орест приходит за помощью после убийства матери, и бог-прорицатель, владыка дельфийского святилища. Выразитель Зевсовой мысли в слове, он мастер диалога и спора, изобретатель полновесных в своей убедительности доводов в судоговорении. Сказанное им меткое слово убивает, как певунья-стрела, невзначай спущенная с тетивы его лука.

Роль Аполлона (он участвует в прологе и двух эпизодах — первом и четвертом) призвана демонстрировать неотразимость и многообразие его божественных влияний. Желая избавить Ореста от преследования Эриний, Аполлон предлагает ему в прологе план совместных действий. По этому плану Орест должен идти в Афины, сесть на площади у храма, опираясь на древнюю статую богини, и просить у нее суда и пощады. Предсказано развитие сюжета трагедии, и предсказанное — сбывается:

Судей обрящем, и вину смягчающих
Речей витийство, и пути — навек тебя
От сих мытарств избавить (Эв. 81–83).

Бог предупреждает, что Эринии будут гнать Ореста до краев земли, хотя поначалу ему удастся несколько оторваться от них. Главное для Ореста в отношении к ним — бесстрашие: «Не падай духом, мужествуй, в труде страстном!» (Эв. 78). Аполлон обещает Оресту заступничество и верность. Первые слова Аполлона в трагедии обращены к Оресту:

Тебе не изменю я; до конца твой страж,
Предстатель и заступник, —
приближаюсь ли,
Стою ль поодаль, — грозен я врагам твоим
(Эв. 64–66).

В конце пространной (развернутой)
реплики — важное признание:

Ибо помню: сам
На матерубийство я подвиг тебя
(Эв. 83–84).

Аполлон и Орест уже в прологе напоминают персонажей-«двойников». Такими они и являются: еще в «Хоэфорах» Пилад, персонаж-«двойник», олицетворял в структуре характера Ореста волю Аполлона. Они ведут себя как единый персонаж, составленный из двух лиц — человека и бога, что мотивирует финальное превращение Ореста в человекобога. Аполлон говорит с Орестом как с самим собой, диалог между ними невозможен, потому что эти двое нераздельно слиты в одно.

Ожесточенная полемика возникает у Аполлона с Эриниями в первом эпизоде. В воззрениях Аполлона акцентированы два мотива: желание взять вину Ореста перед Эриниями на себя и толкование им божественной сущности человеческого брака. Изгоняя старых богинь из святилища, он признается им в том, что внушал Оресту мысль отомстить за отца, укрывал в своем доме, потому что меч Ореста был поднят на мать-мужеубийцу. Мотив брака имеет в контексте трагедии теологическое значение. Брак Зевса и Геры, о котором ведет речь Аполлон, как отмечал Ф. Ф. Зелинский, воспринимался в античной культуре в качестве первообраза брака человеческого и был поэтому «священным». «Но пережиточное мнение о грозящей Зевсу от Геры (Земли) гибели создало в мифе атмосферу ненависти между ней и им; эту ненависть объясняли ревностью жены-единобрачницы к мужу, создавшему

себе сыновей от смертных жен. <...> Эти изъязы не ощущались как таковые, пока религия Зевса была чисто физической; но они стали очень ощутительны, когда она стала нравственной силой»¹⁵. Отказ Эринии мстить Клитемнестре за убийство Агамемнона, так как у мужа и жены нет кровного родства, вызвал гневную отповедь Аполлона, увидевшего здесь непочтение к Зевсу, Гере и богине любви Афродите. Эриния, по его словам, потворствует преступной вражде супругов. На принципиальный смысл мотива брака в «Эвменидах» обратил внимание еще Г. Гегель. В своей «Эстетике» он сопоставил любовь детей и родителей с любовью супружеской. Душевная привязанность между детьми и родителями — проявление естественной нравственности, отношениями же супругов руководит их свободная воля, которая, несомненно, является более высокой ступенью человечности: «Аполлон противопоставляет природной нравственности, основанной на кровных узах и переживаемой в чувствах, право пораженного в своем более глубоком праве супруга и царя»¹⁶.

В четвертом эпизоде Аполлон присутствует на судебном процессе как защитник Ореста вместе с ним и вместо него, поскольку Орест вскоре устранился от борьбы. Свое участие в процессе Аполлон с самого начала мотивирует волей Зевса. Он и раньше никогда не говорил ничего, кроме «слов отчих». Да, он требовал от Ореста убийства матери, но и на то было повеление царя богов. Важнейшим поворотом в действии трагедии является введение Аполлоном второго обвиняемого — Клитемнестры. Теперь судят двоих — Ореста и его мать. Орест потому помилован, что осуждена Клитемнестра, старавшаяся обмануть богов, ввести их в заблуждение.

...витязь царственный,
Привывший скиптр от Зевса,
как погиб: в бою ль,
От витязя другого? — от жены ль? ... Жены?

Настигла ль издали каленой стрелой
Героя амазонка?.. Нет! Услышите, как, —
Царица града! вы, суда вершител! —
Домой вернулся. В главном удался поход.
Жена встречает лестью победителя.
Усталого с дороги ждет купель. Встает,
Омытый. Простынею шире паруса
Окутывает гостя и разит жена...
Так умер оный, всеми свято чтимый муж,
Вождь воинства морского, богоданный царь.
Вот какова супруга!

(Эв. 625–638)

Смерть Агамемнона представлена в речи Аполлона в тех конкретных подробностях, которыми пренебрегли устроители судебного процесса, хотя эти подробности составляли суть и содержание события преступления — убийства героя — в первой трагедии.

Однако Эринии ведут дело к утверждению материнского приоритета над отцовским и ставят очередной вопрос: чью же честь Зевс считает более священной — отца или матери, если своего отца заковал в узы. Довод Эриний в течение веков нес разоблачительный для Зевса пафос. Ф. Ф. Зелинский называл его в ряду трех аргументов, ниспровергающих авторитет царя богов. Зевс «сверг титанов и среди них того, которого ему, как имеющему мать, пришлось дать в отцы, — Кроноса; этим он нарушил священнейшую нравственную заповедь — заповедь о почтении к отцу. Итак, он не всеблагой»¹⁷. И Аполлон отбивает удар: Зевс сковал своего отца, но Зевс в силах и расковать его (что он позднее и сделает, переместив Кроноса на острова блаженных), а вернуть к жизни Агамемнона невозможно.

Наступательная агрессия Эриний подталкивает Аполлона к заявлению о том, что мать — не родительница своего ребенка, а только почва (кормилица) для восприимчивого семени. Родитель — тот, кто посеял. Здесь, как и в случае с оковами Кроноса, верх берет дерзкая находчивость бога, по-

зволяющая придать остроту неожиданности общеизвестным представлениям, существовавшим со времен хтонических культов. Как полагает М. Элиаде, «земледелие открыло человеку глаза на глубинное единство органической жизни; именно из этого откровения произошли аналогии „женщина-пашня“, „половой акт — сев“ и т. д., равно как и самые важные интеллектуальные синтетические конструкции: смерть, понятая как временное попятное движение, регресс к прежним формам существования; жизнь, осознанная как ритм и т. п. Эти мыслительные комплексы сыграли решающую роль в эволюции человека, появление же их стало возможным лишь после открытия земледелия»¹⁸. След таких «интеллектуальных конструкций» можно отыскать и в литературе последующих веков. У Платона в «Тимее», например: «Теперь же нам следует мысленно обособить три рода: то, что рождается, то, внутри чего совершается рождение, и то, по образцу чего возрастает рождающееся. Воспринимающее начало можно уподобить матери, образец — отцу, а промежуточную природу — ребенку»¹⁹. Вероятно, в подобных платоновских суждениях А. Ф. Лосев и увидел тот рудимент общинной идеологии, когда философ «называет идею отцом, а материю — матерью и когда он возникшую из соединения идеи и материи вещь называет сыном идеи и материи»²⁰.

Воззрения эпохи материнского права (обработка земли — форма жизнедеятельности женщин) в трагедии Эсхила интерпретируются богом патриархата. Привычная мыслительная конструкция получает у него сенсационную эффектность благодаря новому повороту мысли — попытке ценностного разграничения мужского и женского начал в деторождении, неоспоримой, казалось бы, сфере господства матери. Делая свои выпады в присутствии Афины, рожденной из головы отца, Аполлон и этот факт превращает в аргумент мужского приоритета.

Все предпринятое Аполлоном на суде, включая слово о сравнительном значении мужского и женского начал, соответствует его исходной целевой установке — защитить Ореста, представить как можно больше доводов в его пользу. Последние реплики Аполлона — в момент голосования и подсчета голосов (две обращены к присяжным, две — к Эриниям, одна — к счетчикам голосов) — не меняют ситуации. Аполлон не отказывается от борьбы за Ореста. И если признавать, что патос всегда образован поступком, посторонним продвижению героя к цели, то окажется, что в характере Аполлона нет патоса. У трагического героя характер надламывается: этос сменяется патосом. Происходит раздвоение, ведущее героя к гибели. У дельфийского бога нет и не может быть ни патоса, ни раздвоения, ибо он монада. Аполлон представлен у Эсхила только этосом, равным целому характеру.

Имеет смысл напомнить структуру характера Ореста в «Хозфорах». У Ореста два патоса. Первый из них — неспособность убить мать — противоречит этосу, цель которого отомстить за отца. Первый патос открывал в Оресте глубины подлинного трагического героя. Второй патос — убийство матери — выравнивал характер, придавая ему цельность и единство, так как убийство Клитемнестры было по сути продолжением этоса, осуществлением цели. Орест через второй патос уподоблялся богу, под водительством которого действовал, становился человекобогом, обретая черты суровости и непреклонности, отмечавшиеся неоднократно в исследовательской литературе.

Агамемнон — тоже человекобог. Он стал им за мгновение до смерти, у красного ковра, расстеленного Клитемнестрой ему на погибель. Агамемнон совершает двойственный поступок, реализуя в нем одном сразу два патоса: во-первых, уступает жене, не желая ссориться с нею в день встречи после десятилетней разлуки, во-

вторых, вопреки ей, неукоснительно соблюдает в мыслях и поведении свой человеческий долг — почтение к богам, гнев которых она рассчитывает навлечь на него. Он проходит по красному ковру, как требует того Клитемнестра, но проходит без самовозношения и надменности, предварительно сняв сандалии. Агамемнон уподобился в своем поступке-патосе царю богов Зевсу, для которого уступка Гере была привычной нормой поведения. Божественная триада Зевс — Аполлон — Афина получает в трагедии Эсхила человеческую параллель: Агамемнон — Орест — Электра. Следует обратить внимание и на то, что у Эсхила Электра не столько сестра Ореста, сколько дочь Агамемнона, поэтому и соотносится она не с богиней Артемидой, а с «отчей дочерью» Афиной.

Аполлон в трагедии «Эвмениды» — сын отчий, Зевс говорит через него. Аполлон и Зевс — одно. Афина — мысль Зевса, у нее вообще нет отдельной от него области приложения сил. Зевс — Аполлон — Афина обладают в трагедии общей сферой сознания. В мистериях орфиков постепенно вырабатывалось понимание единого бога, чаще всего то был Дионис. Я. Парандовский отмечал, что «орфическая религия была мистическим монотеизмом. Известные из мифов боги были для орфиков лишь внешними формами единого божественного существа»²¹. Но ведь и у Эсхила царь богов представлен в некотором роде обобщенным божеством, которому поэт, как можно понять еще из первой трагедии «Агамемнон», дает достаточно условное имя Зевса²².

Исследователь древнегреческой мифологии судьбы В. П. Горан усматривает в «Орестее» сближение представлений о судьбе с принципом мировой справедливости, который олицетворен в Зевсе, «но не в том Зевсе, который подчинен судьбе, а в том, который выступает в качестве субъекта судьбы или заодно с судьбой»²³. Союз Зевса с Мойрой, возможность кото-

рого открылась через примирение Афины с Эринией, с одной стороны, и уничтожение мирового зла, олицетворенного в Клитемнестре, через подвиг-преступление Ореста, ведомого Аполлоном, с другой, составляет содержание трилогии Эсхила. Разорванность божественного сознания, характерная для политеизма, преодолевается, его гармонизация благотворна для судеб космоса, полиса и человека. Собственно говоря, Зевс, подчиняющий себе Мойру с помощью Аполлона и Афины, и изображен в трилогии, он ее единственный герой.

Человеческая индивидуальность Ореста в «Эвменидах» растворяется в его проблеме. Суд должен решить вопрос о его виновности или невиновности. На суд его вывели Эринии, карающие богини, преследовательницы проливших родственную кровь. Орест убил свою мать — его подвластность Эриниям очевидна. Он сделал это, желая отомстить за отца, в свою очередь убитого женой в день возвращения с войны. На убийстве матери настаивал бог Аполлон, который не отказывается и ныне от своих слов и является на суд как официальный защитник Ореста. При этом Аполлон ничего не говорит от себя, он вещает волю Зевса. Боги-олимпийцы, следовательно, сознательно и целенаправленно вели Ореста к преступлению, им известно, что Орест не виновен, но они не могут без суда помиловать его, потому что материнская кровь пролита, она ушла в землю и взывает к Эриниям об отмщении.

Орест возникает в «Эвменидах» среди персонажей пролога. Пифия рассказывает о человеке, которого она видела в святилище, а смертным вход в святилище запрещен. Человек этот, по ее словам, «опальный грешник», то есть убийца, отлученный от общения. Орест сидит у камня, кровь, капающая с его рук, — свидетельство того, что он еще не очищен. Его присутствие в святилище оскорбительно для богов и людей. Картину дополняют обнаженный

(«голый») меч и ветка, повитая белой лентой в знак мольбы. Причем ветка маслины — дерева, сакрально посвященного Афине. Для Пифии ясно, что непрощенный, неочищенный убийца пришел с веткой маслины к Аполлону просить об очищении, а капли крови с рук и меча указывают на тяжесть совершенного им преступления.

Сам же Орест, как уже было отмечено исследователями нескольких поколений, не только теряет свою действительную инициативу, по сравнению с «Хоэфорами», но иногда вообще отказывается действовать. Еще У. фон Виламовиц (вторая половина XIX века) считал Ореста в «Эвменидах» «фигурой без характера, без раскаяния и страха, почти что не действующим лицом, а как бы „составом преступления“ (corpus delicti)»²⁴. Отмечалась также «некоторая безжизненность образа Ореста и выход его из действия в последней части трилогии после 778 стиха. Спор идет в сущности между Эриниями и Аполлоном» (Р. В. Ливингстон)²⁵.

Мысль Г. Ч. Гусейнова о том, что Орест в «Эвменидах» — тень, предполагает широкий спектр театрально-драматургических толкований. Получается, что на суд богов выведены две тени — Клитемнестра (из царства мертвых) и Орест (из мира живых). По Г. Ч. Гусейнову, «Орест — „бескровная тень“ — попадает под покровительство Гермеса в контексте опять-таки чисто мистериального. Очищенный от скверны пролитой крови, он сам остается как бы обескровленным, мертвым, и вот таким его приводят к Афине»²⁶.

Этос Ореста в «Эвменидах» представлен рядом однотипных и однозначных поступков: он просит богов защитить его от власти Эриний. Для него характерны молитвенно-жертвенный настрой, полнота доверия к Аполлону, смиренное ожидание приговора. Однако цель Ореста не полностью совпадает с целью Аполлона. Если Аполлон стремится к тому, чтобы отделить от Ореста Эриний, то Орест, не

отказываясь от преследования совместной с богом цели, прежде всего ищет у Афины «суда и правды». Отказ Ореста защищать себя мотивирован именно человеческим стремлением героя знать правду о своем поступке, и это находится в противоречии с первоначально поставленной целью — освободиться от вечных мук. В самом отказе Ореста от диалога с Эриниями на суде, в передаче Аполлону всех полномочий по своей защите следует видеть двойственный, как когда-то у Агамемнона, поступок патоса. Аполлону он так объясняет суть своей претензии:

Свидетельствуй ты ныне, Аполлон, молю,
И прав ли был убийца, за меня скажи.
Содеяно деянье. Чьей рукой? Моей.
Злодейство ли то было? — разумеешь ты.
Как ты признаешь, так и я признаюсь им
(Эв. 609–613).

Этот же текст в дословном переводе В. Н. Ярхо: «Теперь ты будь свидетелем, объясни мне, Аполлон, по справедливости ли я ее убил. Что я так сделал, не отрицаю. Но вот справедливым или нет это представляется тебе, рассуди в споре о кровопролитии, чтобы я сказал об этом им»²⁷.

Во втором эпизодии для Ореста открываются возможности решительных действий. Он окружен на афинской площади настигшими его Эриниями. Но все сводится к усилению молитвенного обращения к богине. Перед Эриниями всякий смертный бессилен, тем более преступник. Только участие в его судьбе богов-олимпийцев делает Ореста недоступным для прямого насилия с их стороны.

Путь Ореста из Дельф в Афины продолжался многие годы, а может быть, и десятилетия. Это путь очищения, начало которому было положено Аполлоном в святилище. Орест уже ощущает, что его преступление постепенно отодвигается в прошлое. «Стареет время, давних дел стирая след» (Эв. 286), — говорит он.

В эпизодии третьем Орест рассказывает о себе Афине. Богиня сравнивает его с Иксионом, царем лапифов, совершившим убийство и очищенным Зевсом, думая, что он пришел к ней за очищением. Но Орест отвергает это предположение: он очищен. Смысл его обращения к Афине в ином — в желании нравственно осознать свое преступление, совершенное по требованию богов.

Изгнанник я вернулся и — моя вина! —
Я мать убил, отмстил я за любимого.
Сообщником был Локсий. Гнал меня вещун
Бодилом к мести. Сердце
мне пронзая. Грозил
Из кар лютейшей, — если пощажу убийц.
Ты ж, прав ли я, неправ ли, рассуди сама.
Что сделал, сделал.
Что положишь, свято мне
(Эв. 463–469).

Говорит, что убил, что убил за отца, что помогал убить Аполлон. Причисляя бога к своим сообщникам, он, однако, не перекладывает вину на него. Ореста занимает в изложенных им обстоятельствах одно — мера его личной вины, измерение его поступка на весах мировой справедливости.

Четвертый эпизодий — судебное заседание. Эриния ищет признаний Ореста, полагая, что они станут неоспоримым основанием обвинения. Признания Ореста кратки, точны, неизменны: убил; в горло мечом; по наущению Аполлона, но не ропщу на судьбу. Убивая, Орест казнил свою мать, отступившую от правды. Однако Эринии не собираются принимать в расчет самого для него главного — преступления ради торжества справедливости. Намерения Ореста знали боги, и потому он был спасен «милостью Палладиной, и Локсия, и третьего, кто все вершит» (Эв. 758–759). Подсчет голосов принес ему не поражение, а победу. И подобно тому, как Эринии позднее мгновенно превратятся в Эвменид, так смиренный правдоискатель на глазах

публики преобразуется в могучего царя, идеального правителя Аргоса. В Оресте зримо проступают черты человекобога.

«Идейность» преступления Ореста неоднократно акцентировалась исследователями разных антиковедческих дисциплин. Философ В. П. Горан полагает, что у Эсхила «в числе доводов в его [Ореста] оправдание фигурирует и то, что он убил свою мать... согласно „дике“, „по справедливости“»²⁸. Немаловажный смысловой оттенок отмечен филологом А. К. Гавриловым в лексическом значении слова *mētralioias*, слова, которое традиционно переводится как «матереубийца». Но им обозначается человек, систематически поднимающий руку на свою мать (руку, но не меч!) и потому способный убить ее по неосторожности. Словом этим пользуются Эринии, квалифицируя поступок Ореста, а это значит, что они ошибаются в понимании существа дела или не хотят понять действительных мотивов поступка подсудимого. «Если для друзей Ореста мотивом убийства Клитемнестры была месть за отца, то для Эриний Орест... сын, способный или даже склонный к тому, чтобы... сыновней рукой ударить собственную родительницу. То, что в рассказе Эсхила дело обстоит не так, и Эсхилор Орест совсем не *mētralioias* — обстоятельство, имеющее капитальную важность для пьесы и спасительное для Ореста на его трудном процессе»²⁹.

По Эсхилу, быть человекобогом значит отдать по воле богов свою бессмертную душу на поругание, совершить самое страшное из преступлений, не будучи преступником. Быть человекобогом значит искать измученным сознанием из глубин Тартара нравственный смысл собственных земных деяний и в течение бесконечно долгого времени претерпевать без ропота возмездие за причиненное миру зло — вторжение, например, в жизнь и сознание карающих демонических существ, разрушающих человеческую природу. Быть че-

ловекобогом значит душевно уподобиться одному из богов, верить ему беспрекословно и благоговейно и не сметь надеяться на торжество правды в отдаленном будущем, его может и не быть. Вот подвиг Ореста. Однако ни Оресту, ни Эсхилу не дано было знать о предстоящем приходе Богочеловека, который одним своим появлением на земле сделал благородно-умозрительные построения их горделивого разума недействительными. А самое желание стать человекобогом — основа языческой праведности — попало в разряд тягчайших грехов.

Персонаж «вне хора» Аполлон на протяжении трагедии старается вывести индивидуальное «идейное» убийство Ореста за пределы уголовного судопроизводства, но ему энергично противодействуют в этом Эринии и Афина. Преобразив Эриний в Эвменид, Афина, однако, оставила в неприкосновенности устав, полученный ими от Мойр. По ходатайству Зевса и Аполлона Афина дала возможность Оресту «выскользнуть» из рук вселенского правосудия — и только. Структура трагедии в целом свидетельствует о высоте религиозно-нравственного сознания Эсхила, на столетия опередившего своих современников в понимании краеугольных этических основ человеческого существования.

Персонажем «из хора» в трагедии оказывается Клитемнестра. Героиня всех трех трагедий, она выполняет в первых двух функции персонажа «вне хора», способствуя формированию конфликтных ситуаций вокруг главных героев. В «Эвменидах» она является среди Эриний в кризисный для них момент перехода в иную иерархическую парадигму, на вершине которой Афина. Здесь Клитемнестра служит инструментом выявления внутреннего выбора Афины: чью традицию в наследии Мойр ей предстоит продолжить — Аты или Дики.

Роль Клитемнестры в «Эвменидах» — это небольшой эпизод в прологе. Она даже

не Клитемнестра, а Тень Клитемнестры. До Эсхила в античной литературе изображали героев, совершающих путешествие в царство теней. Здесь вариант тени, посетившей в сновидении живых. В реконструкции античных представлений о потустороннем мире, выполненной Я. Э. Голосовкером, хотя тень «телесно неосвязаема, „бесплотна“, она все же существо, она обоняет, она вкушает кровь жертвенного; она теряет память, пролетая мимо Белого Утеса... перед входом в царство Аида, но, вкусив кровь, выходит из состояния забытья — к ней возвращается память; она говорит, предвещает, но тщетно пытаться живому Орфею или Одиссею обнять тень телесной рукой. Рука скользит по пустоте»³⁰. Тень эсхилловской Клитемнестры — двойник ее цельной личности. Тень негодует на Эриний, упустивших Ореста. Она даже воспринимается как одна из них.

Двойственность положения Клитемнестры — в сочетании реальности ее пребывания в царстве теней с реальностью сновидения. Она одновременно и тень и сон. В царстве мертвых ей плохо от постоянных укоров убитых ею людей. Своими преступлениями в земной жизни она отделила себя от других. Подземные боги не гневаются на Ореста за убийство матери.

Меня

Забыли вы меж мертвых, где преследуют,
Стоустой укоризной приумножены,
Укоры мной убитых тень опальную.
Скитаюсь я, от милых отлученная;
Клеймо на мне и кары бремя тяжкое

(Эв. 94–99).

С Эриниями Клитемнестру связывает надежда отомстить сыну. Но зрителю она явилась в момент, когда рушится и эта надежда. Заснувшие в святилище Аполлона Эринии не устерегли Ореста.

Тень не может посещать землю и влиять на жизнь живых, на земле Клитемне-

стра возникает лишь как сон, который снится всем Эриниям сразу. Чудовищность ее злодеяния, как в равной мере и чудовищность возмездия за него, создает в Эсхилловой трилогии атмосферу непробудного кошмара. Теперь наступило время дня, и Клитемнестра — только видение чудовищных Эриний. Сон у них тяжелый, мучительный, со стонами, он напоен упреками и стонами Клитемнестры. В. Н. Ярхо так комментирует эпизод пробуждения Эриний: «На ее гневные упреки в бездействии спящие чудовища отвечают глухим стоном: об этом свидетельствуют выразительные ремарки („стон“, „вопл“, „дважды пронзительный вопль“), принадлежащие, вероятно, самому Эсхилу; сохранение подобных авторских указаний представляет редкий случай в списках античных трагедий. Таким образом, хор начинает играть, еще не произнеся ни слова, — но вот Эринии проснулись, обнаружили пропажу добычи и в дикой пляске замесились по оркестре, обвиняя во всем происшедшем Аполлона»³¹. Если в Аиде Клитемнестра — тень, то в сновидении она снова человек.

Двупланность ситуации Клитемнестры (тень и сон) предполагает наличие в ее характере двух этосов и двух патосов. Этос тени — отомстить Оресту из Аида за убийство, этос сновидения — повлиять на Эриний, разбудить их. Совмещение непротиворечивых этосов дает представление о цели ее действий. Первый патос — иллюзорное существование (ата), мираж освобождения из плена Аполлона, в котором она пребывает. Эринии разбужены, но не Клитемнестрой, как ей думается, а волей дельфийского бога: им пришла пора пробудиться, чтобы быть изгнанными из храма. Не сама она проникла в их сон, а была допущена, чтобы поскорее очистить от Эриний святилище. Второй патос — бессильное желание власти над жизнью. Когда-то ее властолюбие не знало границ, задуманное без препятствий претворялось в действительность. Теперь возникли пре-

грады: замыслы по-прежнему кипят в ней, жажда действия велика, а действовать не дано.

Эринии видят в Клитемнестре жертву земной несправедливости — мать, убитую сыном. Постоянно ищущая крови, чтобы присутствовать в жизни, Клитемнестра внешне стала похожей на Эринию. Но в ней нет устава правды, искони вложенного в Эриний. Правда Клитемнестры — ее собственный произвол, каприз, иллюзия. Эриниям новые обстоятельства не помешали превратиться в Эвменид, а Клитем-

нестра отвергнута Афиной. У Афины с Эриниями обнаружилось несомненное родство, противоречия нейтрализованы общностью. Клитемнестра лишь по видимости ратует за справедливость, на самом же деле в ее намерениях — подчинить миропорядок своей прихоти. Для Афины важно при объединении с Эриниями оставить за закрытой дверью Клитемнестру. Афина на суде защищает не Ореста (не в ее компетенции разбирать тяжбы крови), своим голосом она отказывает Клитемнестре в праве на вход в мировую гармонию.

Примечания

¹ Шкловский В. Тетива. О несхождении сходного // Собр. соч.: В 3 т. М.: Худ. лит., 1974. Т. 3. С. 759.

² Жерновая Г. А. Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствоведение: Теория и опыт. Вып. 8: Традиция в истории искусств / Под ред. Г. А. Жерновой. Кемерово: КемГУКИ, 2010. С. 211–229.

³ Цит. по: Волошинов А. В. Пифагор: союз истины, добра и красоты. М.: Просвещение, 1993. С. 106.

⁴ Драч Г. В. Проблема человека в раннегреческой философии / Отв. ред. Ф. Х. Кессиди. Р н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1987. С. 94.

⁵ Там же. С. 91.

⁶ Цит. по: Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика) / Ред. Ю. М. Бородай. М.: Высшая школа, 1963. С. 343.

⁷ См.: Зелинский Ф. Ф. История античной культуры / Ред. С. П. Заикин. 2-е изд. СПб.: Марс, 1995. С. 84, 118.

⁸ Грант М. Классическая Греция / Пер. с англ. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. С. 276.

⁹ Асмус В. Ф. Античная философия. 3-е изд. М.: Высшая школа, 2005. С. 28.

¹⁰ Текст трагедии цитируется в переводе Вяч. Иванова. См.:

Эсхил. Трагедии / В переводе Вяч. Иванова; Отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1989. (Литературные памятники).

¹¹ См.: Ярхо В. Эсхил. М.: Худ. лит., 1958. С. 191.

¹² Драч Г. В. Проблема человека в раннегреческой философии. С. 153.

¹³ Зелинский Ф. Ф. История античной культуры. С. 110.

¹⁴ Иванов Вяч. Дионис и прадонисийство. СПб.: Алетейя, 1994. С. 43.

¹⁵ Зелинский Ф. Ф. История античной культуры. С. 54.

¹⁶ Гегель Г. Эстетика: В 4 т. / Под ред. М. Лифшица. М.: Искусство, 1969. Т. 2. С. 175.

¹⁷ Зелинский Ф. Ф. История античной культуры. С. 53.

¹⁸ Элиаде М. Трактат по истории религий / Пер. с фр. А. А. Васильева. СПб.: Алетейя, 1999. Т. 2. С. 238.

¹⁹ Платон. Собрание сочинений: В 4 т. / Общ. ред. А. Ф. Лосев, В. Ф. Асмус, А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 453.

²⁰ Лосев А. Ф. Философия античности в целом и в частностях // Лосев А. Ф. Дерзание духа. М.: Политиздат, 1988. С. 182.

²¹ Парандовский Я. Мифология. М.: Детская литература, 1971. С. 29.

²² См.: Головня В. В. История античного театра / Под ред. С. С. Аверинцева. М.: Искусство, 1972. С. 332.

²³ Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1990. С. 264.

²⁴ Цит. по: Ярхо В. Н. Рецензия на книгу... // Вестник древней истории. 1968. № 3. С. 188.

²⁵ Цит. по: Радциг С. И. К вопросу о политической тенденции Эсхила в «Эвменидах» // Вестник древней истории. 1968. № 2. С. 39.

²⁶ Гусейнов Г. Ч. «Орестея» Эсхила: образное моделирование действия. М.: ГИТИС, 1982. С. 10.

²⁷ Цит. по: Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Худ. лит., 1978. С. 139.

²⁸ Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. С. 266.

²⁹ Гаврилов А. К. Metraloias // Philologia classica. Вып. 1: Язык и литература античного мира (к 2500-летию Эсхила). Л.: ЛГУ, 1977. С. 34.

³⁰ Глосовкер Я. Э. Логика мифа / Сост. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов, отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 20.

³¹ Ярхо В. Эсхил. С. 177.

Ю. Б. Кунина

Стратегии менеджмента сибирских театров пантомимы

В конце XX века, в период перехода к рыночной экономике, российский театр пережил кардинальные изменения. С одной стороны, театры обрели практически полную свободу в выборе репертуара, в вопросах творчества, но, с другой, само существование театральных коллективов оказалось в прямой зависимости от коммерческого успеха. Особенно сложно в этих условиях складывалась жизнь негосударственных театров, не имеющих регулярной финансовой поддержки из бюджета. Наименее исследованы эти проблемы в деятельности коллективов пантомимы.

Вторая половина XX века в нашей стране характеризуется резким подъемом интереса к искусству пантомимы. Выступления всемирно известных мимов Ж.-Л. Барро, Л. Фиалки, А. Дариуса и, конечно, М. Марсо не могли оставить никого равнодушным. Соло-мимы и любительские студии с невероятной скоростью появлялись по всей стране, но справедливости ради стоит отметить, что уровень показываемого был неоднозначен. Тем не менее именно массовое увлечение привело к новому взлету интереса к пантомиме, как со стороны любителей, так и профессионалов. В свою очередь в 1990-е годы наметилась другая тенденция — по понятным политическим и экономическим причинам многие коллективы европейской части страны прекращали существование. Центр развития пантомимы переместился за Урал, в Сибирь.

Нас интересуют в первую очередь театры-студии, деятельность которых охватывала наиболее длительный период,

которые сумели дорасти до профессионального статуса, создали спектакли, завоевавшие наибольшее признание публики и жюри различных престижных фестивалей и конкурсов. Это театр-студия «Размышление» (впоследствии Театр пантомимы под руководством В. Шевченко, Иркутск), мим-театр «За двумя Зайцами» (Красноярск) и театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт» (впоследствии Театр пластической драмы «Человек» им. Н. П. Дугар-Жабон, Улан-Удэ — Омск — Санкт-Петербург).

Рассмотрение деятельности театра-студии «АзАрт» позволило выявить особенности современного пантомимического театра, начавшего свой путь в 1992 году в статусе студенческой студии пантомимы театрального отделения Восточно-Сибирского государственного института культуры (ВСГИКа)¹, руководителями которой были Н. П. Дугар-Жабон², И. Л. Григурко³ и Т. Ю. Смирнягина⁴. Разработанные ими авторские программы⁵ и учебный план позволили вузу в 1996 году получить лицензию на право выпуска профессиональных актеров эстрады со специализацией «актер театра пантомимы», что создавало предпосылки к высокому уровню профессионализма актеров, а в результате — к повышению художественного качества спектаклей.

Поскольку артисты были студентами, то до конца 1996 года «АзАрт» существовал как Студия современной пластики и пантомимы при ВСГАКиИ. Когда студенты первого набора (1992 год) завершали обучение, встал вопрос об их дальнейшей профессиональной деятельности.

Организаторы студии понимали, что ими создан профессиональный творческий коллектив, который для продолжения своей деятельности нуждается в организационно-правовом оформлении. На тот момент Т. Ю. Смирнягина была председателем Бурятского отделения Международного Союза деятелей эстрадного искусства, что позволяло ей «лоббировать» создание театра пантомимы.

В связи с переходом России к рыночным отношениям в сфере культуры и искусства все больше возрастала роль негосударственного сектора. Разработанная в это время Программа социальных реформ в Российской Федерации на период до 2000 года определила в качестве одной из первостепенных задач Правительства РФ «содействие формированию и развитию системы негосударственных институтов поддержки художественного творчества»⁶. В начале 1996 года вступил в силу Федеральный закон о некоммерческих организациях. Благодаря ему в 1996 году на заседании правления Бурятского отделения Международного Союза деятелей эстрадного искусства было принято решение «учредить Учреждение культуры Театр-студию „АзАрт“ в статусе юридического лица... с изначальным уставным капиталом в 7 590 000 рублей»⁷.

Всего было осуществлено три набора — в 1992, 1994, 1999 годах. Постоянное взаимодействие Театра-студии с вузом решало проблему пополнения актерского состава, особенно острую для коллективов пантомимы в связи с тем, что, с одной стороны, карьера актера-мима заканчивается достаточно рано, а с другой — в стране отсутствовала система подготовки актеров пантомимы. Именно профессионализм актеров и позволил создавать сложные и необычные спектакли. За период существования «АзАрта», с 1995 по 2000 год, было создано десять постановок: «Дождь снов» — совместная работа с «Театром песни „Уянга“», «Игры в фанты» по рас-

сказам А. Чехова, две версии «Анаморфозы действительности на фоне шутов», эстрадно-развлекательная программа «Отдыхай! Или Мимокопилка», «Смехотролли», «Коммуналка», «Зов молний», «Жажда», «Вальсирующие», три версии спектакля «Мотыльки».

С 2000 по 2009 год «ЧелоВЕК» выпустил семь новых спектаклей: «Женщина с витрины», «Три новеллы о смерти», «Записки сумасшедшего», «Песни дождя», «Берегиня», «Excerpta», «СтрАсть» — и четыре спектакля из репертуара «АзАрта» в новых постановочных версиях. Среди них знаковыми были спектакль по мотивам полотен Сальвадора Дали «Анаморфозы действительности на фоне шутов» (с изменением названия на «Анаморфозы шута», пластическая фантазия, посвящается Сальвадору Дали) и «Мотыльки».

Ряд спектаклей театра опирался на традиции национальной культуры. В 1993 году по бурятской легенде поставлен музыкально-пластический этно-спектакль «Дождь снов». В 1998 году состоялась премьера «Зов молний» по стихам бурятского поэта Н. Нимбуева. В постановке, однако, не проговаривалось ни одной строчки из стихотворений. Следуя постулату Н. П. Дугар-Жабон, все метафоры переданы пластикой актеров. В 2003 году вышел спектакль-телосозерцание «Песни дождя», в основе которого — книга светских стихов шестого Далай-ламы «Океан мелодий». Именно этот спектакль в 2005 году стал номинантом Высшей национальной театральной премии «Золотая маска» в номинации «Новация». Актриса Л. Б. Глухова⁸, исполнявшая в спектакле вокальную партию, была удостоена специального приза жюри музыкального театра «Золотой маски».

Популярность театра во многом была обусловлена соответствием его эстетики социально-культурным запросам зрительской аудитории республики, которые были детерминированы характерным для этого

времени процессом поиска национальной идентичности. Это позволяло устанавливать достаточно высокие цены на билеты, не приводившие к снижению заполняемости залов.

В период до 2000 года «АзАрт» целенаправленно выстраивал взаимодействие с социокультурной средой города: его спектакли формировали интерес к традициям национальной культуры. В свою очередь, в условиях отсутствия собственной площадки, коллективу предоставлялась возможность один-два раза в неделю выступать на сценах стационарных государственных театров (в начале — в Бурятском государственном академическом театре опере и балета имени Г. Ц. Цыдынжапова, в дальнейшем — в Бурятском государственном театре драмы им. Хоца Намсараева). Это определяло специфику прокатной политики театра. Остроту проблемы отчасти снижала гастрольная и фестивальная деятельность. Переговоры с государственными театрами и филармонией о предоставлении постоянного репетиционного помещения не дали необходимого результата. Мэр города В. Шаповалов обещал решить эту проблему, сделав театр муниципальным, но, к сожалению, «АзАрт» так и не приобрел новый статус и не получил собственного помещения.

К 1998 году, по воспоминаниям И. Л. Григурко, впервые возник вопрос о разделении деятельности на два направления — пластическое и эстрадное⁹. Однако вся жизнь театра была изменена трагическими обстоятельствами. В 1999 году на фестивале «Мимолёт» в Иркутске, прямо на сцене во время репетиции умерла Нелли Петровна Дугар-Жабон. Разница во взглядах внутри руководства привела к тому, что в 2000 году Т. Ю. Смирнягина уехала в Москву в аспирантуру Государственного института искусствознания. 15 августа 2000 года в Улан-Удэ было зарегистрировано Негосударственное учреждение культуры «Театр пластической драмы „Чело-

ВЕК“», директором и художественным руководителем которого являлся И. Л. Григурко, учредителем выступал «Центр развития пластических искусств»¹⁰.

В прессе неоднократно обсуждался вопрос о том, был ли Театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт» переименован в Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» или же в Бурятии возник новый театр? Мнения создателей «АзАрта» по этому вопросу расходятся¹¹. Т. Ю. Смирнягина считает «ЧелоВЕК» другим театром, ссылаясь на смену художественного руководителя, почти полное обновление состава. И. Л. Григурко, напротив, утверждает, что театр остался тем же, только изменил название: «Название „ЧелоВЕК“ состоит из нескольких значений: чело — лоб, третий глаз, ВЕК — новое время и новый взгляд на мир в общем и человека в частности»¹². С правовой точки зрения это, конечно, был новый театр. Но сопоставление доступных фактов деятельности двух театров дает основания полагать, что в определенной степени «ЧелоВЕК» был преемником «АзАрта».

В течение четырех лет театр пластической драмы «ЧелоВЕК» продолжал функционировать в родном городе, не получая при этом никакой помощи Министерства культуры республики.

К 2004 году у театра появились предложения, связанные с приглашением на работу в другие города (Новосибирск, Омск, Екатеринбург). Переезд в Омск был осуществлен по инициативе исполнительного директора продюсерского центра «Красный путь» М. А. Куликова, который предложил свои услуги по продвижению театра. «ЧелоВЕК» мечтал о постоянной стационарной площадке, поэтому согласился на предложение М. Куликова. Однако и в Омске коллектив столкнулся с теми же сложностями, в первое время площадок не было вообще¹³. Анализ сибирской прессы показал, что в этих условиях театр «ЧелоВЕК» много гастролировал. Гастро-

ли составляли до 50 % всех выступлений и осуществлялись преимущественно по Сибири, где их уже хорошо знали. Так, в ДК Железнодорожников в Новосибирске (вместимость — 986 мест) они выступали регулярно один раз в три месяца. При этом стоимость билетов в первых рядах достигала 1500 рублей, в то время как в Омске самый дорогой билет стоил 450 рублей.

Каждые полгода коллектив гастролировал в Ханты-Мансийске. «ЧелоВЕК» побывал в Иркутске, Улан-Удэ, Чите. Позднее в самом Омске театр ежемесячно давал по шесть спектаклей в месяц, каждый понедельник на сцене Омского академического театра драмы и два раза на других площадках — в ДК «Шинник», где в последний год была их репетиционная база, и ДК Нефтяников им. А. М. Малунцева.

За два года работы в Омске театр сумел заявить о себе как о знаковом коллективе, завоевал признание жителей. Губернатор области Л. К. Полежаев обещал сделать театр государственным, выделить ставки, предоставить помещение, и, как считает Григурко, это было возможно, если бы театр еще какое-то время продержался в Омске и не переехал в Санкт-Петербург.

В ноябре 2006 года состоялись гастроли театра в Санкт-Петербурге, а в январе 2007 года коллектив переехал в Петербург, но и здесь у «ЧелоВЕКа» не появилось своей стационарной площадки. В связи с этим на протяжении двух с половиной лет репетиционные базы менялись. Одной из лучших можно считать зал кондитерской фабрики «Азарт», затем из-за увеличения цены аренды помещения стали репетировать в Доме молодежи «Атлант» на улице Ру斯塔вели.

Судя по многочисленным анонсам в прессе, выступления «ЧелоВЕКа» в течение трех лет можно было увидеть в Мюзик-Холле, ТКЗ им. Дзержинского, ДК им. Газа, ТЮЗе им. А. А. Брянцева. Спектакли на разных сценах позволяли широкому кругу

петербургского зрителя познакомиться с новым театром. Поскольку гастрольная и фестивальная деятельность на некоторое время снизила остроту проблемы отсутствия стационарной площадки, театр часто ездил с гастрольями в Великий Новгород, Петрозаводск, Псков, показывал спектакли в рамках фестивалей, в т. ч. и в Петербурге (например, Фестиваль neverbальных премьер «Точка отсчета» (2008), «Четыре элемента» на сцене Театра Луны в Москве и Авиньоне (2008) и др.)¹⁴.

В первые месяцы после приезда в апреле–июне 2007 года показывали один спектакль четыре-пять раз подряд (например, 5–7 июня — на сцене Мюзик-Холла, 10, 11 июня — ДК Дзержинского, 13 июня — ДК Газа). При этом очевидно, что пластические спектакли, как и балетные, не должны играть часто, потому что во время их исполнения актеры испытывают огромные физические нагрузки.

Впоследствии «ЧелоВЕК» давал ежемесячно четыре спектакля, чаще всего по понедельникам. Осенью 2007 года объем проката спектаклей уменьшился. В сентябре и октябре театр показывал по одному спектаклю в месяц на сцене ТЮЗа им. А. А. Брянцева. Помимо этого, театр активно работал с event-агентствами, участвовал в большом количестве корпоративных мероприятий.

Забота о существовании театра вынуждала Григурко выработать стратегию переездов. «Каждый переезд (Омск, затем Санкт-Петербург) объяснялся желанием коллектива приблизиться к европейской части страны, чтобы было легче ездить на фестивали и конкурсы, поскольку стоимость одних только билетов из Улан-Удэ до Москвы уже становилась неподъемной. И. Григурко стремился укрепить положение коллектива в стране, сделать его известным за рубежом. Каждый раз театр искал лучших для себя условий, как в творческом плане, так и в финансовом, бытовом»¹⁵.

Создание театра пантомимы с использованием возможностей высшего учебного заведения — весьма плодотворный путь. Театр, начавший свой путь в статусе студенческой студии пантомимы ВСГИКа, максимально использовал возможности потенциала высшего учебного заведения для достижения высоких творческих результатов, что позволило любительскому коллективу перерасти в высокопрофессиональный и создавать спектакли, любимые публикой и завоевывающие призы на всероссийских и международных фестивалях.

Преимущества, которые давало взаимодействие с вузом, позволили разрабатывать базовые вопросы формирования художественной концепции, рождавшейся в учебном процессе во взаимодействии преподавателей — руководителей театра со студентами. На первой стадии деятельности театра институт в значительной мере снимал с его руководителей заботу о разрешении многих организационных и экономических проблем: пополнения творческого состава, поиска площадок для проведения репетиций и спектаклей, заработной платы руководителей театра, финансирования затрат на новые постановки и др.

Приобретение юридической самостоятельности и профессионального статуса потребовало от руководителей театра принять на себя все заботы о поиске площадок, необходимых для творческо-производительной деятельности, и о соответствующем финансировании этой деятельности.

Петербургский период деятельности театра «ЧелоВЕК», составивший три года, мог быть продолжен, если бы театр получил статус петербургского государственного учреждения. Но этого не произошло, как не случилось и ранее в Улан-Удэ и в Омске. Таким образом, театр прекратил свое существование не в силу исчерпанности творческих идей, а из-за недооценки результатов его творческой деятельности

властными структурами и ошибок менеджмента самого театра в принятии организационных решений.

Второй коллектив — мим-театр «За двумя Зайцами» — начал свою деятельность как любительская студия при Дворце культуры Красноярского алюминиевого завода (КраЗ) в 1987 году. Это соответствовало специальности создателей театра — Ирины Зайцевой и Валерия Зайцева¹⁶, окончивших факультет организации художественной самодеятельности Ленинградской высшей профсоюзной школы культуры.

Созданный в период перестройки любительский театр получил статус профессионального, благодаря принятому в 1987 году «Положению о театрах-студиях на коллективном подряде»¹⁷. Основываясь на этом Положении, красноярский коллектив пантомимы в 1989 году стал театром-студией в составе Дворца культуры, являясь его структурным подразделением. Таким образом, условия деятельности театра-студии «За двумя Зайцами» в этот период напрямую зависели от положения дел на Красноярском алюминиевом заводе. Тем не менее такой статус был экономически выгоден для театра. Дворец культуры как учредитель театра часть эксплуатационных расходов брал на себя.

По мере проходивших в стране преобразований, приватизации предприятий, в том числе и КраЗа, экономическое положение театра ухудшалось, Дворец культуры из учредителя превратился в арендодателя и не только прекратил всякую поддержку театра, но еще и взимал с него арендную плату как с юридического лица — общества с ограниченной ответственностью «Мим-театр „За двумя Зайцами“». Однако театр находил способы, позволяющие ему выстоять в этих сложных условиях, в частности, благодаря высокому уровню творчества, предъявляемого зрителям.

Сопоставление различных источников позволило установить, что с сентября

1987 по февраль 2020 года состоялось 46 премьер. Если в театре-студии «АзАрт», затем театре «ЧелоВЕК» спектакли не подразделяли на взрослые и детские, а писали — для семейного просмотра, то у театра из Красноярска другая тенденция. Особенности репертуарной политики (50 % спектаклей — детские) обусловлены, с одной стороны, стремлением воспитать зрителя, с другой — необходимостью выживания в условиях резкого спада в 1990-е годы зрительского спроса на спектакли для взрослых.

Кроме того, через несколько лет после возникновения основатели театра столкнулись с проблемой смены поколений¹⁸. «Мы — руководители — остаемся, а актеры меняются. С одной стороны — это естественно, а с другой стороны, всегда расстаешься как с какой-то частью себя»¹⁹, — считали Зайцевы.

Для решения этой проблемы в 1992 году при театре была создана студия для обучения вновь приходящих. Студия не давала формального образования. Руководители театра работали со студийцами, готовя их к выступлениям в спектаклях театра. Одновременно формировались методики обучения.

Педагогический опыт, наработанный в студии, позволил в 1993 году открыть детскую студию пантомимы и клоунады. В первые годы объявлялись наборы в следующие возрастные группы: 10–12 лет, 7–9 лет, 5–6 лет и 3–4 года. Организаторы считали, что чем раньше начинается обучение детей, тем лучше будет результат. Однако практика показала, что обучать детей в возрасте трех лет в театральной студии рано.

Многолетний опыт студии при театре и детской студии был использован в 2005 году, когда театр открыл в Красноярске Школу современного актера, дававшую дополнительное образование молодежи в возрасте от 16 до 30 лет.

Популярность театра в городе позволила ему кроме подготовки и показа спек-

таклей всерьез заняться образовательной деятельностью²⁰. Таким образом, Зайцевы выработали свою стратегию и создали театрально-образовательный комплекс, в который входят:

- театральная школа-студия пантомимы для детей;
- образцовый детский театр «Розовая страна»;
- группа для подростков «Большое жюри»;
- Школа современного актера.

Программа обучения студийцев, разработанная И. В. Зайцевой, позволила коллективу достигать высоких творческих результатов.

Занятия в Школе современного актера проводились два раза в неделю. Срок обучения — два года. Каждое полугодие заканчивалось отчетным показом. На заключительном этапе обучения учащиеся могли участвовать в постановках театра. Окончившим Школу современного актера выдавалось свидетельство негосударственного образца о получении дополнительного образования.

Первоначально набор осуществляли четыре раза в год: в сентябре, ноябре, феврале и апреле. Начиная с 2015 года проводится два набора в год.

Программа обучения в студии соединяет в единый комплекс упражнения по сценическому движению, используемые при обучении драматических актеров в вузах, и технику «*time rig*», разработанную Этьеном Декру и направленную на развитие телесной выразительности. Программа вариативна, т. е. при необходимости можно было изменять количество часов на прохождение тех или иных тем. Вариативность основной программы позволяла легко ее трансформировать для различных групп.

В учебный план входили следующие предметы: актерское мастерство, пантомима, сценическое движение и сценическая речь, а также работа с маской.

В первом семестре внимание уделялось теории и технике пантомимы, тренингу актерской психотехники, работе над этюдами и литературным материалом, технике речи, сценическому движению. В конце семестра показывались этюды и литературные отрывки.

Во втором семестре продолжалась работа над пластической выразительностью, драматическими отрывками и поэтическим материалом и появлялся новый предмет — стилевое поведение. Семестр заканчивался показом драматического отрывка.

В начале второго года обучения изучались различные виды и жанры актерского творчества. Обучающиеся вплотную занимались созданием спектакля на пластическом или литературном материале. На итоговом занятии семестра показывались этюды к спектаклю.

Последнее полугодие полностью посвящалось работе над спектаклем²¹. Таким образом, каждый выпуск Школы современного актера давал в репертуар театра новую постановку. Для примера можно назвать следующие спектакли, созданные в процессе обучения: «Лаборатория смеха» (2002), «Весело-нескучно» (2003), «Занимательная механика» (2006), «Калинка-малинка» (2007), «Эскизы на планшете сцены» (2011).

Продолжало развиваться и начатое театром дополнительное образование для детей. Начиная с 2013 года мим-театр открыл по городу уже целую сеть детских театральных студий (их неофициально называют «Театральные школы-студии Ирины Зайцевой»). Они рассчитаны на ребят от четырех до шестнадцати лет и дают общее эстетическое развитие. Учебный процесс длится с сентября по май и включает освоение таких предметов, как пантомима, сценическая речь, в том числе культура речи, мастерство актера, вокал, хореография. Для дошкольников методика освоения материала осуществляется

через игровые упражнения (например, по произведениям Д. Хармса, стихам красноярских авторов). Благодаря таким игровым занятиям развиваются фантазия и воображение ребенка, а также приобретает неотъемлемая составляющая актерской профессии — опыт коммуникации.

Группы делятся не по возрастам. Студийцы ранжируются на тех, кто вновь пришел, вне зависимости от возраста (подготовительная группа), и тех, кто уже давно занимается. После года обучения И. В. Зайцева принимает решение о переводе в следующую группу. Пантомима — базовый предмет программ всех групп, но в Театральной школе-студии на основной площадке, при мим-театре, акцент делается на пантомимическом направлении, в филиале в ТЮЗе дается уклон в драматическое искусство, в филиале при Доме искусств — в литературный, поэтический театр.

Руководители исходят из того, что не все студийцы потом свяжут свою жизнь с мим-театром или театральным искусством, но все они «получат навыки свободного, раскрепощенного и красивого общения, легко и уверенно адаптируются в социальной среде»²².

Преподавателями студий являются как актеры мим-театра (О. Соколова, К. Пушкарева), так и приглашенные специалисты (хореография — Д. Огорокова, вокал — А. Ростовых и Н. Хромихина). Группы — в пределах 10–15 человек, не более, потому что важно уделить внимание каждому ребенку. Не менее двух раз в сезон проводятся открытые показы для родителей.

Вторая ступень обучения — детский театр «Розовая страна». В детских коллективах, как и во взрослом театре, осуществляется интеграция учебной и постановочной деятельности: лучшие этюды, придуманные на учебных занятиях, затем входят в спектакль. Например, этюд «Укротитель и его веселая семейка» можно было уви-

дети в спектакле «Маленький большой театр», пантомиму «Кошки» — в «Цирке Шапито».

В «Розовой стране» нет определенно-го срока завершения обучения, ориентировочно дети занимаются до 16–17 лет. Главное условие — совместными усилиями детей и педагогов обязательно должны появиться постановки. Когда начинается плотная работа над спектаклем, количество других занятий сокращается, а в период выпуска спектакля их совсем исключают. После премьеры учебный процесс продолжается в нормальном режиме. В декабре 2003 года детский театр «Розовая страна» получил звание «образцовый».

В 2005 году при театре был организован подростковый коллектив — театр «Колледж-буфф». Он возник по инициативе детей на базе одного из выпусков детского театра «Розовая страна», которые хотели и дальше создавать спектакли своей группой. Зайцевы поддержали идею. Так появился еще один коллектив при мим-театре: «Колледж — потому что они будут продолжать обучение, но на ступеньку выше, — рассказывал в 2005 году руководитель студии. — А Буфф — потому что играют клоунаду, буффонаду. Это первый случай, когда остаются все выпускники (19 человек. — Ю. К.) и создают свой коллектив»²³.

В 2014 году ребята решили переименовать себя в «Большое жюри». У артистов «Большого жюри» есть свой репертуар, состоящий из полноценных спектаклей (например, «Парк аттракционов») и эстрадных программ. Они являются постоянными участниками различных культурных мероприятий города. Некоторые артисты подросткового театра продолжают участвовать и в постановках «Розовой страны».

Выпускники детских театральных школ-студий Ирины Зайцевой нередко приходят во взрослую Школу современного актера²⁴. За 29 лет существования театра ею было сделано 22 выпуска.

С 2017 года штат актеров театра «За двумя Зайцами» состоит полностью из выпускников этой школы.

Поскольку почти все элементы образовательной системы функционируют как коммерческие проекты, это обеспечивает театру стабильное поступление доходов.

Создание многоступенчатой системы образовательных программ в деятельности мим-театра «За двумя Зайцами» позволило решить сразу несколько проблем. Во-первых, школы-студии были для театра важным источником пополнения актерского состава. Во-вторых, стали для него еще и альтернативным источником финансовых поступлений. В-третьих, одновременно решалась одна из важных социальных проблем города — развитие системы дополнительного образования детей и взрослых. Такое взаимодействие с городским социумом стало элементом PR-стратегии театра, повышало в глазах общественности его статус и делало значимым звеном социокультурного пространства города. В отличие от двух других рассматриваемых коллективов, мим-театр продолжает радовать зрителей, отмечая 32-й театральный сезон.

Третий коллектив — театр-студия «Размышление» — был создан в 1980 году в Иркутске Валерием Вадимовичем Шевченко. Этот театр, как никакой другой, был связан с судьбой его создателя и руководителя. Шевченко в 1980 году поступил в Иркутское театральное училище на отделение «Актер драматического театра», но его желание заниматься пантомимой, экспериментировать, искать свой путь было настолько велико, что он параллельно в Доме культуры профсоюзов собрал единомышленников и организовал любительский театр-студию «Размышление». Под его руководством коллектив успешно работал девять лет, стал лауреатом многих международных фестивалей. Однако после отъезда В. Шевченко

в Москву для получения высшего образования в ГИТИСе по специальности «Режиссер эстрады и массовых представлений» в театре возникли разногласия и трудности, и в 1989 году последовал роспуск труппы и приостановление деятельности.

После завершения обучения (мастерская В. А. Шалевича и В. Б. Гаркалина) Шевченко возвратился в Иркутск и в 1994 году возобновил в том же Доме культуры деятельность коллектива, но уже профессионального. Собрал новую труппу, изменил название на Иркутский театр пантомимы под руководством Валерия Шевченко, и казалось, что все складывалось весьма удачно. Однако к середине 1990-х годов принципиально другими стали отношения с Домом культуры профсоюзов, который был основной площадкой театра. В это время Дом культуры, как и многие другие подобные организации, отказался от поддержки творческих коллективов, и Театр пантомимы перешел на хозрасчет, т. е. необходимые ему расходы, включая оплату аренды помещений, должен был покрывать собственными доходами. Именно из-за этого у театра образовались долги, начался поиск других подходящих репетиционных и прокатных площадок.

Начиная с сентября 1999 года театр планировал показывать спектакли на сценах Музыкального театра и ТЮЗа по одному разу в неделю (в их выходные дни), но переговоры с дирекцией каждого из театров не дали положительного результата. Поэтому последовала смена арендуемых площадок (в ДК «Юнис-сиб», ДК «Металлург» в небольшом городе Шелехово в 12 километрах от Иркутска).

Театр, чтобы выжить, вынужден был зарабатывать всеми возможными способами. Источниками дополнительных доходов становилось участие в концертах, запись на телевидении, проведение корпоративов для детей и взрослых, открытие «Клуба

полуночников» и др. В этом многообразии деятельности, напрямую связанной с профессией, казалось бы, ничего плохого нет, но был в ней один существенный минус — на творчество оставалось очень мало времени. В результате за семь лет своего существования с 1994 по 2001 год Иркутский театр пантомимы под руководством В. Шевченко создал всего семь спектаклей («Женщина с витрины, или Банальная история любви», «Старосветские Ромео и Джульетта» по произведениям Н. Гоголя, «Барабашки», «Аутальный мультипликатор», «Притчи во..., или Экзерсисы банальной философии», «Спектакль без названия», «Что такое этикет»).

Была и другая проблема: низкая платежеспособность населения Иркутска в условиях экономического кризиса конца 1990-х — начала 2000-х годов не позволяла играть здесь спектакли ежедневно в течение всей недели в режиме репертуарного театра. Этим же обстоятельством определялся низкий уровень цен на билеты, а в итоге размер доходов театра. С другой стороны, арендодатели в условиях кризиса повышали ставки арендной платы, расходы театра росли. В результате театр находился в перманентном состоянии поисков альтернативных источников доходов.

Шевченко осознал, что положение театра нестабильное, открыть специальность «актер пантомимы» в Иркутском театральном училище не удалось. Именно тогда появилась мысль организовать свой фестиваль, который был бы аналогом школы пантомимы и смог приостановить финансовые расходы, связанные с поездками на аналогичные фестивали.

Валерий Вадимович вспоминает, как принималось решение о проведении первого фестиваля «Мимолёт»²⁵ в 1997 году, когда «душевные порывы никак не согласовывались с математическими выкладками. И все-таки мы решили проводить фестиваль»²⁶. Дальше была сложнейшая управленческая работа, обеспечивающая

с 1997 по 2002 год ежегодное проведение шести «Мимолётов». Уже к третьему фестивалю уровень доходов и расходов на его проведение стал выравниваться, хотя давалось это очень непросто. Но «эти финансовые переживания — ничто по сравнению с той душевной радостью, которую приносил фестиваль»²⁷, — писал тогда Шевченко. За эти годы на фестивале побывали коллективы из Улан-Удэ, Красноярска, Владивостока, Хабаровска, Байкальска, Челябинска, Саратова, Тюмени, Омска, Новосибирска, Москвы и других российских городов, а также зарубежные театры и исполнители из Монголии, Казахстана, Франции, Германии, США, Швейцарии, Эстонии, Чехии.

Высокий профессионализм членов жюри, мастер-классы, обсуждение конкурсных спектаклей, тренинги и семинары сделали фестиваль творческой лабораторией, школой для артистов и режиссеров коллективов пантомимы.

«Мимолёт» со временем стал для иркутского коллектива единственной площадкой в родном городе, где они показывали премьеры, а в остальном они много гастролировали, участвовали в различных зарубежных фестивалях, поскольку регулярная деятельность в своем городе была очень ограничена. «Увы, нужда заставляет нас считать деньги, хотя этим должны заниматься другие люди, — писал тогда Шевченко. — Художник и финансовый план — сочетание трагическое! Искусство должно поддерживаться и сохраняться государством»²⁸.

Для возможности дальнейшего функционирования театр постепенно переключился на уличные акции, на организацию и проведение Международного фестиваля пантомимы «Мимолёт». Аналогичную ситуацию (только десятилетием раньше) пережили и знаменитые «Лицедеи». Кроме того, изменения в труппе в 1999 году привели к тому, что В. В. Шевченко стал преимущественно восстанавливать уже

ранее созданные спектакли: «Женщина с витрины», «Барабашки» и «Старосветские Ромео и Джульетта», поскольку в условиях только что созданной труппы подготовка нового спектакля была затруднительна. В. Шевченко не удалось, несмотря на интенсивные попытки, перевести театр в статус государственной или муниципальной организации. Так театр прекратил свое существование в 2001 году, повторив судьбу многих российских театров пантомимы.

Таким образом, этот коллектив демонстрировал опыт движения от любительского театра пантомимы к профессиональному и далее к фестивалю, созданному на базе провинциального негосударственного театра, получившему высочайшее всероссийское и международное признание.

Эффективный театральный менеджмент (репертуарная политика, реклама, адекватная система реализации билетов, оптимальные цены на билеты), обеспечивающий максимизацию доходов от продажи билетов, был необходимым условием существования профессиональных коллективов пантомимы. При полном отсутствии финансовой поддержки государства необходимы были еще и постоянные поиски альтернативных источников финансовых средств. Гастрольная и фестивальная деятельность и помощь информационных спонсоров лишь отчасти снижали остроту финансовых проблем, основным способом решения которых все три коллектива считали получение статуса государственного или муниципального театра.

Все коллективы сталкивались с одинаковыми проблемами, но решали их по-разному в соответствии с объективными условиями существования и способностью их руководителей находить решение не только творческих задач, но и организационно-экономических. Поэтому каждый выработал свою стратегию менеджмента: театральный коллектив из Улан-Удэ расширял

зрительскую аудиторию за счет гастролей и участия в фестивалях, а также переездов из одного города в другой; иркутский театр стал организатором Международного фестиваля «Мимолёт», сместив акценты с художественно-постановочной деятельности на организационную; красноярский театр создал развитую систему дополнительного образования и взаимодействия с социокультурной средой города.

Путь от любительской студии к театру-студии и далее к профессиональному театру на примерах трех коллективов следует признать вполне закономерным и органичным для развития коллективов пантомимы. Такое институциональное развитие ставит вопрос о длительности существования, сроке жизни подобных творческих коллективов. В театре пантомимы, существующем в частном секторе, с его ярко выраженной зависимостью от личности творческого лидера, такой срок оказыва-

ется определенно ограниченным, в отличие от театров разных видов сценического искусства, действующих в форме государственных или муниципальных учреждений.

Можно констатировать, что любой некоммерческий театр, а тем более в сфере специфического искусства пантомимы, при наличии явных творческих успехов должен получить государственную финансовую поддержку: прямую (статус государственного или муниципального театра) или хотя бы косвенную (помещение для работы на льготных условиях, гранты на различные цели и др.). И это не только проблемы театров пантомимы в нашей стране. Подобное случается во множестве городов России с частными некоммерческими театрами — драматическими, пластическими, музыкальными, детскими, кукольными, — что позволяет говорить об универсальности проблемы, вскрытой на примере театров пантомимы.

Примечания

¹ Восточно-Сибирский государственный институт культуры в 1996 г. переименован в Восточно-Сибирскую академию культуры и искусства (ВСГАКИ), с 2014 г. — снова ВСГИК.

² Нинель Петровна Дугар-Жабон (1944–1999) — преподаватель Восточно-Сибирского института культуры, инициатор открытия в институте подготовки по специальности «Актер пластического театра». Автор методики «Школа тигра», предназначенной для воспитания актера, свободно владеющего телом, движением. Балетмейстер, драматург и режиссер Театра-студии современной пластики и пантомимы «АзАрт». Имя Н. П. Дугар-Жабон присвоено также Международному фестивалю театральных школ «Сердце Азии» (г. Барнаул).

³ Игорь Леонидович Григурко — ученик Н. П. Дугар-Жабон, преподаватель ВСГИКа, художественный руководитель театров

«АзАрт» и «ЧелоВЕК»; заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, многократный лауреат международных фестивалей пластических искусств. Режиссер по пластике в спектаклях многих российских театров.

⁴ Татьяна Юрьевна Смирнягина — преподаватель ВСГИКа, директор театра «АзАрт»; заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, кандидат искусствоведения. Лауреат международных и всероссийских конкурсов. Научный руководитель независимой международной научно-творческой Лаборатории изучения евразийской театральной пластической культуры XX–XXI вв. «PANTOMIR».

⁵ В тот период в нашей стране не было опыта разработки подобных образовательных программ в высшей школе.

⁶ О Программе социальных реформ в Российской Федерации на период 1996–2000 годов: Поста-

новление Правительства РФ № 222 от 26. 02. 1997 // Собрание законодательства Российской Федерации. 1997. № 10. Ст. 1173. С. 2106.

⁷ Выписка из протокола заседания правления БО МСДЭИ от 01.10.1996 // Личный архив Т. Смирнягиной.

⁸ Людмила Борисовна Глухова (1964–2018) — актриса, вокалистка Театра пластической драмы «ЧелоВЕК» им. Н. П. Дугар-Жабон.

⁹ См.: Беседа Ю. Куниной с И. Григурко. 20.03.2016 // Личный архив автора.

¹⁰ Театр пластической драмы «ЧЕЛОВЕК» (негосударственное учреждение культуры) // Сведения о государственной регистрации юридических лиц, индивидуальных предпринимателей, крестьянских (фермерских) хозяйств // Федеральная налоговая служба. URL: <https://egrul.nalog.ru/> (дата обращения 18. 07. 2015).

¹¹ См.: Там же; Письмо Т. Смирнягиной — Ю. Куниной. 10.02.2015 // Личный архив автора.

¹² Раднаева М. Искусство «Человеков» // Аргументы и Факты в Улан-Удэ. 2004. 22 марта. С. 10.

¹³ См.: Беседа Ю. Куниной с И. Григурко. 20.03.2016 // Личный архив автора.

¹⁴ См.: Фестиваль невербальных премьер «Точка отсчета» пройдет в Петербурге // РИА Новости. 2008. 3 дек. URL: <https://ria.ru/culture/20081203/156405229.html> (дата обращения 04. 12. 2017).

¹⁵ Кунина Ю. Б. На пути к профессиональному театру пантомимы: от «АзАрта» к «Человеку» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 89.

¹⁶ Валерий Николаевич Зайцев — директор театра, актер, режиссер. Лауреат многих театральных фестивалей. Соавтор социокультурного проекта «Пантомима — общение без границ» (2008).

Ирина Валериановна Зайцева — художественный руководитель, режиссер, актриса театра. Постановщик более 40 спектаклей, концертных программ, пластических и пантомимических

сцен в театрах Красноярск. Автор социокультурного проекта «Пантомима — общение без границ» (2008). Заслуженный работник культуры Красноярского края.

¹⁷ См.: Положение о театре-студии на коллективном подряде. Решение исполкома Моссовета № 2699 от 10 ноября 1986 г. // Сборник нормативных документов по комплексному социально-экономическому эксперименту «Театр-студия на коллективном подряде». М.: [Б. и.], 1988.

¹⁸ Анализ деятельности театра за 32 сезона показывает, что в среднем актерский состав сохранялся на протяжении пяти лет.

¹⁹ Цит. по: Прелести и трудности маленького театра // Городской формат. 2007. 30 окт.

²⁰ Поскольку театр не получал соответствующей лицензии на ведение образовательной деятельности, то обучение происходит в рамках культурно-досуговой деятельности.

²¹ См.: Учебный план «Школы современного актера» // Мим-театр «За двумя Зайцами»: Оф. сайт. URL: <http://www.mimteatr.ru/school> (дата обращения 27. 01. 2016).

²² Детская школа-студия // Мим-театр «За двумя зайцами»: Оф. сайт. URL: <http://www.mimteatr.ru/kids> (дата обращения 27. 01. 2016).

²³ Наша жизнь смех // Современные средства связи. 2005. 30 марта. С. 3.

²⁴ Выпускники детских театральных школ-студий могли попасть в труппу театра, минуя Школу современного актера.

²⁵ Официальное название фестиваля — «Мимолёт», однако в периодической печати он фигурирует как «Мимолет».

²⁶ Маркова Е. В., Шевченко В. В. А все-таки она существует... Диалог // Театрон. 2011. № 2. С. 112–113.

²⁷ Потапчук С. Выныте мима из фонтана! // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <http://mimes.ru/Потапчук%20С.%20Выныте%20мима%20из%20фонтана%21?view> (дата обращения 13.06.2014).

²⁸ Шевченко В. Слово о пантомиме: [Рукопись] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <https://mimes.ru/Шевченко%20В.%20Слово%20о%20пантомиме?view> (дата обращения 10.08.2015).

А. Ф. Некрылова

Традиционная игрушка

ИГРУШКИ — ВЕЧНЫЕ СПУТНИКИ ДЕТСТВА

Игрушки известны с самой глубокой древности. Нет ни одного народа, в культуре которого игрушка не занимала бы своего — очень заметного — места.

Благодаря старинным письменным источникам, открытиям археологов и этнографическим разысканиям мы знаем, что игрушки были обязательной принадлежностью быта и ритуалов; что они употреблялись не только в качестве детской забавы и средства воспитания, велика была их роль и в жизни взрослых.

Красноречивы находки археологов. Еще в XIX веке при раскопках древнеегипетских городов Мемфиса и Фив, а также городов и поселений Древней Греции и Рима было обнаружено громадное количество игрушек, находившихся в пещерах и детских захоронениях. Это мячи из кожи, набитые упругим веществом, чтобы они могли легко отскакивать от пола или стены; это трещотки, свистульки, звоночки, зеркальца, куклы из кости, маленькие сосуды из обожженной глины, фигурки животных и пр. Интересно, что многие куклы напоминали хорошо известных нам марионеток: конечности таких кукол были отделены от туловища и снабжены кольцами, креплениями и отверстиями, очевидно, предназначенными для продевания нитей, посредством которых они могли приводиться в движение. Несколько таких кукол, изображающих людей с ремесленными орудиями в руках, находятся в Лувре. В Лейденском музее есть деревянная фигура с подвижными сочленениями на руках и ногах, по-видимому, древнего еги-

петского происхождения; она изображает человека, занятого какой-то работой, согнувшегося над квашней или, может быть, над лоханью для стирки белья. Там же хранился древний игрушечный крокодил с нижней челюстью, движущейся при помощи штифта, и ногами, прикрепленными к туловищу на крючках¹.

Из письменных источников следует, что игрушки были необходимым атрибутом некоторых празднеств и ритуалов античной эпохи. Существовала традиция посвящения игрушек богам, совершалось это при переходе ребенка в отроческий возраст, что знаменовалось расставанием с игрушками — символами детства: девочки обычно посвящали свои игрушки Венере, а мальчики — Гермесу².

Не менее интересны и важны находки отечественных археологов на территории расселения восточных славян. В культурных слоях XI–XII веков обнаружены деревянные лодочки, погремушки, волчки, коньки, птички, мечи, железные топоры, даже детские музыкальные инструменты — дудочки, трещотки, жужжалки. Славянские погребения VI–VIII веков и X–XIV веков, раскопки жилых кварталов древних городов — Новгорода, Рязани, Киева, Москвы, Твери, Коломны, Зарайска и др. содержат мелкую глиняную пластику: посуду, фигурки людей, изображения животных, свистульки в виде коней и птичек и т. д.

При раскопках в Москве — в гончарной слободе Зарядья — были найдены сотни глиняных игрушек, относящихся к XIV–XVII векам. Такая же мастерская игрушечника находилась и в Новгороде XIV века, недалеко от Ильинской церкви.

Вообще раскопки Древнего Новгорода дали массу интересного материала по древнерусской игрушке. Вот что пишут крупнейшие наши ученые-археологи: «Среди найденных детских игрушек имеются куклы, коники (оседланные кони), фигурки птиц и животных. Изображения животных в общем реалистичны, но несколько стилизованы. Фигурки стоят на стерженьке с поддоном или на ногах, которые крепятся к плоской площадке, позволяющей ставить игрушку. Много глиняных погремушек, свистулек, игрушечной глиняной посуды, „хлебцев“. <...> Наиболее распространенными были технические игрушки. На первом месте стоит волчок-кубарь — более 800», затем несколько десятков деревянных мечей, луков, стрел. «Новгородские дети запускали вертушку-вертеницу — вращающуюся деревянную игрушку с крыльями, аналогичными современному пропеллеру. Найдено 12 таких вертушек. Делались и игрушечные инструменты, например, железные топорики, насаженные на деревянные топорича. Играли дети в кожаные мячи, костяные бабки, астрагалы, катались на костяных коньках и лыжах. Мальчики играли в шар-мазлу — игру, несколько похожую на современный гольф: деревянный шар (найденно более 200) загоняли в земляную лунку специальной клюшкой. Любили маленькие новгородцы ездить на конях-скакалках — длинных палках, завершающихся на конце плоской или объемной фигурой коня с уздечкой»³. Написаны эти строки почти сорок лет назад, с тех пор коллекция изделий такого рода значительно увеличилась.

Так или иначе, но тот факт, что игрушки всегда сопровождали детство, — неоспорим. Как не подлежит сомнению и то, что игрушки имелись у детей всех социальных категорий — в бедных и богатых семьях, у хлебопашцев и императоров, у горожан и сельского населения; свои игрушки имелись у детей свободных граждан и зависимых, подневольных (рабов, низших каст,

крепостных, поработанных иноземцами и пр.). Если для маленького Людовика — будущего короля Франции Людовика XIV — по специальному заказу было сделано игрушечное войско ценою в 28963 ливра, то его сверстник где-нибудь в Нормандии или Бретани развлекался нехитрыми фигурками волов, коньков, птичек из дерева или глины. По велению Екатерины I куплено было в Москве (читаем в дошедшем до нас документе) «разных игрушек государыне царевне Наталье Петровне и великому князю и княжне — три коровы, два коня, два оленя, четыре барана, две пары лебедей, два петуха, одна утка, при ней трое детей, город с солдатами», и за все заплачено «четыре рубля девять алтын и две деньги»⁴. Вряд ли эти игрушки сильно отличались от тех, что выделяли из остатков глины или кусочков дерева простые крестьяне где-то на Псковщине, на Русском Севере, под Тулой, в Великом или Нижнем Новгороде. Бумажные драконы, фонарики, лодочки из коры дерева или из бамбука в одинаковой степени привлекали детей высших чиновников Китая и обитателей беднейших селений Поднебесной империи.

Однако, как ни парадоксально, человечество буквально до последнего времени вовсе не было озабочено теоретическим, философским осмыслением игрушки. Оно и понятно: самое распространенное, будничное, простое менее всего возбуждает научные интересы, к тому же оно труднее всего поддается обобщению и четкому определению.

При этом в разные исторические эпохи игрушка привлекала людей высокоинтеллектуальных, ученых, писателей, художников, но больше с практической (технической) стороны или как средство воспитания и обучения подрастающего поколения либо как предметы примитивного прикладного искусства, образцы специфических художественных промыслов с их особой эстетикой, содержанием,

странной, даже таинственной притягательной силой и удивительной эмоциональностью. Русское православие позитивно отнеслось к игрушке как к разумной детской забаве с педагогическим уклоном, о чем свидетельствует устная легенда о Сергии Радонежском: наиболее чтимый русский святой не только благословил игрушку, но и сам делал деревянные игрушки. Знаменитый французский художник Франсуа Буше с увлечением работал над рисунками для игрушек-паяцев. Великолепные коллекции игрушек были у Александра Бенуа и Мстислава Добужинского, Алексей Ремизов окружил себя созданным собственными руками игрушечным «иномирьем» и чувствовал себя в нем гораздо лучше, чем в обществе людей.

ЗАЧЕМ ЗНАТЬ ПРОШЛОЕ ИГРУШКИ

Старое правило гласит: чтобы понять какое-либо явление культуры, следует обратиться к его корням, попытаться разобраться, как оно возникло, каковы были причины его возникновения, каким был его первоначальный вариант, каким целям оно служило, как воспринималось его создателями и первыми потребителями. Наконец, хорошо бы знать, в каком направлении шло развитие, что изменялось и почему.

Разумеется, это программа-максимум, скорее мечта, чем реальная возможность. В происхождении игрушки, ее метаморфозах на протяжении веков, в обретении ею национального (этнического) или локального колорита много неясного, и едва ли когда-нибудь удастся поставить все точки над *i*, ответить на все поставленные и возникающие вопросы. Тем не менее сведения об архаической игрушке, пусть отрывочные и далеко не полные, предоставляемые археологами, зафиксированные древнейшими письменными или изобразительными памятниками, а также большое количество фольклорного и этнографического материала по самым разным народам

(правда, позднего времени, в основном XIX–XX веков) помогают кое-что узнать об исторических корнях, о происхождении игрушки как таковой, а значит, приблизиться к пониманию ее сущности, заложенного и сохраняемого в ней исконного содержания. При этом надо честно признаться, что наше проникновение в прошлое похоже скорее на подглядывание в замочную скважину, чем на реальное погружение в пространство древней культуры, что многое из того, что мы восстанавливаем, не есть подлинная правда, а более или менее правдоподобная реконструкция.

И все же народная игрушка — чрезвычайно богатый материал. Благодаря своей каноничности и тому, что еще недавно она жила полной жизнью в традиционных обществах, в крестьянской семье, мы можем максимально приблизиться к ее истокам, к той тайне, которую она донесла до нашего времени.

Нельзя сбрасывать со счетов и то, что сведения о старинной игрушке для современного человека — естественное удовлетворение потребности расширения своего кругозора. А любопытство, как известно, — замечательное свойство человека, дающее пищу мыслям и чувствам, будоражащее творческое начало и фантазию.

Прошлое нередко притягивает и из соображения, что «все новое — это хорошо забытое старое», что прошлое — великий стимулятор нового.

Сегодня как никогда актуальным становится обращение к вековой народной мудрости, к непреходящим ценностям культуры. Мы, наконец, начинаем понимать, что нельзя ни отдельно взятому человеку, ни народу, ни стране существовать и строить будущее без знания корней, традиций, без тех духовных ценностей, которые были накоплены и завещаны нам предшествующими поколениями.

Поступательное движение в науке и культуре всегда зиждилось на преемственности опыта и традиций, на пере-

кликке эпох. Со школьной скамьи мы усвоили, что великое движение европейского Ренессанса началось с нового понимания и переживания античной культурной традиции. Через обращение к древним культурам и цивилизациям приходило новое мироощущение, оно и дало мощный толчок науке и искусству, положившим начало той эпохе, которую мы называем Новой историей.

К игрушке все это имеет самое непосредственное отношение. В ней связь времен необычайно глубока и до XX века отличалась завидной прочностью, так что традиционная игрушка — подлинный клад народной мудрости, ограненный и отшлифованный веками и поколениями, не обращаться к которому — грешно и очень нецелесообразно. Несомненна практическая ценность исторической ретроспективы в область игрушки и детской игры. Создатели (производители, дизайнеры, специалисты по технологии игрушек) и те, кто приобретает игрушку для собственного ребенка или использует ее в других целях, могут многое открыть для себя и применить в настоящем, если получат в руки достоверный материал по истории игрушки и с подобающим вниманием отнесутся к нему.

**СОПРЯЖЕНИЕ ВРЕМЕН:
ОТНОШЕНИЕ К ИГРУШКЕ
В СТАРИНУ И НЫНЧЕ
(ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ
РАЗМЫШЛЕНИЯ)**

Обозревая с высоты третьего тысячелетия предшествующие исторические эпохи, мы хорошо видим, как время (особенно когда речь идет о столетиях) вносит свои, подчас весьма существенные, коррективы в жизнедеятельность человека, в его взгляды на окружающий мир, в осмысление фактов и явлений культуры прошлых эпох. Что-то продолжает жить и развиваться, что-то подвергается коренным изменениям, что-то навсегда уходит из жизни

и памяти людей. Игрушка в общем-то не составляет исключения.

И все же она обладает какой-то невероятной живучестью, удивительной стабильностью. На протяжении веков она оставалась верным другом и помощником ребенка. Вглядываясь в какую-нибудь незамысловатую глиняную птичку, деревянного конька или тряпичную куклу, невольно проникаешься уважением к ней, сохранившейся едва ли не в первоначальном виде и столетиями исчисляющей «стаж своей работы» на ниве воспитания, обучения и развлечения детей. Поразительно сходство многих игрушек не только у народов родственных или имевших длительные культурные контакты, но даже у тех, чьи пути никоим образом не пересекались вплоть до XVIII–XIX столетий. В традиционной культуре большинства народов игрушка выполняла одинаковые функции, и самое главное — эти функции были значительно шире, чем в наше время. Игрушка выходила далеко за пределы детства, да и в жизни ребенка традиционного общества она была отнюдь не только предметом, предназначенным для игры.

Если вдуматься и внимательно приглядеться к игрушке, к тому, как относятся к ней дети, непременно заметишь, что и сегодня, в наше сугубо рациональное время, игрушка сохраняет что-то от глубокой старины, от детства человечества с его особым поэтическим взглядом на мир, с тем, что в науке принято называть синкретизмом искусства и культуры.

Конечно, и сегодня значение игрушки не сводится к какой-либо одной функции. В первую очередь она связывается с детским бытом, с игрой — главным проявлением духовной жизни ребенка, однако используется и как украшение домашнего интерьера, как коллекционный предмет, как прием дизайнерского оформления выставочного пространства, салонов, витрин и пр. И все же собственно игрушки, адресованные детям, воспринимаются нынче

достаточно «прямолинейно», утилитарно. В современном мире они выполняют главным образом развлекательные и воспитательно-обучающие функции. Любой взрослый скажет, что, играя в игрушки, дети познают мир, закрепляют навыки общения, подготавливаются к взрослым занятиям, приобщаются к этическим нормам, к некоторым культурным ценностям.

Так было всегда. Видимо, еще на заре цивилизации люди убедились в том, что игрушка расширяет знания ребенка, по-своему готовит его к взрослой жизни, развивает его творческие способности. При этом наши далекие предки гораздо лучше нас понимали, что игрушка — не просто развлечение, средство физического развития, обучения. Испокон веков с помощью игрушек решались задачи духовного воспитания, социальной адаптации в среде сверстников и взрослых, происходило включение ребенка в традиционную культуру общества с принятыми в нем ценностями, представлениями о правде, красоте, пользе, нравственных идеалах и этических нормах. Традиционная игрушка не столько «рассказывала» об окружающем мире (эта функция в какой-то мере актуальна и по сей день), сколько вводила ребенка в природный универсум, воспитывая в нем то, что теперь связывается с понятием «экология»: ребенок учился сосуществовать с другими населяющими Землю существами — животными, птицами, учился уважать деревья и ручьи, понимать язык камней и цветов. Во многом именно через игрушку, похожую на сакральные изображения или прямо выступающую и в этой роли, дети традиционных обществ получали первые сведения о мифологических предках и культурных героях, о создании и строении вселенной, об обрядах и ритуалах, призванных помочь человеку выжить, правильно построив свои отношения с окружающей природой.

Подробнее о культурной составляющей народной игрушки речь пойдет ниже.

Пока же вернемся к настоящему, напомним, что и современные дети наследуют многое из опыта того удивительного, вечно существующего «недолговечного племени, каждый представитель которого живет 12–14 лет», племени, которое «имеет свой жизненный уклад, общественность, определенный круг знаний, довольно своеобразный язык, свое искусство». Так Г. С. Виноградов, открывший в 1920-е годы новую для России науку — *этнографию детства*, — характеризовал своеобразную «страну детей», население которой «наиболее первобытно из всех, изучением которых занимается этнография»⁵. Первобытно в том смысле, что ребенок сохраняет множество древнейших элементов во взгляде на мир, играет, по сути, в те же игры, использует те же игрушки и приспособления, которые были известны далеким прапрабабушкам и дедушкам, готовит себя ко взрослой жизни практически теми же способами, какие были выработаны столетия назад.

Такова старинная и вечно новая игра «в дочки-матери», помогающая усваивать распределение ролей в семье, овладевать системой поведения в разных ситуациях, правилами этикета, умением вести диалог, способствующая тому, что ребенок учится выполнять необходимые простые действия — надевать одежду, мыть посуду, застегивать пуговицы и завязывать ленточки, накрывать на стол, укладывать спать и т. д. По-прежнему в ходу скакалки, мячики, наборы для стрельбы и бросания в цель, они с таким же успехом, как и раньше, способствуют физическому развитию ребенка, тренируют его глазомер, учат соотносить приложенное усилие и желаемый результат.

И в начале XXI века незаменима роль игрушек в развитии речи, в процессе социализации ребенка.

Во все времена взрослые, снабжая ребенка игрушками, хотели, чтобы они доставляли ему радость, были близки ему.

Но нынче мы далеко не всегда достигаем этого.

Одна из причин — в элементарной неграмотности относительно того, что представляет собой игрушка в свете психологии ребенка, в совокупности исторических наслоений, как носитель культурной памяти и социокультурного опыта общества, как отражение этнических, национальных особенностей, менталитета того или другого человеческого сообщества.

Каждый из нас понимает, что игрушка должна быть безопасной и удобной; хорошо, когда она оказывается адресной, рассчитанной на определенный возраст. Давно замечено, что буквально с двух-трех лет малыша происходит половозрастная дифференциация игрушек, при этом некоторые из них остаются общими — мячи, кубики; зато другие изначально воспринимаются как девчоночьи или мальчишеские. Девочки рано предпочитают играть с куклами, иметь кукольную мебель и утварь. Мальчиков привлекают машины, самолеты, игрушечное оружие, всякого рода инструменты, конструкторы и пр.

Понятно, что игрушка обладает большим эмоциональным воздействием на ребенка. Но чтобы это воздействие было положительным, следует знать, что делает игрушку (для каждого возраста) эмоционально привлекательной, желанной, что вызывает у ребенка удовольствие от общения с ней. Вряд ли кто-то возразит против значимости колористики игрушки. Мы интуитивно чувствуем, что она должна быть яркой, но не кричащей, тем более ядовитой расцветки (чем, кстати, грешат многие современные игрушки), многоцветье игрушки должно увеличиваться с возрастом ребенка. Для погремушки, скажем, наличие нескольких контрастных цветов противопоказано, это раздражает малыша и мешает ему сосредоточиться на первой своей игрушке, потому в народе предпочитали делать погремушки из естественного материала (дерева, бересты, рыбьего

пузыря и пр.), как правило, вовсе не раскрашивая их. Вероятно, так же постепенно следует вводить в жизнь ребенка и звучащие игрушки. Не случайно народные погремушки делались таким образом, чтобы звук их не был слишком громким и звонким, зато свистульки, дудки, трещотки, столь любимые детьми постарше, намеренно рассчитаны на громкий, резкий, пронзительный звук, даже на звуковую какофонию, создаваемую одновременным использованием нескольких подобных инструментов.

Важен и размер игрушки. Должно быть, многие сталкивались с тем, что большие (а в глазах ребенка поистине огромные) игрушки, натурально воспроизводящие человека или животного, пугают ребенка. Конечно, никто не станет специально подбирать игрушки одного («правильного») размера, но нельзя все же забывать о том, что одна из главных привлекательностей игрушки — в ее соматичности ребенку. Только в этом случае она выполняет главную свою функцию — приближает к ребенку окружающий мир, позволяет говорить с этим миром «на ты», помогает самоутверждению маленького человека, удовлетворяет естественному стремлению чувствовать себя большим среди меньших и ответственным за них. Опять-таки, если обратиться к традиционной культуре, мы не встретим там огромных игрушек, все они соразмерны ребенку, рассчитаны на то, чтобы рядом с ними ребенок чувствовал себя большим, знающим и умеющим.

ЧТО ПОМНЯТ ВЗРОСЛЫЕ О СВОИХ ИГРУШКАХ

Прежде чем окунуться в историю, в область традиционной культуры игры и игрушки, полезно обратиться к собственной памяти, вспомнить свои детские ощущения и пристрастия. В этом, кстати, помогают мемуары, особенно людей тонко чувствующих и обладающих даром

неискаженной памяти, способных объективно воспроизвести и выразить собственные детские впечатления. В подобных мемуарах масса ценнейших наблюдений, тонких замечаний, в том числе и касающихся восприятия игрушки ребенком. Такая литература особенно полезна молодым родителям, которые нередко, покупая игрушку для своего ребенка, сами того не осознавая, ориентируются на собственный вкус, не очень задумываясь, что не всякая игрушка подходит определенному возрасту и конкретному ребенку. Более того, сегодня, зайдя в любой магазин, видишь, что значительная часть представленного игрушечного товара рассчитана именно на взрослого покупателя, а не на ребенка. Часто игрушки не отвечают своему прямому назначению: с ними нельзя играть, они не интересны маленькому человеку, на них можно лишь смотреть, любоваться ими, но их невозможно любить, они не в состоянии чему-либо научить ребенка, стать его друзьями.

Проблемой несоответствия детского вкуса и детских требований к игрушке со взрослым представлением о том, что есть настоящая игрушка и какой она должна быть, озабочены были многие думающие люди, отнюдь не только воспитатели, учителя, внимательные родители. К примеру, об этом писал молодой Юлиус Фучик. Специально никогда не занимавшийся вопросами детства, он обратил внимание на витрины с игрушками пражских магазинов и неожиданно для себя пришел к выводу, что многое из выставленного здесь не отвечает запросам ребенка и является «фальшивыми игрушками»: мальчики, писал он, любят самокат, «эту специфическую детскую игрушку, нечто такое, чего нет даже у взрослых, и которая поэтому нравится им больше, чем деревянная модель автомобиля», девочкам «милее тряпичная кукла, сделанная их собственными руками, чем великолепная кукла с настоящими волосами и закрывающимися глаза-

ми»⁶. Разумеется, можно не соглашаться с этими конкретными примерами, тем более что в настоящее время практически нет кукол, сделанных руками самих девочек, а деревянная модель автомобиля заняла прочное место в ассортименте игрушек второй половины XX века и теперь, в эпоху сплошной компьютеризации, уже кажется устаревшей на фоне всякого рода электронных игр. И все-таки стоит прислушаться к мнению тех, кто всерьез задумывался над «игрушечным» вопросом, кто анализировал свои детские впечатления или обобщал опыт наблюдения за «ребенком играющим». Наконец, не лишне обратить внимание на тот факт, что сегодня неизмеримо возрос интерес к фольклорной игрушке и, что весьма показательно, не только как к предмету отеческой старины, но как к очень важной альтернативе современной производственной игрушке.

К когорте талантливых людей, оставивших превосходные мемуары, принадлежит Сергей Владимирович Образцов — основатель Центрального академического театра кукол в Москве, поднявший искусство театральной куклы на высочайший профессиональный уровень. Мемуары его тем интереснее, что созданы они кукольником, человеком, досконально знавшим, понимавшим куклу, шире — игрушку, близко соприкасавшимся с детской аудиторией — главными зрителями театра кукол. В книге «Моя профессия» С. В. Образцов посвящает целую главку первой своей игрушке. Сергей Владимирович пишет о себе — семилетнем мальчике, живущем в Москве начала XX века.

«В те годы мама подарила мне маленькую смешную куклу. Называлась эта кукла „Би-ба-бо“ и состояла из целлулоидной головки и синего халатика, надевающегося на руку, как перчатка. Указательный палец входил в голову, а большой и средний становились ручками куклы. Если пошевелить указательным пальцем, то головка начинала кивать, а если пошевелить боль-

шим и средним пальцами, то смешно и совсем повзাপравдашнему двигались руки. Ими „Би-ба-бошка“ мог брать карандаш или спичечную коробку, чесать в затылке, утирать слезу, одним словом, делать что угодно.

Мордочка у „Би-ба-бо“ была очень смешная, глаза вертикальные, вытаращенные, носа почти нет, только точки ноздрей; рот длинный, растянутый, а на голове не то колпачок, не то феска. <...>

Все, что ни делал „Би-ба-бо“, все было смешно и немного трогательно. Я его и любил и жалел, как любят и жалеют дети маленьких котят. Даже гулять я его брал с собой, и он торчал в рукаве моего полушубка, рассматривая прохожих, городского, детей на Чистопрудном бульваре или витрину магазина Эйнем у Мясницких ворот, около которых мы тогда жили.

За стеклом Эйнема среди пирожных, конфет и шоколада всегда была выставлена какая-нибудь механическая реклама, останавливавшая и детей и взрослых.

Помню, как там был почему-то поставлен горящий дом и смешные куклы пожарные качали воду пожарными насосами. В те годы были модными куклы-марсиане. Уж не знаю, почему... Очень хорошо помню, как они по очереди приседали, качая насос пожарной машины. Ноги их были прикреплены к полу, и они то вытягивались, то садились на корточки. У одного марсианина нога оторвалась от пола, и он, приседа, очень смешно ею дергал.

Чтобы посмотреть пожарных поближе, я подлезал под металлический поручень, защищающий зеркальное стекло от локтей любопытных.

Конечно, смотреть живых кукол было интересно, но, если постоять подольше, становилось ясно, что они совсем не живые, а мертвые. Только оторвавшаяся нога дергалась по-живому каждый раз немножечко иначе, а все остальное — и головы, и руки, и толстые тела марсиан — двигалось оди-

наково и размеренно, как маятник в часах или как деревянная игрушка, на которой медведь и мужик бьют молотками по наковальне. Да, игрушка все-таки интереснее: ее можно дергать то медленнее, то быстрее, и тогда мужик и медведь либо лениятся, либо начинают стучать как сумасшедшие. А тут сколько ни стой, ничего нового не увидишь. Вверх-вниз, вверх-вниз, вверх-вниз — вот и все. От этого и лица у марсиан кажутся глупыми и мертвыми.

Рядом с ними мой „Би-ба-бо“ — настоящий маленький человечек. Он может потереть ручкой стекло, чтобы ему лучше было видно; он аплодирует, как зрители в театре; он раскачивается, передразнивая марсиан; он оглядывается на подошедшую тетю с мопсом; он вертится в разные стороны, и все вокруг смотрят не на марсиан, а на моего „Би-ба-бо“ и смеются. Даже мопс заинтересовался и стал его обнюхивать, а тот хлопнул мопса по носу, и удивленный мопс, отскочив, спрятался за тетю с птицей на шляпе.

Теперь уже никого не интересует глупый пожар в шоколадной витрине Эйнема — „Би-ба-бо“ победил⁷.

По-своему близко воспоминаниям Образцова два эпизода из детства княгини М. К. Тенишевой, о которых она поведала в книге «Впечатления моей жизни»: «У меня есть друг: кукла Катя, которой поверяются на ухо все тайны. Иногда я бью ее, но тут же со слезами целую, прошу прощения. Все говорят: Катя страшная, волос почти нет, нос подбит. Я не верю, это невозможно. Катя для меня красавица! Кроме Кати у меня много нарядных кукол, тех я не люблю. Раз с одной из них я вышла в сад, а там бабы метут аллею». Бабы, увидев красивую дорогую куклу, стали ее расхваливать, и маленькая Маша без всякого сожаления отдала им эту куклу, а потом и остальных, кроме Кати. Мать, узнав об этом, высекла дочку. Но наказание не пошло впрок. «Раз какой-то дядя, — пишет

чуть ниже Тенишева, — привез мне из-за границы игрушку: обезьяну в пестром атласном платье на шарманке. Когда шарманку заводили, обезьяна начинала вертеть головой, вставала и кланялась. Меня торжественно привели в гостиную, завели шарманку, и все обратились в мою сторону, желая видеть мой восторг. Мать толкала меня, чтобы я благодарила дядю, а я глядела, глядела на это чудовище, да как расплачусь!.. „Мне не надо ее“, — наконец проговорила я, всхлипывая. За это дали мне тумака и выгнали из комнаты. Я ушла, оскорбленная до глубины души, не тумакom, а самой вещью. Ни за что на свете не стала бы я играть такой игрушкой!»⁸

Невозможно не привести и несколько строк из воспоминаний Дмитрия Сергеевича Лихачева. Они тоже посвящены любимой игрушке, которую будущий академик помнил с младенчества, с того возраста, когда он еще не умел правильно говорить. «Я с братом смотрю волшебный фонарь. Зрелище, от которого замирает душа. Какие яркие цвета! И мне особенно нравится одна картина: дети делают снежного Деда Мороза. Он тоже не может говорить. Эта мысль приходит мне в голову, и я его люблю, Деда Мороза, — он мой, мой. Я только не могу его обнять, как обнимаю любимого плюшевого и тоже молчащего медвежонка „Берчика“. Мы читаем „Генерала Топтыгина“ Некрасова, и нянька шьет Берчику генеральскую шинель. В этом генеральском чине Берчик „воспитывал“ в блокаду и моих дочерей. Уже после войны генеральскую шинель на красной подкладке мои маленькие дочери перешли в женское пальто для одной из кукол. Уже не в генеральском чине он „воспитывал“ потом мою внучку, неизменно молчаливый и ласковый»⁹.

СОБИРАНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ НАРОДНОЙ ИГРУШКИ

Еще одно, как говорили прежде, «предупреждение». Оно касается того, насколько

хорошо собрана и изучена народная игрушка.

Надо сказать, что игрушка в целом (и традиционные виды ее) поздно стала объектом внимания коллекционеров и исследователей. Неотъемлемая часть быта всех народов и слоев населения, имеющая место в жизни каждого человека, игрушка обычно перестает серьезно восприниматься и родителями, и детьми, как только младшее поколение взрослеет. В лучшем случае к ней относятся как к некоей неизбежной и одновременно полезной вещи при наличии в семье детей или как к произведению прикладного искусства, тогда на нее смотрят с точки зрения художественности, отмахиваясь от главного адресата — ребенка.

Поначалу (конец XVIII — начало XIX века) интерес к игрушке у просвещенной публики был связан с успехами археологии, расширившей представление о высоком искусстве древних цивилизаций, в том числе за счет произведений мелкой пластики, среди которых было немало фигурок, воспринимаемых с разной степенью доказательности как игрушки. Вторым побудительным моментом повышенного внимания к традиционной игрушке стали открытия европейских этнографов и путешественников, регулярно поставлявших в музеи и частные коллекции экзотические вещи из дальних стран и континентов (Африки, Австралии, Южной Америки) или обнаруженные у рядом живущих «примитивных» народов. Так складывались богатейшие этнографические собрания, где широко оказалась представлена и скульптура малых форм, включавшая образцы традиционной игрушки. Впечатляющим количеством и разнообразием традиционных игрушек разных времен и народов могут похвастаться музеи Лондона, Парижа, Берлина, Дрездена, Лейпцига, Мюнхена, Нюрнберга, Праги, Варшавы, Москвы, Петербурга.

Весь этот материал подвергался оценке и изучению с позиций сложившихся

в Европе и Новом Свете представлений о том, что можно относить к сфере искусства, что достойно внимания историка и т. д. К сожалению, далеко не каждая игрушка подходила под выработанные стереотипы, потому большая часть их десятилетиями оставалась в тени.

Еще позднее проявился интерес к игрушкам, которые «жили» в детской собственности детей, приобретались на ярмарках и народных гуляниях, чтобы доставить удовольствие младшим членам семьи, к игрушкам, которые делались руками современных деревенских и городских ремесленников или творились «из ничего» самими детьми. К таким игрушкам обратились лишь на рубеже XIX–XX веков в связи с новыми веяниями в педагогике, изучением детской психологии, феномена игры как таковой, с развитием этнографии и фольклористики, с общественным вниманием к традиционному укладу жизни и обострением национального самосознания, особенно у малых народов, болезненно относящихся к потере своей самобытности.

Игрушки стали целенаправленно собирать и изучать. И тут выяснилось, что сделать то и другое не так-то просто.

Во-первых, сложным оказался сбор традиционных игрушек. Тому было несколько причин. Прежде всего, плохая сохранность — ведь игрушки зачастую делались из подручного, недолговечного материала (тряпки, солома, береста и т. п.); кроме того, дети ими **играли**, не заботясь об интересах исследователей и коллекционеров, стало быть, игрушки трепались, ломались, изнашивались. Игрушки из пакли, соломы, щепок, шерсти, лоскутков и т. д. не доживали до той поры, когда археологи начали открывать места древнейших захоронений, производить раскопки старых поселений, ремесленных мастерских и культовых сооружений. Вполне вероятно, что рядом с монетой, костяной или серебряной фибулой, керамической

посудой, стеклянными бусинами когда-то лежала и игрушка. Но — увы! Время не пощадило ее. Находки археологов — это главным образом глиняные и (в более поздних культурных слоях) деревянные игрушки.

Во-вторых, пришлось столкнуться с существовавшим у многих народов запретом передавать игрушки чужому человеку из боязни нанести вред ребенку и всем домочадцам. (О таком отношении к игрушке речь впереди.)

В-третьих, со всей очевидностью встал вопрос о том, что такое игрушка: можно ли считать игрушкой любой предмет, которым ребенок играет; всякая ли малая скульптура, внешне похожая на игрушку, является игрушкой; как расценивать те изделия, которые при одних обстоятельствах выполняли функцию амулета, являлись атрибутом какого-либо обряда, а в других становились собственно игрушками, нередко с достаточно ограниченными игровыми действиями (не все с ними можно было делать, не всегда и не везде играть, далеко не каждому передавать и т. д.). Скажем, наименование российской кустарной скульптуры малых форм игрушкой весьма условно. Резной конь, петушок, гармонист, кормилица с младенцем, дроворубы, вожак с медведем и пр. могли быть куплены для ребенка, но также украшали жилище мещан, зажиточных крестьян — ставились на полки, комоды, трюмо.

Кстати, неоднозначность, точнее сказать, многомерность и многозначность игрушки отражена в языке — лексике, фразеологизмах, устойчивых словосочетаниях. Достаточно открыть толковый словарь современного литературного языка, чтобы убедиться в этом, если же обратиться, например, к словарю В. И. Даля или к словарям народных говоров, круг значений терминов «игрушка» и «кукла» еще более расширится, поразит и количество существующих в народе синонимов того и другого слова.

Несмотря на все трудности, а может быть, и благодаря им, во второй половине XIX века появляются первые коллекции игрушек. Владельцами их оказываются люди, открывшие для себя игрушку как самобытную область народного искусства, как «живое» наследие древней культуры своего народа. В России это были В. С. Воронов, Н. Д. Бартрам, А. В. Бакушинский, А. И. Деньшин и другие, сделавшие немало для изучения народной игрушки, для пропаганды и поддержки кустарного игрушечного промысла. В 1918 году в Москве по инициативе Н. Д. Бартрама был открыт Государственный музей игрушки, позднее переехавший в Загорск (Троице-Сергиев Посад).

Раз начавшись, собирание с научными целями, коллекционирование игрушек уже не прекращалось. Так, к настоящему времени в фондах Российского этнографического музея насчитывается более 5 тысяч предметов народной игрушки, в Сергиевом Посаде — свыше 200 единиц хранения только тряпичных кукол, множество игрушек находится в областных и районных краеведческих музеях, входит в экспозиции и собрания местных художественных промыслов.

На рубеже XIX–XX веков организуются первые выставки игрушек, где оказываются представленными и традиционные, и современные — производственные и самодельные игрушки. В 1890 году в Петербурге открылась «Первая Всероссийская выставка детских игрушек, игр и занятий», в 1909 году москвичи и петербуржцы имели возможность посетить выставки «Искусство в жизни ребенка» и «Игрушка прошлого и настоящего». В ответ на огромный общественный интерес к этим выставкам, на многочисленные пожелания посетителей приобщиться к искусству создания игрушек в 1910 году в Москве была создана специальная экспозиция «Как делают игрушки».

Примерно в то же время (конец XIX — начало XX века) во Франции образовался

«Синдикат французских фабрикантов игрушек», было организовано «Общество любителей французской игрушки», издававшее свой журнал. Задачей и Синдиката, и Общества было не только поощрение и защита интересов промышленников-производителей игрушки, но и поддержание традиций старой французской игрушки.

Не остались в стороне от этого увлечения и книгоиздатели. К примеру, чуткий ко всему новому и массовому, Иван Сытин выпустил целый ряд книг по игрушечному делу: «Игрушка — радость детей», «Как делают игрушки», «Руководство по игрушечному промыслу», «Токарная, резная и столярная игрушка» и др. Тогда же и чуть позже появляются и первые отечественные исследования народной игрушки, причем не только русской — работы Н. Д. Бартрама, Г. С. Виноградова, Е. А. Аркина, В. Г. Богораза, Л. А. Динцеса, Е. Н. Елеонской, Л. Г. Оршанского, Е. А. Покровского, А. П. Поцелуевского, В. Н. Харузиной, Н. Церетелли, коллективные сборники «Игрушка. Ее история и значение», «Детский быт и фольклор» и др.

В 1920-е годы Г. С. Виноградов создает подробнейшую «Программу относительно игр и игрушек», рассчитанную и на собирателей (этнографов и музейных работников), и на родителей, воспитателей, учителей¹⁰.

МИР НАРОДНОЙ ИГРУШКИ

Итак, после затянувшегося вступления, перейдем непосредственно к традиционной народной игрушке.

Разнообразен, многолик и самобытен мир народной игрушки! Сколько в ней выдумки, мастерства, доброты и уважения к материалу, природе, к детям и взрослым — всем, в чьи руки попадет игрушка. За каждой угадывается особенное отношение к изображаемому. Одни игрушки делались с оглядкой на ребенка — чтобы ему было интересно, удобно и безопасно играть с ними. Другие явно рассчитаны на празд-

нично настроенного посетителя ярмарки и оттого больше напоминают сувенир. Третьи сохраняют серьезность и какую-то глубинную память о тех далеких временах, когда подобные фигурки служили амулетами, оберегами, были изображениями и заместителями духов-покровителей рода или какого-либо промысла. Четвертые поражают технической выдумкой при потрясающей простоте, заставляя лишний раз убедиться в справедливости старой истины: все гениальное просто.

ТИПЫ И ВИДЫ ТРАДИЦИОННОЙ ИГРУШКИ

Исследователи выделяют несколько типов игрушек, классифицируя их по различным признакам. Не углубляясь в научные рассуждения, отметим основные типы. Прежде всего, это *образная* игрушка, изображающая людей и животных. *Подражательная* игрушка воспроизводит вещный мир взрослых, их труд, быт, предметы материальной культуры. Выделяется *дидактическая* игрушка, не имеющая прямых аналогов в природе и реальной жизни людей: погремушки, жужжалки, головоломки. Особый разряд игрушек составляют так называемые *моторные* — мячи, волчки, палочки, скакалки; они рассчитаны и на индивидуальные, и на коллективные подвижные игры. Существуют игрушки *плоские* и *объемные*, *натуралистические* и *символические* (даже вполне абстрактные), игрушки *одинарные* и употребляемые только или преимущественно *в наборе* (кубики, лото, солдатки, посуда); игрушки готовые и «полуфабрикаты» — их следует собрать своими руками (конструкторы, картинки из деталей), нередко предварительно требуется вырезать детали из общего листа бумаги, раскрасить, склеить и т. п.

ИЗ ЧЕГО ДЕЛАЛИСЬ ИГРУШКИ

В старину и в недалеком прошлом для изготовления игрушек использовались

разные материалы, главным образом те, что поставляла сама природа, — трава, солома, лен, мех, лучина, шишки, кость, янтарь, камень, и те, что производил человек, — шерсть, ткань, пахля, бумага, металл. На первом месте стояли дерево и глина. Понятно, что при наличии общих, широко применяемых материалов (дерево, глина, ткань, мех, солома и пр.) в каждом регионе, у различных народов, групп населения предпочтительным оказывался свой определенный набор — вследствие природных особенностей местности, а также в силу сложившихся традиций. У армян, к примеру, для изготовления традиционных кукол использовали «дерево, лоскутки материи, нитки, глину, металл, кожу, шерсть, волос, тесто, воск»¹¹. Соломенные игрушки были распространены в Польше и Белоруссии. У жителей Крайнего Севера обычными были игрушки из моржовой кости, меха оленя, клюва птицы; у населения южных регионов — из тыквы, початка кукурузы. В Коми крае, помимо деревянных, глиняных, тряпичных, существовали игрушки из куриных косточек: «Мальчики и девочки искусно делали из них миниатюрную лошадку с санями, в которых находился седок»¹². Китайские дети издавна забавлялись бумажными куклами, хотя знали и любили игрушки из материи, глины, дерева. Испанские арабы первыми стали употреблять для производства игрушек массу, состоящую из земли, картона и гипса.

Игрушки, сделанные из естественного материала, как бы вырастали из самой природы, щедро делившейся с человеком своими заложенными в ней (сумей только увидеть, оценить!) качествами материала, образами, богатой цветовой гаммой и т. д. На память тут же приходит папа Карло, усмотревший в обыкновенном полене Буратино; сказочные старик со старухой, слепившие из снега дочку — Снегурочку; с детства любимый Колобок, бажовский мастер Данила, увидевший в камне чудесный цветок...

Человек традиционной культуры как-то по-особому чувствовал и «понимал» природный материал. В его представлении дерево, глина, солома, мох, шишка, будучи частью живой природы, наделены собственным характером и потому по-разному вступают в контакт с людьми. Прекрасно разбираясь в свойствах природного материала и наполняя его символическим (часто и магическим) смыслом, человек всегда заботился о ребенке, стараясь сделать игрушку удобной, безопасной, привлекательной и воспитывающей. Для каждого типа игрушки подбирался и закреплялся традицией определенный материал. К примеру, погремушки чаще всего плелись из бересты или лыка, они были легкими, приятными на ощупь, теплыми и добрыми. Свистульки делались преимущественно из глины, матрешек и неваляшек изготавливали почти всегда из березы и липы. Не всякая солома годилась для «танцующих» кукол: она должна была быть прочной и почти что полированной, тогда расходящийся книзу пучок, на который надевалась юбка «до полу», позволял кукле плавно двигаться, кружиться при постукивании руками о поверхность, куда кукла ставилась. Особая вязкость филимоновской глины «синика» буквально провоцировала на то, чтобы ее «вытягивали», — и игрушки из Филимонова отличаются необычной удлинённостью силуэта фигурок, придающей им неповторимость, оригинальность.

Нельзя обойти вниманием еще один своеобразный материал, из которого делались традиционные игрушки. Мы имеем в виду так называемые «сладобные игрушки». Они восходят к глубокой древности и дожили до настоящего времени, значительно расширив свой «репертуар». Вспомним шоколадных зайчиков и дедов-морозов, популярное фигурное печенье и предшественников его — печатные пряники. Вновь стали изготавливаться незабвенные леденцовые петушки на палочке,

радовавшие целые поколения детей до-революционной России и изредка встречавшиеся на базарах в небольших городах, поселках в советскую эпоху. Такие петушки породили вереницу «сосательных» игрушек-сладостей. Сегодняшние «киндер-сюрпризы», в общем-то, продолжают ту же традицию.

Игрушки, которые в конечном счете съедались, делались в первую очередь из теста, хотя мы знаем и оригинальные местные, национальные традиции делать съедобные игрушки.

В крестьянской России ассортимент съедобных игрушек был достаточно широк. Кроме знаменитых печатных пряников — тульских, вяземских — в виде забавных фигурок людей, всадников, рыб, птиц, существовали и другие виды печеных изделий, выполнявших функцию игрушек. Это *козульки, баранчики, коровки*, раздаваемые детям-колядовщикам при святочных обходах дворов; это испеченные из пресного теста *кресты*, которыми одаривали ребятешек в середине Великого поста на Средокрестной неделе; это хорошо знакомые нам *жаворонки*, исстари выпекавшиеся специально для детей, бегавших с ними в день Сорока мучеников (на Сороки — 9/22 марта) и исполнявших специальные песенки для призыва птиц — вестников весны.

Сингалы, живущие в Индии, имели обыкновение делать игрушки из вареного риса.

ДЕТСКОЕ ИГРУШЕЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО

В народе всячески поощрялось самостоятельное изготовление детьми игрушек, пусть самых примитивных, и желание научиться делать их. Старшие братья, сестры, взрослые всегда шли навстречу таким желаниям, прекрасно понимая: сработавшее своими руками развивает ребенка и делает его ближе природе, учит видеть в ней живое начало, что вполне согласует-

ся с детским взглядом на мир, восприятием окружающей природы.

Рассказывая о традиционном детском быте коми, Д. А. Несанелис пишет: зимой «дети младшего возраста, от трех-четырех до примерно восьми-десяти лет, расположившись на полу, на лавке или на полатах, играли разнообразными самодельными игрушками. К их числу относились, прежде всего, зооморфные фигурки лошадей и утки. Они вырезались из дерева родителями или старшими братьями. Дети также стремились принять участие в изготовлении игрушек. Иногда им поручалось клеить „гриву“ и „хвост“, для чего использовался конский волос. Нередко деревянных лошадок запрягали в небольшие сани, длина которых достигала 20–25 см, высота — 5–6 см. Сани изготовлялись из дерева и бересты. Не приходится сомневаться, что, помогая взрослым в изготовлении игрушек, ребята осваивали различные навыки обработки дерева. Позже они оказывались полезными во многих домашних работах»¹³. В селах по берегам реки Сысола дети по традиции лепили из глины рыбок, по-своему откликаясь на основное занятие местного населения.

Повсюду, как только появлялись первые весенние лужи, ребятишки начинали пускать лодочки, кораблики, делаемые ими из коры дерева, из щепок.

Фантазии, творческому воображению детворы и умельцев из народа не устаешь удивляться. В традиционном обществе обычно, а у нынешних детей, к сожалению, лишь временами игрушкой становится любой предмет материального мира, доступный ребенку. Здесь игрушка порождается потребностью в игре, что, очевидно, вполне закономерно, поскольку отвечает естественному порядку вещей, ставя на первое место человека играющего, а не специально созданный предмет игры, другими словами, подчеркивая психологическую установку на игру, которая и создает особый игровой мир с его фантазией, вы-

думкой, мощным творческим началом. Для ребенка это чрезвычайно важно, т. к. помогает ему проявлять в себе творческие, созидательные способности, учит непрямой, неочевидной, открывать неочевидное в любом предмете, находить необычное в обычном, дает возможность чувствовать себя не подражателем, а первооткрывателем, строителем, творцом, испытывать присущее маленькому человеку чувство радостного удивления и удовлетворения от совершаемых им превращений окружающих предметов в нечто совсем им не присущее и не свойственное с обычной, прагматической точки зрения.

Так, в домик для маленьких фигурок превращается рукавичка, речной песок вполне заменяет крупу при игре в дочки-матери, из кусочка глины проглядывает и просится наружу утка. Игрушкой становится обыкновенный сучок, слегка «подправленный» умельцем, а то и самим ребенком, увидевшим в нем некое сходство со зверьком, человечком, лодочкой. Простая палка в глазах мальчишки — это превосходный конь, короткая палочка — «настоящий» меч, небольшие камешки — отара овец. Девочки с незапамятных времен стебель кувшинки превращают в колес с цветком, которому позавидует любой ювелир, а из ягод рябины делают себе бусы, нанизывая их на нитку; мальчишки из растения дудка умудряются смастерить дудочку, иногда с язычком и несколькими отверстиями (для них «поющий тростник» — не метафора!).

Г. С. Виноградов, изучая детский календарь Иркутской губернии, обнаружил, что летом сами дети мастерили кукол «для мелюзги», т. е. для малышей, из куколя — полукустарника или травянистого растения семейства гвоздичных: «Срезают ровненько у сорванного куколя корешок, иголкой боярышника прикрепляют венчик красивого, яркого цветка, это — дамская шляпка. Два боковых листа куколя, тоже украшенные цветами, — руки, а остальные

три — платье куклы». В августе, когда поспевает картошка, дети собирали *балаболки* — плоды картофеля, из которых делали своеобразную игрушку: «в балаболку втыкают голубиное перышко и пускают по воздуху»¹⁴. «Забава старинная», — замечает Виноградов. Любопытно, что чехи еще в старину знали так называемое *bramborové divadlo* — «картофельный театр», представления в нем разыгрывались кукольными персонажами, сделанными из картофеля-лин, насаженных на пальцы.

Куклой в руках матери или бабушки оборачивался пучок травы, согнутый пополам и перетянутый в двух местах, чтобы обозначить головку и талию. Наденешь на такой пучок косынку, юбочку — вот тебе и кукла. Там, где выращивали кукурузу, в игрушки превращался початок, запеленутый в тряпочку, он становился «младенцем», дитяткой маленькой девочки, воображающей себя заботливой мамой.

По сути, здесь перед нами тот самый «поэтический взгляд на мир», который вообще присущ фольклорно мыслящему человеку и который породил множество бесценных произведений устного народного творчества и традиционных ремесел. То же лежит и в основе искусства скульптора, который видит в куске мрамора фигуру человека, в пеньке — сказочного старичка, тем же умением видеть поособому наделены настоящие поэты, художники и т. д. Не случайно и дети так верят в рождение Буратино из полена, в появление Дюймовочки из огромного тюльпана, не удивляются тому, что полешко, положенное бездетной бабкой в колыбельку, вдруг закричало «Хочу есть!», что Колобок поет песенки, яблонька разговаривает с девочкой и помогает ей укрыться от посланцев Бабы-яги — гусей-лебедей. Если говорить научно, то это и есть древнейшее присущее человеку желание и высокая миссия — превращать стихию в культуру, природу — в своего рода побратима, с которым можно и должно вступать в ри-

туальный договор и вести диалог «на ты», стремление придать стихийному, неупорядоченному культурную форму, т. е. в прямом смысле *осваивание* (делание своим, близким и понятным, готовым к диалогу) природы, что и привело к возникновению искусства, творчества в высоком значении этого слова.

Современные дети в большинстве своем лишены возможности играть с «природным материалом», мастерить игрушки собственноручно. Они получают готовые и полностью завершенные куклы, машины, игрушечную посуду, мебель и т. п., такие игрушки предполагают определенный, довольно узкий диапазон игровых сюжетов и мало способствуют расширению фантазии, творческого отношения к действительности, освоению, пониманию и уважению к окружающему миру, природе во всем ее разнообразии, к труду и произведениям рук человеческих.

ОБРАЗЫ, ПЕРСОНАЖИ НАРОДНОЙ ИГРУШКИ

Нетрудно заметить, что способы и приемы изготовления традиционных игрушек, как и основные образы игрушечного универсума, существенно не менялись на протяжении столетий, сохраняя традиционный взгляд на мир и отношение к тому, что и как изображала игрушка.

Со времен Древней Руси дошли до нас излюбленные мотивы игрушек — женский персонаж, конь, птица, медведь, модели инструментов, оружия. Игрушка вводила ребенка и в мир возвышенно-идеальный, мир фантазии, дикувинок и чудес — среди ее персонажей сказочные звери и птицы, принцессы, богатыри и рыцари.

Интересно, что в традиционной игрушке в изображении человеческих фигур всегда соблюдалась фронтальность, а животных и птиц — профильность. Жанровые игрушечные сцены появились позднее — с XVII века, поначалу, похоже, в Москве.

Среди персонажей игрушечного мира можно обнаружить, так сказать, универсальные типы, которые встречаются едва ли не в каждой национальной культуре. К таковым можно отнести птичек, коньков, женские персонажи, луки со стрелами, волчки, свистульки и т. д. При этом каждый народ создавал и собственные, оригинальные игрушечные образы, вызванные к жизни условиями быта, спецификой хозяйственного уклада, традиционными верованиями и, разумеется, если говорить об игрушечной фауне и флоре, — особенностями того региона, где обитал тот или иной народ.

Скотоводческий образ жизни якутов обусловил преобладание игрушечных лошадей, коров, телят, уток с утятами, гусей. Все они могли быть выполнены как в реалистической, так и в условной манере. У оленеводов Сибири особой любовью пользуется игрушечный олень, изображение собачьих упряжек. Образный мир русских свистулек ограничивался преимущественно птицами (петушками, уточками), конями и баранчиками. Тот же набор характерен и для среднеазиатских свистулек, но он дополнен неизвестными русским слонами, львами, ишаками, верблюдами. И там и там имелись свистульки, изображающие фантастические существа, но если славянские ребятишки получали глиняных или деревянных полканов, чудесных сказочных птиц (павы, варианты сирен с телом птицы и женским лицом), то дети Средней Азии играли со свистящими драконами, дэвами, двуглавыми змеями. В культуре майя — одной из самых крупных цивилизаций доколумбовской Америки — на первом месте среди свистулек были те, что делались в виде собак и человеческих фигурок (сидящих, лежащих, плачущих и смеющихся, тонких и тучных, игроков в мяч и пр.), хотя достаточной популярностью пользовались и глиняные птички.

Самыми распространенными игрушками бурят были кони, причем не статич-

ные фигурки, а композиции или изображения в динамике, т. е. в определенной позе, запечатленном характерном движении. Часто встречается кобылица с жеребенком, пара лошадей, «стоящих рядом, бок о бок, одна из которых, повернув шею, положила голову на спину другой»¹⁵.

ИГРУШКИ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

В предпочтении определенных материалов, способов изображения персонажей игрушечного мира отражены хозяйственно-производственные особенности быта того или другого народа, его верования и ритуально-магическая практика, специфика социальной стратификации общества, художественно-поэтическое осмысление природы и человека. Отсюда — теснейшая связь традиционной игрушки, в том числе и кустарной, с фольклорными жанрами, изделиями народных промыслов и пр.

Возьмем любую русскую народную игрушку. Легко увидеть непосредственную связь ее с детским и материнским фольклором (колыбельные песни, потешки, прибаутки, сказки, небылицы, сюжетные игры), менее откровенна ее близость былинам, лирическим песням, пословицам, приговорам свадебных дружек, суеверным рассказам о нечисти, легендам, загадкам, заговорам и пр.

Животные и птицы с древних времен присутствовали в народном орнаменте, в традиционной резьбе, живописи, набойке, вышивке, керамике — естественно их место и в традиционной игрушке. Так, котики, зайчики, овечки, коньки, коровки — герои словесного и материального пластов культуры, причем словесное описание дополняет скульптурное (игрушечное) и наоборот.

Деревянная богородская игрушка — это же иллюстрации к известным сказкам о животных. Мужик и медведь явно вышли из сказки «Вершки и корешки»; образы лисы и волка навеяны многочисленными

сказками и побасенками о их вечном соперничестве и всегдашней победе хитрой лисы; сюжет «журавль и лисица» будто вырос прямо из одноименной сказки, запечатлев в скульптурной игрушке кульминационный момент повествования.

Удивительные стороны народной культуры открываются, когда начинаешь сравнивать, сопоставлять, скажем, конька на крыше с игрушечным коником, вышитых петухов на свадебных полотенцах, сахарных петушков на палочке, яркую игрушку и красавца Петю-петуха сказок и прибауток; когда видишь, что только «чуть-чуть» отличает игрушечную утицу от солонки в виде уточки, что самодельная нарядная тряпичная кукла очень похожа на красавиц, франтих, надеваемых на заварные чайники, и т. д.

У каждого из нас на памяти строки из детства, услышанные от старших, прочитанные в первых наших книжках:

Петушок-петушок,
Золотой гребешок,
Чесана головушка,
Масляна бородушка...

Идет коза рогатая,
Идет коза бодатая:
Ножками — топ-топ!
Глазками — хлоп-хлоп!
Кто кашки не ест,
Кто молочка не пьет —
Забодает, забодает!

Среди двора
Стоит копна,
Спереди вилы,
Сзади метла (*загадка про корову*).

В брюхе баня,
В носу решето,
На голове маковка,
Рука одна,
И та на спине (*загадка про чайник*).

Согласитесь, это настоящие тексты-картинки, они очень хорошо ложатся на детский рисунок, народную вышивку и, пожалуй, в первую очередь, соединяются в нашем воображении с кустарной игрушкой.

Представляя собой предмет материальной культуры, игрушка не только соотносима с фактами и явлениями культуры духовной, но и мотивирована на их уровне. Проще говоря, понять и оценить традиционную игрушку можно, только «вписав» ее в широкий культурный контекст, рассматривая в свете фольклорно-этнографической традиции, как одно из ярких и своеобразных проявлений менталитета этноса.

Ограничимся двумя примерами. Распространенность у ряда народов игрушки-мышки иной раз вызывает удивление. Однако все становится понятным, если мы примем во внимание разные факты культуры, имеющие отношение к мышке. Известно, что этот персонаж часто встречается в детском и материнском фольклоре. Широко распространены представления о мышке как об амбивалентном существе, своего рода посреднике между «тем» и «этим» светом. В этиологических, космогонических мифах мышки выступают как «дети неба»: они упали с небес во время первой грозы, демиург поразил детей громовой стрелой и превратил их в мышей. Потому они связаны одновременно с небом — верхним миром и с преисподней — нижним миром. Мышь повсюду воспринимается, с одной стороны, как противник человека, вестник смерти или иных несчастий; с другой, как домашний покровитель, имеющий отношение к миру предков (существует масса рассказов о том, как души умерших предков являются в виде мыши). В русских подблюдных песнях (под эти песни девушки гадали на святки) мышь выступает символом богатства, прибыли («Мышь пищит — каравай тащит»). В русских волшебных сказках она — помощница и спасительница девочки — работящей,

доброй падчерицы; в польских герой получает от мыши волшебную дудочку, исполняющую все его желания. В мудрых коротеньких сказках «Репка» и «Курочка ряба», с которых в самом раннем детстве начинается наше знакомство и погружение в мир традиционной словесности, мышка учит, что и малое усилие может оказаться решающим при завершении какого-нибудь действия («Репка») либо сыграть роль начала, открывающего новый этап жизни («Курочка ряба»).

Славяне усматривают связь мышей с беременными женщинами. У многих народов отмечена связь мышей с зубами человека, особенно с молочными зубками детей. Когда у русских ребятишек выпадал первый молочный зуб, кто-нибудь из старших обязательно бросал его за печь со словами: «Мышка, мышка, на тебе репной зубок, а дай мне костяной». Адыги при появлении первого зуба давали малышу отведать специально испеченного пирога, при этом приговаривали: «У мышки зуб крепкий, железо точит, землю пашет»¹⁶.

Второй пример. У многих народов зафиксирован обычай класть в колыбельку малыша или подвешивать к ней фигурку птички. За этим обычаем скрывается огромный культурный смысл, прояснить его поможет обращение к широкому полю значений, которыми наделен образ птицы в народной традиции. Прежде всего такая птичка воспринималась и как первая игрушка, и как оберег. Наделение фигурки птички столь ответственной миссией далеко не случайно. В различных мифопоэтических традициях птицы выступаютдемиургами (божественными творцами), тотемными предками людей, символами небесного светила, чудесными вестниками; они осуществляют связь между мирами, приносят на крыльях или в клювах детей, уносят в мир иной души умерших. Кроме того, на всем культурном пространстве Земли птица понималась как хранилище души человека. Так что за каждой, пусть

совсем незамысловатой птичкой, вырезанной из дерева, вышитой на полотенце, нарисованной на прялке, вылепленной из глины, сложенной из бумаги, стоит сонм традиционных образов: и мифическая птица Феникс, и сказочный Финист Ясный Сокол, и горемычная кукушка женских причитаний, и сладкоголосая Сирин — полуптица, полуженщина, фантастически красивая героиня народного лубка, и неземная невеста Гвидона — Лебедь Белая, и добыча Ивана-царевича — волшебная Жар-птица, и царь птиц — Орел, и Голубь как олицетворение Святого Духа, мира и обновленной жизни. С птицами у русского человека ассоциируются первые сказки и прибаутки, первые потешки и колыбельные песни. И квинтэссенцией этого огромного, содержательного мира орнитоморфной образности оказывается маленькая простенькая птичка, положенная заботливой рукой мамы или бабушки в колыбельку малыша.

Разговор об игрушечных птицах, об их «сородичах» в фольклоре и обрядовой культуре можно продолжать бесконечно долго. Однако поставим на этом точку и вернемся к разговору о связи игрушек с традиционной культурой.

Дети прекрасно ощущают связь игрушек со словом, с поэтической речью, поэтому нередко сами сочиняли и сочиняют тексты по типу хорошо известных им потешек, считалок, дразнилок, закличек и пр. Присматриваясь к жизни крестьянских ребятишек Казанской губернии, А. Можаровский в 1860-е годы записал стишки, которыми сопровождался пуск корабликов «по какой-нибудь дождевой луже»:

Корабли плывут,
Товары везут
Дешевые, грошовые.
Шкалы, смолы, вару,
На грош всего товару;
Пылу, дыму, ветру —
Ничего нету.

Следующие стишки декламировались детьми, когда они забавлялись игрушечной водяной мельницей:

Мельница молова
Три года молола,
Пять лет толкла,
Да не вытолкла,
И не евши спать легла¹⁷.

Подытоживая данный раздел, хочется привести слова одного из авторов нашедшей в начале XX века книги «Игрушка. Ее история и значение»: «Народные сказки и народная игрушка, подобно каплям живой воды, вызывают к жизни те творческие семена, которые без этого могли бы пролежать бесплодными в душе ребенка», «Через сказку и народную игрушку ребенку становятся доступными первообразы древнего народного творчества, учиться у которых он будет не как безличный копировальщик, а как наследник и продолжатель общего дела»¹⁸.

ФУНКЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ ИГРУШКИ

Традиционный (как, впрочем, и сегодняшний) игрушечный мир поражает своей энциклопедичностью. Игрушка в соответствии с эпохой и социокультурным опытом народа знакомила и знакомит ребенка с флорой и фауной, с типами людей: муж — жена, старики — дети, свои — чужие (иностранцы), представители разных профессий, занятий, ремесел (крестьяне, барыни, военные; кузнецы, рыбаки, торговцы-офени, бондари, музыканты, кормилицы) и пр. Игрушка приобщает к принятым нормам быта, к ритуалам и верованиям, к традиционной одежде (мужская/женская, наряд невесты, праздничная/будничная), к социальным ролям в семье и обществе. Игрушка знакомит с достижениями техники, азами ремесла, рукоделия, производственных процессов. Она ответчива на всякого рода изобретения и одновременно

сохраняет память о первых технических открытиях человека — здесь лук и стрелы, модель ветряной мельницы, игрушечная шарманка, прялка, колесо, рыболовная сеть мирно соседствуют с нынешними роботами, дистанционно управляемыми машинами, электрической железной дорогой.

Знакомство с окружающим миром

При первом, беглом взгляде на разнообразный, зачастую чрезвычайно детально разработанный мир персонажей народной игрушки — представителей животного и растительного мира может создаться впечатление, что подобные игрушки предназначались прежде всего для знакомства детей с окружающей природой и подготовки их к взрослым занятиям, главным образом связанным с дикими и домашними животными.

Действительно, эта функция, вероятно, изначально была присуща традиционной игрушке. Так, нивхи, живущие в низовьях Амура и на Сахалине, «очень тщательно вырезали для своих детей фигурки животных и птиц»¹⁹, причем, изготавливая игрушки, обязательно рассказывали детям, при каких обстоятельствах видели того или иного зверя, каковы его повадки, отличительные внешние признаки, где он водится, как следует на него охотиться и пр.

Однако такой утилитарный подход — лишь часть тех целевых установок, которые закреплены были за традиционной игрушкой.

Возьмем современную игрушку. Все эти плюшевые или из синтетического материала медведи, зайцы, белки, тигры, обезьяны, дельфины вовсе не являются реалистическим изображением соответствующих представителей фауны, они только намекают на них, будучи в большой степени антропоморфными, очеловеченными. По какой-нибудь мягкой, с улыбающейся физиономией, совершенно произвольного размера и цвета обезьянке никоим

образом не составить представления о действительно обитающих на Земле породах приматов. Понятно, не этим ценна игрушка, она, как и картинка в детской книжке, как герой мультфильма, не должна следовать за Брэмом или Акимушкиным. У нее другая задача: ввести ребенка в художественный, образный мир культуры. Оттого не смущает ни детей, ни взрослых единая игрушечная стилистика в отношении, скажем, енота, мышки, курочки, имеющих реальных прототипов в живой природе, и сказочных, фантастических, придуманных персонажей — каких-нибудь драконов, гномов, муми-троллей, тyani-толкаев и др.

Если обратиться к традиционным обществам, то собственно ознакомительная функция с видами животных, птиц, с типами людей вообще отойдет на второй план. В самом деле, зачем ребенка знакомить с уткой в виде глиняной фигурки, если он ежедневно встречает натуральную живую утку у себя во дворе, на берегу пруда и т. д.; абсурдно рассказывать ему о корове, используя в качестве наглядного пособия соломенную или деревянную игрушку-коровку, а о младенце с помощью запеленутого в лоскуток сучка или свернутой в тугую трубочку тряпицы. К тому же исследователи быта разных групп населения в различных уголках мира давно заметили, что связь игрушек-животных с хозяйственной деятельностью того или иного народа отнюдь не прямая.

А. А. Малыгина, изучавшая игрушку народов Сибири, отмечала: при том, что изображение оленя в качестве игрушки известно оленеводам (и это резонно), рыболовам и скотоводам, оно совершенно не встречается у отдельных народностей, которые тоже занимаются оленеводством (оленных чукчей и коряков); «хотя охотой на птиц занимались практически все народы», игрушки-птицы бытуют далеко не везде, их нет у скотоводов Южной Сибири — нганасан и эвенков. Сходные наблюдения касаются медведя, коня, собаки. Это привело к очень интересному и важному

выводу: у народов Сибири «игрушки, изображающие животное, не имеют отношения к трудовому производственному воспитанию детей. Скорее, они являются элементом приобщения детей к ценностям духовной культуры народа, так как если животное не используется в повседневной хозяйственной деятельности, то зачастую его образ занимает определенное место в системе космологических и мифологических представлений того или иного народа»²⁰. Видимо, последним объясняется отсутствие в некоторых традициях игрушек, изображающих хорошо известных животных. Если исходить из системы религиозно-мифологических представлений, то факт отсутствия у части оленеводов игрушки-оленя окажется вполне мотивированным: будучи сакральным животным, быть может, тотемом, божеством, духом-охранителем, олень (лось) был окружен целым рядом запретов, разного рода табу распространялись на использование костей, шкуры, рогов, на именование и не санкционированные ритуалом упоминания зверя. Потому в отдельных традициях олень не мог быть запечатлен даже в стилизованной фигурке, и уж тем более предназначенной для детской забавы.

Относясь к области изобразительного фольклора, игрушка выражала мировоззрение, мораль, пристрастия, понятия о красоте, о сакральных ценностях, служила наглядным примером художественно-поэтического осмысления окружающего мира, творческих возможностей человека в рамках своей, этнической, национальной культуры. Именно это было в ней главное, дидактика и хозяйственная прагматика естественно вписывались в содержательный объем игрушки, не вытесняя и не заслоняя культурного ее предназначения.

Физическое развитие ребенка

Для физического развития детей все культуры вырабатывали большое количество подвижных игр. К наиболее

распространенным можно отнести игры с использованием самодельных мячей, волчков, палок.

Едва научившись ходить, ребенок испытывает огромную потребность в активных действиях, в движении, посредством которого он осваивает сначала ближнее пространство, потом и более далекое, одновременно знакомится со всем тем, что или кто наполняет это пространство: предметы, люди, растения, животные. Безусловно, активные движения помогают осваивать и такие важнейшие пространственные ориентиры, как верх/низ, право/лево, впереди/сзади, соизмерять расстояние, увиденное глазами и реально преодолеваемое ногами, и пр. Здесь незаменимыми оказываются игрушки **моторные**, т. е. обладающие эффектом движения, а также различные подвижные игры — бабки, городки, метание палок, игры с мячом, бег наперегонки, скакание на палочке-коньке, прятки, жмурки, догонялки, лапта и т. д. и т. п.

Не будет открытием утверждение, что **игры с предметами** известны детям всего земного шара, как и тот факт, что при огромном разнообразии местных, национальных вариантов все они разительно похожи друг на друга или же основаны на единых принципах, преследуют одинаковые цели. Приведем несколько примеров традиционных игр с разными предметами.

В Новгородчине с давних времен была распространена игра-соревнование «кто дольше продержит на одном пальце палочку в вертикальном положении». Овладев этим умением, игру усложняли — соревновались, держа палочку на носу, пальце ноги, на лбу и т. д. Высшим достижением считалось научиться бегать, держа палочку на ладони, перебрасывать ее из руки в руку.

Во многих русских городах и селах такая игра называлась «Малечина-калечина» от приговорки, под которую старались удержать палочку на кончике указательного пальца или на ладони одной руки:

Малечина-калечина,
Сколько часов до вечера?
Раз, два, три, четыре...

Счет велся до момента потери палкой вертикального положения, соответственно, побеждал тот, кто сумел продержать палку до большего числа²¹. Похожая игра устраивалась и с веретеном, что было гораздо труднее.

У якутов бытовала игра в сосновые лучинки — «хабылык»: лучинки подбрасывали вверх и ловили тыльной стороной кисти руки²². На Русском Севере, по берегам Печоры, мальчики 6–15 лет соревновались в бросании еловых палок. «„Метательный снаряд“ готовили следующим образом: срубали молодую елочку, отсекали ветки, со ствола снимали кору. Очищенный ствол окунали в прорубь или обливали колодезной водой, в результате он покрывался тонкой корочкой льда. Это позволяло существенно увеличить дальность броска. Выйдя на дорогу, ребята отмечали черту, с которой по сигналу одновременно бросали палки. Состязание шло на дальность броска»²³, а кое-где и на точность метания, что напоминало знаменитую русскую игру в городки, поскольку палками старались сбить выставленные на расстоянии деревянные фигуры.

Одним из наиболее популярных и чрезвычайно распространенных развлечений мальчиков 6–12 лет была игра в **лодыжки, бабки** — соединительные косточки коленного сустава у барана или у овцы. У коми «отрубленную косточку тщательно очищали от мяса и крови, а затем окрашивали минеральными красителями в синий или красный цвет. Впрочем, довольно часто для игры использовали и бесцветные косточки. Играли в лодыжки на полу или на печи»: косточки подбрасывали, а затем щелчком по одной из них старались выбить другие лодыжки. «По воспоминаниям информантов, игра в лодыжки проходила очень азартно и весело»²⁴.

К архаическим моторным игрушкам, известным всем народам, смело можно отнести **кубарь** и **волчок**. Волчок заставляли вращаться простым раскручиванием его между большим и указательным пальцами.

Разновидностью волчка, усовершенствованным его вариантом был кубарь. По свидетельству археологов, новгородские находки «дают достоверные свидетельства почти тысячелетней истории игр с кубарем». Уже к 1970 году было обнаружено в слоях X века — 52 кубаря, затем в большем количестве и в поздних культурных слоях, например, XVI века, где найдено 188 кубарей. Размеры их колеблются от 40 до 120 мм высотой, а в диаметре от 30 до 80 мм²⁵. Удивительно, что даже среди десятков кубарей трудно встретить два одинаковых, на некоторых из них имелась незатейливая резьба и даже индивидуальные меты играющих.

Чтобы запустить кубарь, т. е. придать вращательное движение, его надо раскрутить между ладонями или накрутить на него веревку и с силой дернуть за ее конец. Собственно игра состояла в умении «гонять кубарь», ударяя по нему (вращающемуся) небольшим кнутиком, соответствующим размеру и весу игрушки. Для лучшего вращения иногда в центр вбивали гвоздь. Существовало много различных игр и игровых соревнований с кубарем. В отличие от волчков, кубари можно не просто закручивать, наблюдая, кто лучше заставит игрушку вертеться, слегка подпрыгивая, иногда издавая какие-то звуки. Умелыми ударами кнутиком кубарь заставляли продвигаться в определенных направлениях, преодолевать препятствия (палки, бугорки, канавки и др.). Ребята постарше, подростки устраивали командные игры, когда старались ударами кнутиков загнать кубарь в ворота или лунки соперников.

Практически нет мест, где бы не знали игр и развлечений с **мячом**. В русской деревне до появления резиновых мячей их изготавливали вручную: шили из тряпок

или кусочков кожи, плели из полос лыка или бересты, валяли из шерсти. Набивали мячи льняной куделью, шерстью, мхом, волосом, вовнутрь нередко помещали горошины или камешки, чтобы при бросании мяч «звучал». Особую ценность представляли скатанные мячи. Делались они следующим образом: из овечьей или коровьей шерсти скатывали в ладонях шар, периодически опуская его в кипяток, затем высушивали и снова скатывали — и так до полного уплотнения. Надо сказать, что такие мячи по легкости и упругости иногда не уступали резиновым. Можно только поражаться, какими разными были формы мячей. Кроме классических шарообразных, встречались кубические и многогранные, с острыми и закругленными углами.

Подготовка к трудовой деятельности, взрослым занятиям

Для воспитания и выработки необходимых навыков в пользовании орудиями труда носители традиционной культуры большое значение придавали **имитирующим игрушкам**.

Набор игрушек-моделей определялся хозяйственной деятельностью того или иного народа, существующими ремеслами, рукоделием. Так, для восточных славян это были игрушечные прялки, серпы, грабельки, молотки, пальцы, топоры, веретена, лопаты, ведерки; у северных охотников детям изготавливали игрушечные силки, гарпуны и т. д. По наблюдениям А. Теджова, большинство игрушек туркменских детей также представляли собой имитацию орудий труда. С их помощью маленькие дети пытались подражать действиям взрослых, а более старшие «помогали родителям в подсобном хозяйстве и постепенно от игрушечных переходили к настоящим орудиям труда»²⁶. Кавказские мальчики сызмальства имели детское оружие — кинжалы, ножи, шашки и пр. В коллекции Российского этнографического музея имеются приобретенные в горных

районах Грузии детские шашка, лук-самострел и щит, сплетенный из прутьев, это оружие предназначалось не для забавы или игры, а для обучения. По обычаю грузинские мальчики пяти-шести лет пользовались при обучении только деревянным оружием, даже на соревнованиях с демонстрацией умения вести бой (в период общественных праздников) дети и подростки до 15 лет пользовались деревянным оружием. Только после удачно выдержанных испытаний, по достижении определенного возраста, совершался торжественный ритуал наделения юноши или подростка настоящим боевым оружием.

Как видим, в традиционном обществе все эти грабельки, топорики, прялочки, маленькие тяпки, веретенца, метелки, удочки, лопатки, корытца выполняли одновременно функцию игрушки и обучающего предмета, подготавливающего к взрослому труду, поэтому у игрушек-моделей, может быть, наиболее ярко проявляет себя половозрастная дифференциация — мальчики играют и мастерят для себя одни игрушки, девочки — другие.

Относительно игрушек-моделей следует заметить, что они иной раз демонстрируют удивительную консервативность, сохраняя в своем ассортименте предметы, давно вышедшие из употребления. Таковы популярные у мальчиков игрушечные лук и стрелы. И это лишний раз подтверждает мысль о том, что многие детские игры, являясь подражанием занятиям взрослых, в то же время удерживают давным-давно усвоенные формы, ставшие для взрослых лишь напоминанием, реликтами, пережитками древних эпох²⁷.

Разумеется, дети не только подражали взрослым, но находили и собственное применение игрушечным орудиям. Уже не раз упоминавшийся нами Виноградов писал, что сибирские ребяташки «с появлением первых проталин», вооруженные «топориками, долотами, ножами», шли в ближайший лес «колупать серу» (т. е. смолу

с хвойных деревьев, которую дети любили жевать), добывать из-под снега бруснику²⁸.

Не однажды подчеркивалось, что крестьянские дети достаточно рано и удивительно умело сами изготавливали разные игрушки. Приведу отрывок из очерка А. Можаровского о занятиях казанских ребят в 1860-е годы, где рассказывается об игрушечных мельницах, сооружаемых детьми, и о популярном среди мальчиков бойцовском оружии — кистене. Детская водяная мельница, пишет Можаровский, это «небольшое колесико, только без ободка. Концы вала, в который кругом втыкаются лопаточки или крылышки, дети кладут на две развилинки, которые потом втыкают по обе стороны ручья так, чтобы крылышки несколько касались самой воды. От этого колесико вертится, и дети любят. Кроме водяной мельницы, дети забавляются ветряной и земляной. Ветряная мельница делается ими или из двух лучинок крестом, или из одной, но с бумажными крыльями. В середине лучинок дети провертывают небольшую дырочку и прикалывают через нее мельницу гвоздочком к палочке. Взявшись за палочку, дети стоят или бегают против ветра, отчего игрушки вертятся точно так же, как и махи у настоящей ветряной мельницы. Земляная мельница и забава ею состоит в том, что дети на берегу оврагов или ям прокапывают сквозную вкось дыру, под которой выкапывают ямку-сусек, и сыплют сверху чрез дыру в яму песок или землю»²⁹.

Заметим, что детские ветряные мельницы известны по сей день: сама мельница, долго служившая людям для помола зерна на муку, вышла из употребления, и современные дети ее не знают, игрушка же сохранилась, правда, изменился ее ассоциативный ряд и соответственно — название. Теперь ее называют *вертушка* (от производимого действия — вертится) или *пропеллер* (по сходству с пропеллером самолета или вертолета).

В середине XIX века обычным развлечением и способом разрешения споров среди мужиков были кулачные бои. Когда дело касалось серьезных разборок, нередко в ход шли кистени. Мальчики, стремясь во всем походить на старших братьев, на отцов, дядьев и пр., сплетали из липовых или тальниковых лычек свой кистень — четырехугольный, конусообразный, разноцветный, сжимающийся и растягивающийся. Из тех же лычек сплетали веревку, которую привязывали к черенку. Взявшись за черенки, ребята вступали с кистенями в междоусобный бой. Этот же кистень иногда просто кидали вверх и ловили, как мячик, приговаривая:

Висит кистень на стене,
Бьет он гостя по спине.

Архангельские ребяташки забавлялись игрушечными жерновцами, которые делались из березовых кругляшков и даже (нет предела фантазии!) из льда: «Пойдут родители по воду, выскут прорубь, а кружок-то принесут и скажут: на тебе на жерновца!» Ребяташки сами сделают жерновца ледяные, да и крутят — муку из снега мелют³⁰.

Всем народам известны тряпичные куклы, они имелись в каждой семье, где были дети, особенно девочки.

В русских деревнях, как в селениях северных народов, у жителей южных стран, первую куколку малышке обычно делали взрослые — мама, бабушка, старшая сестра. Следующих кукол девочки шили себе сами. Это рукоделие всегда и повсюду поощрялось, так как девочки получали необходимые им навыки шитья, вышивания; учились, играя, пользоваться иглой, ножницами, пальцами. Наряду с кукольной одеждой девочки занимались изготовлением украшений, постельного белья, скатертей, занавесочек и пр., а мальчики снабжали своих сестреноч или подружек по совместным играм хозяйственной утва-

рю, сделанной из подручного материала. У ненцев были специальные детские сумочки для шитья, где хранились кусочки меха, полоски сукна и пр. У народов Амура существовали даже орнаментированные выкройки для кукольной одежды.

Сегодняшняя кукольная промышленность подхватила эту традицию: по-прежнему в продажу поступают комплекты готовой кукольной одежды и тканевые или бумажные раскрои, своеобразные полуфабрикаты нарядов и аксессуаров (юбочки, которые надо подшить; платочки, которые следует вышить по нанесенному рисунку; лоскутки, которые надо сложить и сшить, чтобы получилось красивое лоскутное одеяло, скатерть или шапочка и т. д.). Наверное, такие рукодельные наборы для девочек можно сравнить с «мальчишковыми» конструкторами, предназначенными для сбора машин, механизмов, архитектурных сооружений.

Приобщение к музыкальной культуре

Наверное, у людей, мало знакомых с традиционной культурой, вызовет удивление такой факт, как получение детьми традиционного общества всеобщего музыкального образования. Естественно, речь идет о народной музыке, народной песенной культуре. На самом деле в этом нет ничего странного и уж тем более надуманного. В условиях, когда каждый ребенок рос под колыбельные песни, получал солидную порцию пестушек, прибауток, потешек, которые пропевались; когда он постоянно слышал песни и наигрыши, сопровождавшие все обряды и события деревенской жизни, звучавшие в праздники и будни, за обычными трудовыми процессами и во время отдыха, — в этой атмосфере дети легко усваивали традиционный музыкальный репертуар, пели, плясали, старались научиться играть на известных музыкальных инструментах. Кроме того, в любом традиционном обществе

существовала целая система самодельных звучащих игрушек, выполнявших, как будет следовать из дальнейшего, не только музыкально-эстетические функции.

По сути, первым музыкальным инструментом, первой звучащей игрушкой была **погремушка**. Постепенно на смену ей приходили всякого рода фуркалки, трещотки, жужжалки и, конечно, свистульки, затем и собственно музыкальные инструменты.

В России погремушки называли по-разному: *шаркунки, гремушки, складушки, брякулки, брякушки*, подчеркивая главное их свойство и цель — производить звук и заставить младенца сконцентрировать внимание на источнике звука. Их плели из бересты, щепы в виде куба или многогранника, где-то вытачивали из древесины, лепили из глины. Глиняные погремушки XII–XV веков в виде яйца и птички найдены при раскопках в Великом Новгороде. Погремушки из глины бытовали у индейцев майя, здесь они представляли собой разные антропоморфные и зооморфные фигурки (собаки, птицы, танцор в маске и пр.).

Для того чтобы малыш сам мог держать такую игрушку, обязательно учитывали размер детской ладошки. Конструкция погремушки предусматривала или удобную ручку, или же соответствующее отверстие, дающее возможность захватить игрушку всей ладошкой. Погремушки бывали простые и сложные. Так, широко бытовали в России погремушки, сделанные из «скотского пузыря». В то же время встречались и такие, которые следует причислить к подлинным произведениям искусства, образцам высокого мастерства: они делались из разных природных материалов и насчитывали до ста деталей, соединенных между собой без единого крепления. Погремушку «начиняли» камешками, крупным песком, горошинами и пр. Благодаря разнообразной форме и материалу погремушки могли производить различ-

ные звуки (шуршащие, шелестящие, приглушенные, но ни в коем случае не раздражающие), что было привлекательно для малышей, только-только начинающих познавать мир.

Широко распространенные в крестьянском быту **фуркалки** представляли собой продолговатую дощечку с двумя отверстиями, в которые продевались нити: при дергании двумя руками за скрученные, соединенные на концах нити пластинка начинала вертеться и «фуркать». Разнообразием фуркалки были сибирские «фуфарки», сделанные из длинных косточек. Деревянные **трещотки** — это, как правило, крестообразные рамки, с треском вращающиеся вокруг оси с зубчатым валом. Своеобразный шумовой эффект производили **жужжалки**: короткую толстую круглую палочку с кольцевой зарубкой посередине перехватывает веревочная петля, при взаимодействии палочки и петли и возникает жужжание.

Самым резким, пронзительным звуком обладали **свистульки**. Среди звучащих игрушек свистулька занимает особое место. У славян она известна с X века. Делались свистульки из дерева, прутьев ивыняка, из глины, полых стеблей (тростник, растение «дудка»). Сочетая в себе пластику, звук и цвет, свистулька пользовалась успехом как у детворы, так и у взрослых, функционировала в качестве игрушки и декоративной безделушки-сувенира; бывала простейшего вида свистком, способным издавать один-единственный звук разной силы громкости и (в зависимости от материала, резонатора, расположенности и размера отверстия) — разного тембра, высоты; могла представлять собой настоящий музыкальный инструмент (окарина), когда расположенные на корпусе отверстия воспроизводили определенный звукояд и позволяли исполнять различные мелодии.

В традиционных обществах тяга детей к музыкальным инструментам была очень велика. На территории России, где раз-

вито было пастушество, дети, подражая взрослым пастухам, мастерили **рожки** и **дудочки**. Нередко работая подпасками, они поневоле перенимали умение изготавливать пастушеский инструмент и манеру играть на нем, набор определенных мелодий и сигналов.

Иркутские ребяташки, главным образом мальчики, по свидетельству Г. С. Виноградова, зимними вечерами иногда устраивали «своеобразные концерты, в которых роль барабанов выполняет заслонка, а другие музыкальные инструменты заменяются гребешками; если нет гребней — лучинками». С помощью таких импровизированных оркестров, ребята «музыканты», как пишет Виноградов, «наяривали» плясовые мотивы, а остальные с огромным удовольствием плясали. Мастерили ребята и самодельные **балалайки** из доски, натягивая на нее суровые нитки; играли и напевали:

Трымка, трымка, балалайка,
Не моя жена Паранька,
Моя — Настенька,
Распузастенька,
По печурке лазила,
Титьки сажей мазала³¹.

С. Т. Коненков вспоминал о детских скрипках из лучины, которые делались смоленскими мальчишками в подражание местным музыкантам. «Вдоль толстой сухой лучины натягивались нитки, под нитки вставлялась подставка, а согнутая дугой лучина с конским волосом заменяла смычок. „Смычок“ смазывали смолой от елки. Рождался писклявый звук, который все же радовал нас. Позднее мы „усовершенствовали“ скрипку, делая ее из дранки, а смычок вырезали более красивый и даже выделяли струны из бараньих кишок»³². И здесь дети умудрялись петь и плясать под столь нехитрые инструменты. Позднее кто-то из них становился профессиональным музыкантом, овладевал различными

народными инструментами и пользовался уважением у односельчан.

Многофункциональность традиционной игрушки

Вещи, созданные человеком и используемые им в повседневной жизни, в традиционном обществе почти всегда наряду с утилитарными имели и ритуальные функции, они оказывались вписанными в обе сферы жизнедеятельности — прагматическую, обиходную и культурную, наделяясь в культурном поле символическим значением. Причем, как хорошо известно этнографам, фольклористам, историкам культуры, основой символизации предмета мог стать любой его признак, свойство, атрибут, совершаемые с ним действия, способ изготовления, ассоциативные связи с существами или явлениями окружающего мира. Нередко в предмете могли «сходиться», накладываясь друг на друга и перемешиваясь, несколько символических значений, которые на первый взгляд даже противоречили друг другу, но на самом деле составляли объемный, глубокий, богатый содержанием культурный текст, обусловленный и обуславливаемый сложным, многоуровневым традиционным культурным контекстом.

Народная игрушка, безусловно, относится к вещам такого рода. Она изначально многофункциональна, синкретична по природе. Игрушка, как своеобразное ответвление мелкой пластики, долго оставалась емким культурным текстом, сохраняла всю гамму символов, функций, особого отношения к сделанной рукой человека фигурке — двойнику реального мира людей и природы — или к придуманным бог знает когда ритуальным предметам, непосредственных образов которых в природе не найти.

Сегодня подчас невозможно установить, чем являлись небольшие фигурки людей, животных, миниатюрные изображения орудий труда, туалетных принадлежностей (зеркальца, например),

обнаруживаемые в больших количествах в древних захоронениях или на раскопанных археологами бывших ремесленных мастерских, жертвенных сооружений, — собственно игрушками, фетишами, амулетами, идолами, магическими ритуальными предметами или чем-то иным, скажем, духами-покровителями. Синкретизм традиционного искусства, нерасчлененность его магико-религиозных, социальных и иных функций, делает невозможным проведение четкой границы между сакральными изображениями предков, различными фетишами, масками, бытовыми предметами с их мощной символикой, так как практически любая вещь наделена здесь сверхъестественной силой, способностью вмешиваться в жизнь людей, аккумулируя в себе семантику всего обрядового, культурного контекста.

Повторимся: по внешнему виду, технологии изготовления игрушки (особенно куклы) и предметы (те же антропоморфные изображения), используемые в обрядовых целях, практически не различались. Например, по сведениям И. Росугбу, деревянная или матерчатая кукла, набитая стружкой, у ульчей нередко изображала грудного ребенка и по виду приближалась к изображению духов, которые способствовали удачной работе и рыбалке³³.

Многие ученые объясняют такое сходство тем, что в функции игрушки предметы обыденные и изначально ритуальные стали использоваться далеко не сразу, т. е. игрушка — явление стадияльно более позднее, возникшее в недрах материальной культуры и потому наследовавшее качества, свойства, символику и образный язык «старших родственников» — предметов утилитарных и обрядовых.

В связи с этим не кажется странным, что игрушки в традиционном обществе принадлежали не только детской субкультуре, они использовались и взрослыми при различных обстоятельствах. Отголоском этого является присутствие куклы в со-

временной свадьбе. Раньше игрушки «участвовали» и в других ритуалах жизненного цикла (похоронно-поминальных, родильных, в обрядах, призванных осуществить и закрепить переход человека в другую половозрастную группу, и пр.), а также во многих календарных обрядах. Наконец, важным представляется и то, что некоторые игрушки долго сопровождали человека на его жизненном пути и почитались в старости, как в детстве.

Традиционная игрушка, отвечая потребностям ребенка, выполняя воспитательные, обучающие, развлекательные функции, «помнит» и о своем обрядовом происхождении, глубоко пряча или, напротив, выставляя чуть ли не напоказ магию образов и стоящих за ними древнейших представлений, таинственную связь с мастером и владельцем, с природным материалом.

Большая часть традиционных игрушек даже в совсем недавнее время выступала сразу в нескольких функциях, представляла то как сакральный предмет, то как обыкновенная игрушка, то как своеобразное наглядное пособие для овладения каким-либо навыком, при этом внешне она могла незначительно изменяться, но могла вовсе не претерпевать никаких метаморфоз.

Так, вертушка в новгородских селах использовалась при малом размере как игрушка, увеличенная же — для отпугивания птиц с огородов. Чукотско-эскимосский мяч из нерпичьей кожи, набитый оленьим волосом и зашитыми в него камешками, считался амулетом, а без камней употреблялся для игры. У нанайцев мяч из рыбьей кожи считался вместилищем темных сил, когда же на нем не рисовали пауков-кровопийц, а просто набивали чехол ватой, он становился детской игрушкой³⁴.

Разнообразно использовались в традиционной культуре всякого рода погремушки, шаркунки, трещотки. Еще в начале XX века кое-где в деревнях верили, что их резкий и «сухой» звук способен отпугивать злые силы.

То же относится и к свистулькам. Существует мнение, что первоначально у народов Средней Азии свистульки «носили не только характер игрушки, а изображали собой каких-то духов, возможно, духов воды»³⁵. Отнюдь не ограничивались ролью игрушки и свистульки древних майя; вылепленные из глины и раскрашенные голубой и желтой краской, они имели широкое применение и среди взрослых, видимо, выполняя различные обрядовые функции³⁶.

Сверхъестественными свойствами наделяли свистульки и славяне. Эти то ли игрушки, то ли магические предметы археологи обнаружили уже в древних славянских поселениях, в культурных слоях X века. Они упоминаются в заговорах, сказках, об опасности свистеть в доме говорят многочисленные приметы, известные и сегодняшним бабушкам: свистеть в избе — высвистеть все добро, на неурочный свист может явиться черт, поскольку это его «язык», и т. д. Правда, с помощью свиста можно и спастись от нечисти, особенно если удастся пересвистеть ее. Жители Тульской губернии считали, что достаточно посвистать в глиняную свистульку и сказать: «Пусть порча перейдет на того, кто ее послал», — и сглаза как не бывало, человек выздоравливает, а наславший порчу непременно заболит.

В Вятском крае до начала XX века отмечался всеобщий праздник призыва весны, называемый «Свистунья» или «Свистопляска». В течение нескольких дней взрослые и дети свистели в глиняные свистульки, шумели, смеялись, полагая, что таким образом прогоняют надоевшую зиму и призывают птиц — вестников весны. К этому празднику с давних пор приурочивалось массовое изготовление свистулек. Постепенно обрядовый праздник перерос в специфическую ярмарку, где главным товаром были самые разнообразные свистульки, к которым со временем присоединили торговлю и другими игрушками, в частности знаменитой «дымкой» — рас-

писной вятской глиняной игрушкой, известной теперь во всем мире. Очень важные дополнения к истории этого праздника и к первоначальной роли в нем свистулек дают материалы местной периодики, записки вятских краеведов.

Оказывается, ярмарка исстари приурочена была к Семику (четвергу перед Троицей), который, вероятно, еще с дохристианских времен открывал сложный комплекс обрядов, знаменующих прощание с весной и встречу лета, прославляющих зеленеющую землю с центральным персонажем — березкой. Вполне возможно, что в эту пору совершались когда-то и языческие «голошения по покойникам», а где-то с XVI века введено было за правило в Семик хоронить и отпевать по христианскому обычаю всех неопознанных, не преданных земле покойников, обнаруженных в течение осени-зимы и свезенных в одно место — общую яму. В соответствии с этой традицией в нескольких городах Вятской губернии поминовение усопших в Семик сопровождалось так называемой «вселенской панихидой» и шумной, веселой ярмаркой, на которой продавались «главным образом детские игрушки, особенно же свистки разных сортов, куклы и статуэтки»³⁷, отчего над городом весь день стоял неумолкаемый свист.

О древнейшей связи свистящих и шумовых игрушек с моментами переходными, переломными, с периодами начал и ожидаемого обновления свидетельствуют и другие факты ритуального использования их в обрядах годового цикла. В Средней Азии долго сохранялся обычай дарить детям глиняные свистульки к Новрузу — празднику весеннего равноденствия. Еще в 1920-е годы Г. С. Виноградов призывал обратить особое внимание на игрушки, «изготавливаемые в определенный какой-нибудь день», т. е. имеющие четкую календарную приуроченность. В качестве убедительных доказательств правомочности подобной постановки вопроса он приводил

факты из хорошо известной ему жизни русских в Сибири. Например, в отдельных селениях Иркутской губернии звучащие игрушки — фуркалки из косточек свиных ножек — делали только под Васильев вечер, в канун Нового года, свистульки из черемуховых и ивовых прутиков — лишь после Еремея Запрягальника (день памяти этого святого приходится на 1/14 мая)³⁸.

Мы еще вернемся к разговору о магических, ритуальных функциях традиционной игрушки. Сделать это удобнее и целесообразнее в разделе, посвященном кукле. Сейчас ограничимся еще несколькими примерами того, как использовались игрушки в недетской среде или не только в детской.

Уже говорилось о широко распространенном обычае прикреплять к колыбели новорожденного игрушечные модели орудий производства, птичек, куколок. Игрушка призвана была предопределять будущее ребенка, настраивать на определенные сферы деятельности, закреплять пол малыша и служить оберегом. О последнем свидетельствует следующее: если ребенок плохо спал, без видимой причины часто плакал, произносили заговор, упоминая в нем игрушку-оберег: «Сонница-бессонница, не играй моим ребенком, а играй этой куколкой!», «Кикимора, не трогай Машеньку, вот тебе веретешко — занимайся им!»

Народы Тувы и Алтая подвешивают к крюку колыбели в качестве амулетов архаичные зооморфные и человекообразные фигурки, основу которых составляют косточки животных, птиц и птичьи клювы. Такое использование объясняется тем, что эти животные и птицы были предметом особого почитания, выступая либо творцами мира — демиургами, либо тотемами, либо первопредками человеческого рода, либо, наконец, культурными героями.

Съедобные изделия-игрушки, как уже говорилось, известны многим народам, и повсюду они, доставляя радость детям, выполняли в прежние времена и некото-

рые обрядово-магические функции. Например, в Моравии перед праздником св. Микулаша для подарков детям делали особые мелкие печенье зооморфной формы — *звиржата*, *птаки* и др. в надежде, что ребятишкам передастся сила, выносливость, подвижность животных и птиц, а последние не перестанут плодиться. У гуралов в Польше распространены были съедобные фигурки — *фирмаки* — в виде лошадей, баранов, оленей. Их вырезали из сыра пастухи. Возвращаясь в деревню с пастбищ, они дарили такие фигурки девушкам. Связано это было с древней верой в репродуктивную магию: поедаемые изображения домашних животных должны были способствовать восстановлению поголовья скота³⁹.

У многих народов зафиксирован обычай класть миниатюрные изображения людей, животных в детские захоронения. Обычно мы склонны все это считать игрушками, тем более что нередко и сейчас в гроб рядом с умершим ребенком или на могилу к памятнику кладут игрушки, как бы продолжая верить в то, что в загробной жизни они ему пригодятся. Это своего рода отголосок древнейших представлений о переселении покойного в иной мир, куда он должен прийти с вещами, которые соответствуют его возрасту и занятиям. Так, плотнику клали топор, мастеру по плетению лаптей — кочедыг, музыканта хоронили с его музыкальным инструментом, девушку, достигшую брачного возраста, хоронили в свадебном наряде. В соответствии с этим детям полагалось иметь кукол, игрушки, даже одежду на вырост. Однако в глазах людей традиционной культуры подобные предметы имели еще один смысл — они охраняли умершего в нелегком пути на тот свет, помогали ему преодолеть многочисленные препятствия на этом пути.

ИГРУШКИ И ВОЗРАСТ РЕБЕНКА

На каждом этапе жизни ребенка игрушки имели конкретные воспитательные,

развивающие, художественно-поэтические, мировоззренческие задачи. Для традиционного общества характерно то, что игрушки менялись не столько в зависимости от возраста, сколько от переходных периодов, важных моментов роста и развития ребенка — таких, как появление первого зуба, первый шаг. Игрушками фиксировалось, когда малыш заговорил, когда начал играть в сюжетные игры, когда стал приобщаться к определенному труду, занятиям и т. д. Для человека традиционной культуры значимое событие всегда воплощалось в ритуале, т. е. именно ритуал закреплял (а по сути, и осуществлял) переход человека из одного биологического состояния в другое, придавая этому переходу культурный смысл, санкционируя изменение социального статуса и переход в следующую возрастную категорию.

Многочисленные ритуальные действия, связанные с появлением на свет малыша, направлены были на обеспечение его здоровья, на преобразование «новожденного» в «человека». Можно привести огромное количество примеров использования вещей в целях воздействия на пол зачатого ребенка и на закрепление пола уже родившегося дитя как способа прогнозирования интересов, предрасположенности к определенным занятиям, сфере деятельности, которые уготованы малышу судьбой и которые необходимо вовремя распознать, чтобы в дальнейшем поддержать или помешать проявлению заложенных в человеке качеств. Так, у русских пуповину мальчика перерезали на топоре, пиле, лемехе плуга, а девочки — на веретене, прялке. При первом купании ребенка адыги, желая обеспечить родившегося долгой и счастливой жизнью, непременно опускали в воду железные предметы и золотые вещи. Балкарцы и карачаевцы совмещали праздник по случаю первого шага ребенка с ритуалом выяснения его склонностей, преимущественной или основной сферы деятельности. Для этого

«перед мальчиком раскладывали различные предметы: оружие, кнут, модель плуга, строительный инструмент, коран, сосуд с хмельным напитком — и смотрели, к чему он потянется. Перед девочкой раскладывали куклу, зеркало, ножницы, лепешку и т. п.»⁴⁰.

Ритуальные действия, фиксирующие важные этапы в развитии ребенка, включали в себя и одаривание определенными, чаще всего символическими вещами (крестик и рубашечка при крещении, серебряная ложечка на первый зубок, ленточка при первом заплетении косы, миниатюрный кинжал кавказскому мальчику при первом укладывании его в колыбельку и пр.). К такого рода вещам относились и игрушки, прежде всего те, что изготавливались или покупались специально для данного ребенка к определенному моменту его жизни, либо те, что передавались от старших братьев и сестер младшим, когда первые вырастали, а вторые дорастали до соответствующих игрушек.

Повсюду существовали игрушки для самых маленьких детей. Они практически одинаковы, выполняли одни и те же функции, хотя различаются материалом, из которого изготавливаются, оттенками звучания, цветовой гаммой. Как уже говорилось, первой игрушкой, распространенной издревле и повсеместно, была и остается погремушка.

Игрушки раннего младенческого возраста (от рождения до 1,5–2 лет) стимулировали движения, активизировали зрение и слух, помогали установить простейшую ориентацию.

У большинства традиционных игрушек имелось одно важное отличительное свойство: они «росли» вместе с ребенком. Особенно ярко это прослеживается на игрушках-моделях, которые с ростом их владельца превращались из модельки в настоящее орудие труда, ремесла, оружие.

С глубокой древности одним из основных занятий женщины было прядение

и ткачество. Не случайно практически всем культурам известен образ божественной пряжи (ткачихи), которая олицетворяет важнейшие представления о жизни, судьбе, преемственности. Это греческие Мойры, римские Парки, скандинавские Норны, прядущие и обрезающие нить жизни, предопределяющие судьбы и всякого земного человека, и мифологических героев; это Ариадна, с помощью клубка нитей спасающая Тезея из лабиринта Минотавра; это знаменитый греческий миф об искусной ткачихе Арахне, превращенной мстительной Афиной в паука. Древняя Русь знала свою покровительницу прядения и ткачества — Мокошь, многие черты которой наследовала Параскева Пятница, почитаемая «бабья святая», одним из символов которой была прялка и кудель. Не удивительно, что и Дева Мария на иконах Благовещения нередко изображена с веретеном и клубком ниток.

Понятно, отчего с прялкой и веретеном связан целый ряд ритуалов, запретов, почему им приписывались магические способности, а в обыденной жизни прялку обязательно украшали резьбой или ярким рисунком, почему славяне считали необходимым снабжать только что родившуюся девочку предметами, имитирующими главные орудия женского ремесла, — миниатюрной прялкой и стилизованным веретеном. Нередко их подвешивали к колыбели, и они, с одной стороны, оберегали малышку, с другой — настраивали ее на неизбежность овладения основным женским рукоделием. Через некоторое время прялочка-модель становилась игрушкой будущей пряжи, с ростом девочки ей дарили прялки побольше и красивее, и, наконец, девочка-подросток, девушка отправлялась на посиделку с настоящей прялкой и выполняла работу (изготовление пряжи) наравне со взрослыми. Подобным образом топорик, цепок, миниатюрный меч, подвешенные сначала к люльке мальчика и нацеленные на закрепление пола ребен-

ка и склонность к мужским занятиям, сменялись игрушечным инструментом, которым уже можно было выполнять ряд операций, соответствующих назначению инструмента. Игрушка мальчика, постепенно обретая нужный размер, форму, качества, превращалась в рабочий инструмент подростка и в конце концов — в настоящее орудие производства, инструмент ремесленника.

Эвенки, к примеру, прежде чем положить в колыбель новорожденного мальчика, клали туда модель лука и ножа; шестисемилетние мальчики «уже охотились своими маленькими лучками, сделанными руками отца, а с 14–15 лет охотились по настоящему»⁴¹.

В традиционном обществе игрушки, особенно сделанные руками самих детей или относящиеся к группе предметов, предназначенных для спортивных игр (бабки, клюшки, биты и пр.), рассматривались как личная собственность ребенка. Сегодня это фантики, обертки от жвачки, марки, спичечные этикетки и прочие вещи, которые собирают дети и которые служат им своего рода валютой, меновым материалом. Интересно, что и в прежние времена происходило нечто подобное: те же лодыжки могли служить своеобразной «валютой», ими, например, взрослые расплачивались с мальчиками, помогавшими в вывозе на поля навоза.

В крестьянской семье право собственности не акцентировалось, но разумно стимулировалось в детях, ибо оно вырабатывало бережливость, стремление пополнить свой запас, прежде всего смастерить что-то своими руками или же заработать в качестве подарка (хорошим поведением, посильной помощью взрослым и пр.).

Неотчуждаемой собственностью ребенка были **подарки**. Надо заметить, дети раньше получали подарки гораздо реже, зато ценили их намного больше. И дело тут вовсе не в недостатке семей — обеспеченные родители, богатые родственники руко-

водствовались теми же принципами, что и малоимущее население. Традиционное воспитание выработало свою, продуманную систему дарения. Конечно, встречались исключения, и всегда, наверное, были чересчур избалованные дети. Но в целом общество придерживалось всем хорошо известных неписанных правил. Во-первых, подарки приурочивались к определенным срокам — датам календаря (большим праздникам — Рождеству, Пасхе), ярмаркам и обязательно ко дню ангела. Такой подарок был ожидаемым и потому особенно желанным. К известным дням заранее готовились как дети, так и взрослые: первые старались быть достойными подарка, а вторые выбирали его в зависимости от поведения, трудолюбия ребенка, успехов его в учебе или в овладении каким-либо навыком, ремеслом. Во-вторых, «календарный» подарок был стимулом и наглядным символом взросления. «На следующий год я буду старше, умнее, заметно подрасту — и получу в подарок другую вещь, наподобие того, что подарили старшему брату, соседской девочке, которая старше меня на год-два», — может

быть, примерно так рассуждали дети, принимая подарки и радуясь им.

Опять-таки мы сталкиваемся с тем, что подарки, игрушки менялись и росли с ребенком. С годами накапливалась личная собственность, пополнялось и разнообразилось игровое «хозяйство», что способствовало самоутверждению ребенка, было знаком роста его статуса в семье и авторитета среди сверстников. Взрослыми всегда поощрялась передача игрушек, игрового «капитала» (бабки, биты, удочки, набор тряпочек, каких-нибудь гвоздей, скобков, картинок) младшим детям. Старшие братья и сестры, подчеркивая свое повзросление, переход в иную возрастную группу, демонстративно, охотно дарили младшим то, чем еще недавно гордились, с чем самозабвенно играли. Это укрепляло внутрисемейные и межпоколенные связи, было проявлением заботы о младших и уважения к старшим, вырабатывало особое ревностное отношение к семейной или родовой собственности, по существу являлось самой простой формой наследования.

(Продолжение следует.)

Примечания

¹ См.: *Йорик*. История марионетки / Пер. с англ. СПб., 1913; Пг., 1914; М., 1990. С. 9.

² См.: *Оршанский Л.* Исторический очерк развития игрушки и игрушечного производства на Западе и в России // *Игрушка. Ее история и значение: Сб. статей под ред. Н. Д. Бартрама*. М., 1912. С. 12.

³ *Колчин Б. А., Янин В. Л.* Археологии Новгорода 50 лет // *Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода*. М., 1982. С. 87.

⁴ Цит. по: *Оршанский Л.* Исторический очерк развития игрушки и игрушечного производства на Западе и в России // *Игрушка. Ее история и значение*. С. 60.

⁵ *Виноградов Г. С.* «Страна детей»: Избранные труды по этнографии детства. СПб., 1999. С. 8.

⁶ *Фучик Ю.* О театре и литературе. Л.; М., 1964. С. 177–178.

⁷ *Образцов С. В.* Моя профессия. Кн. 1. М., 1950. С. 81–84.

⁸ *Тенишева М. К.* Впечатления моей жизни. Л., 1991. С. 21, 25.

⁹ *Лихачев Д. С.* Воспоминания. СПб., 1995. С. 24.

¹⁰ См.: *Виноградов Г. С.* «Страна детей». С. 452–455.

¹¹ *Хачатрян Ж. К.* Обрядовые куклы в музеях Армении // Краткое содержание докладов Лавровских (Среднеазиатско-Кавказских) чтений. 1990–1991. СПб., 1992. С. 105.

¹² *Несанелис Д. А.* «Раскачаем мы ходкую качель»: (Традиционные формы досуга сельского населения Коми края во второй половине XIX — первой трети XX в.). Сыктывкар, 1994. С. 29.

¹³ Там же. С. 27–28.

¹⁴ *Виноградов Г. С.* «Страна детей». С. 18, 21.

¹⁵ *Тумахани А. В.* О бурятской народной резьбе по дереву // *Краеведческий сборник. Вып. III. Улан-Удэ, 1958. С. 138.*

¹⁶ *Джандар М. А.* Песня в семейных обрядах адыгов. Майкоп, 1991. С. 82.

¹⁷ *Можаровский А.* Из жизни крестьянских детей Казанской губернии. Казань, 1882. С. 30, 25.

¹⁸ *Малахив-Мирович В.* Воспитательное значение игрушки // *Игрушка. Ее история и значение*. С. 171.

¹⁹ *Малыгина А. А.* Мир детства у народов Сибири // *Экология этнических культур Сибири накануне XXI века*. СПб., 1995. С. 205.

²⁰ Там же. С. 204–205.

²¹ См.: Григорьев С. В. Самовыражение и развитие личности в игре: На материале традиционных народных игр: Дис. ... канд. психол. наук. М., 1991. С. 28.

²² См.: Тишина Т. П. Якутская народная игрушка // Дети и народная культура: Четвертые Виноградовские чтения: Тезисы докладов. Новосибирск, 1990. С. 20.

²³ Рочев Ю. Г. Коми старинные игры. Сыктывкар, 1988. С. 21.

²⁴ Несанелис Д. А. «Раскачаем мы ходкую качель». С. 29.

²⁵ См.: Колчин А. Б. Новгородские древности. Кн. 2. М., 1971.

²⁶ См.: Теджов А. Детские обряды и воспитание детей в семье // Новое и традиционное в быту туркменской сельской семьи (на примере населения Южного Туркестана). Ашхабад, 1989. С. 147.

²⁷ См.: Сидоров А. С. Памятники древности в пределах Коми края // Коми Му. 1924. № 7–10. С. 56.

²⁸ Виноградов Г. С. «Страна детей». С. 13.

²⁹ Можаровский А. Из жизни крестьянских детей Казанской губернии. С. 30.

³⁰ См.: Русская традиционная культура: Альманах. Вып. 3. Золотая веточка: Детский фольклор Архангельской области: Книга для родителей и воспитателей. Вып. 2. М., 1997. С. 96.

³¹ Виноградов Г. С. «Страна детей». С. 25.

³² Копенков С. Т. Мой век. М., 1972. С. 16.

³³ См.: Росугбу И. А. К вопросу о семантике ульчской куклы *ха-коа* // Традиционная культура и мир детства: Материалы междунауч. конференции «XI Виноградовские чтения». Ч. 1. Тезисы. Ульяновск, 1998. С. 27.

³⁴ См.: Малыгина А. А. Мир детства у народов Сибири // Экология этнических культур Сибири накануне XXI века. С. 204.

³⁵ Ботякова О. А. Детские игрушки у народов Средней Азии // «Мир детства» в традиционной

культуре народов СССР: Сб. науч. трудов. Л., 1991. Ч. 2. С. 34.

³⁶ См.: Искусство Мексики от древнейших времен до наших дней. Л., 1961. С. 91–96.

³⁷ Зеленин Д. К. К вопросу о русалках // Зеленин Д. К. Избранные труды: Статьи по духовной культуре. 1901–1913. М., 1994. С. 283–284.

³⁸ См.: Виноградов Г. С. «Страна детей». С. 10, 452, 14.

³⁹ См.: Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1999. Т. 2. С. 380; Грацианская Н. Н. Этнографические группы Моравии. М., 1975. С. 60.

⁴⁰ Малкондуев Х. Х. Древняя песенная культура балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1990. С. 105.

⁴¹ Бодухина Л. Ю. Представления эвенков о детях и детстве // Дети и народная культура: Четвертые Виноградовские чтения: Тезисы докладов. С. 42–43.

А. Б. Исаков

«Он смеется»

Памяти Исаака Романовича Штокбанта

(14 августа 1925, Ленинград — 26 января 2020, Санкт-Петербург)

Имя Исаак в переводе с древнееврейского означает — «Он смеется», и Исаак Романович Штокбант полностью соответствовал этому определению. Он умел на любую ситуацию смотреть с улыбкой, умел развеселить, подарить радость, а значит, сделать счастливыми всех, кто оказывался рядом: друга, коллегу, ученика и, конечно, зрителя.

Он использовал этот талант и в творчестве, которое пронизано смехом, радостью и неудержимой энергией. Неслучайно даже своему театру Исаак Романович дал название «Буфф», что в переводе с латинского означает «веселье, озорство, смешное, шуточное». Помимо работы в театре Исаак Романович делился своим оптимизмом, опытом, талантом, знаниями, мудростью и с молодежью, воспитывал подрастающее поколение, всегда был востребованным мастером среди абитуриентов, любимым учителем-отцом для всех поколений студентов, выпускников и актеров.

Исаак Романович прошел долгий путь, прежде чем нашел свое призвание в профессии режиссера и педагога. Желание стать актером появилось, по воспоминаниям самого режиссера, в пять лет. Летом 1930 года его родители — Роман Абрамович и Гута-Рахиль Абрамовна Штокбант — сняли дачу в Сестрорецке. Там одна пожилая актриса решила сделать детский театр, пригласив туда играть роли детей дачников, и поставила представление «Мистер Твистер» по поэме С. Я. Маршака. Исаак Романович так вспоминает этот эпизод своего детства: «Мне досталась роль носильщика. Представление состоялось в выходной день, когда все родители

были на даче. Они были нашими зрителями. Когда я появился на „сцене“ с четырьмя чемоданами (два в руках и два через плечо), меня — „великана“ из-за чемоданов было почти не видно. Папы и мамы стали смеяться и захлопали в ладоши. Я, преисполненный гордости, сыграл свою роль до конца, то есть с одной стороны „сцены“ пронес свои чемоданы до другой стороны. До этого дачного события я хотел стать пожарным... но после успеха в „Мистере Твистере“ решил: когда вырасту, буду актером»¹.

Уже в юном возрасте Исаак Романович обнаружил у себе тягу и к режиссерской профессии. Спустя семь лет после «премьеры» «Мистера Твистера», вдохновившись только что вышедшим фильмом «Остров сокровищ», Исаак Романович сочинил свой первый сценарий, вместе с друзьями придумал костюмы и грим, спектакль по мотивам фильма состоялся в агитпункте. Мог ли двенадцатилетний Исаак тогда подумать, что впоследствии станет автором множества пьес и инсценировок, членом Союза писателей?

В 1939 году будущий режиссер посетил легендарный спектакль Александринского театра «Маскарад» в постановке В. Э. Мейерхольда. Исаак Романович вспоминал: «Юрьев, который играл Арбенина! Я заливался слезами, когда он читал свой знаменитый монолог»². Событием, после которого И. Р. Штокбант окончательно уверился в правильности решения стать актером, стала встреча с Юрием Михайловичем Юрьевым, организованная его мамой. Великий актер послушал стихотворение в исполнении четырнадцатилетнего

Штокбанта и предрешил судьбу будущего театрального мэтра: «...У мальчика есть способности. Надо учиться»³.

В 1960 году, после 17 лет службы в армии, где Исаак Романович Штокбант был в числе прочего командиром взвода управления минометной батареи, командиром взвода управления и разведки во время Великой Отечественной войны, а также служил в бронетанковой части, он подал документы в Ленинградский театральный институт имени А. Н. Островского. И хотя Исаак Романович с детства мечтал стать актером, в связи с возрастным цензом (на момент поступления ему исполнилось 35 лет, и на кафедру актерского мастерства он не проходил по возрасту) вынужден был подать документы на режиссерский факультет, где его учителями стали прекрасные педагоги, заслуженные деятели искусств РСФСР, профессора Александр Александрович Музиль и Аркадий Иосифович Кацман. Он окончил институт в 1965 году с красным дипломом.

Когда впоследствии Исаак Романович получил приглашение от А. А. Музиля, который был на тот момент деканом, стать мастером курса режиссеров эстрадного искусства в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиКе), он уже имел опыт руководства драматическими театрами страны: Краевым театром юного зрителя им. Ленинского комсомола (ныне КГАУК «Красноярский театр юного зрителя») и Русским драматическим театром Карельской АССР, поставил спектакль «Дон Жуан» Ж. Б. Мольера в Московском драматическом театре имени Н. В. Гоголя, а по возвращении в Ленинград возглавил в качестве художественного руководителя Творческую мастерскую эстрадного искусства в Ленконцерте (ныне СПб ГБУК «Петербург-Концерт»). Многочисленные спектакли, концерты и программы с успехом шли на подмостках театров СССР. С одной стороны, то, что Исаак Романович

стал мастером курса, можно посчитать стечением обстоятельств. Но с другой стороны, это было логичным продолжением его звездного творческого пути.

Будучи великим педагогом и режиссером, А. А. Музиль не мог не разглядеть огромный творческий потенциал в Исааке Романовиче. Но быть режиссером и преподавателем — это разные ипостаси. И надо отдать должное А. А. Музилю, это было правильное и судьбоносное решение — не только для самого Штокбанта, но для десяти поколений его учеников.

Стечение обстоятельств состояло в том, что по иронии судьбы изначально курс, который предложили вести Исааку Романовичу, должен был вести Аркадий Исаакович Райкин, которому пришлось отказаться от этой должности в связи с переездом в Москву. Курс передали доценту кафедры режиссуры Марку Львовичу Рехельсу, но спустя год он скончался, и студенты опять остались без мастера. Таким образом студенты второго курса оказались под руководством И. Р. Штокбанта. Исаак Романович потом вспоминал, что смог найти общий язык со всеми учениками и никого не исключил, «можно сказать, их учил и сам учился». Для первого же спектакля «Короли и шуты», состоящего из отрывков классической драматургии В. Шекспира, Ж. Б. Мольера, А. Н. Островского, аудиторию № 48 переоборудовали в мини-театр: построили деревянные помосты, чтобы зритель смог сидеть по всему периметру сцены. Многие из выпускников ЛГИТМиКа 1979 года продолжили свой путь в театральном искусстве: М. Бидибек, Г. С. Май, С. Я. Спивак, А. Х. Файзрахманова, В. К. Шамарин.

В 1978 году Штокбант по приглашению заведующего кафедрой эстрадного искусства ЛГИТМиКа, художественного руководителя Ленконцерта Д. И. Тимофеева набрал курс артистов эстрадного искусства. Студенты должны были на-

учиться выступать и на драматической сцене, и на уличной эстраде, равно как и на цирковой арене. По четвергам Исаак Романович устраивал открытый урок, на котором ученики показывали свои актерские заготовки. Из таких зарисовок и зачинов складывались номера, этюды, а затем и первые учебные спектакли. Вокруг сцены помимо деревянных помостов Исаак Романович решил поставить столики — и получилось почти настоящее кабаре, которое впоследствии трансформировалось в «Зеркальную гостиную» театра «Буфф» на Народной улице.

На дипломной декаде курс представил, в том числе и на сцене театра Эстрады, три программы — «Первый концерт», «Гостинный двор», «С радостью и волнением» и два драматических спектакля «Актерские игры» по «Голубой книге» М. М. Зощенко и «Мандрагора» Н. Макиавелли, которая в дальнейшем стала визитной карточкой театра. Студенты и мастер поняли, что не хотят расставаться, и вместе с выпускниками в 1983 году Исаак Романович создал на базе Ленконцерта Ленинградский концертный ансамбль «Театр-Буфф», став его основателем и художественным руководителем, а бывшие студенты — Евгений Александров, Евгений Альпер, Наталия Бобровнича, Елена Зубович, Светлана Кифа, Георгий Пицхелаури, Владимир Смилянец, Виктор Янишевский и другие — «первыми буффовцами». Первый год существования своей площадки у театра не было, но труппа выступала на разных сценах Ленинграда. Например, даже после появления у театра своего первого дома по адресу Народная улица, дом 1, в июле 1987 года в БКЗ «Октябрьский» с переаншлагами подряд прошли выступления новых молодых артистов.

Особенностью театра «Буфф» стало то, что с самого начала принципом художественной политики Исаака Романовича было чередование концертных и эстрадных программ с драматическими спекта-

клями. В репертуаре театра присутствовали все жанры эстрады, в том числе пародия, сатирические и юмористические монологи, оригинальный жанр, эксцентрика и т. д. Более того, овладение студентами мастерской Штокбанта разными жанрами сценических искусств позволило выпускать синтетических актеров, так необходимых только что появившемуся тогда эстрадному театру «Буфф», в котором спектакль становился единым художественным сплавом из слова, танца, акробатики, песни. Александр Моисеевич Володин был частым гостем в театре «Буфф» и восхищался «молодостью актеров, соединенной с тем, что у каждого есть талант... Талант, который разнообразно выражается. Я не знаю ваших актеров по именам, но чувствую, что они — семья. Я вижу круг друзей, единомышленников... Постепенно театр либо вступает в фазу спокойного существования, либо умирает. Единственное, что может его спасти, — семья. Если есть семья, театр не распадется. Семья — это главное слово... Тут в „Буфф“ легко и радостно смотреть на актеров. На единую семью»⁴. Действительно театр «Буфф» — это семья, а Исаак Романович — глава семьи, который выпускал за отведенные в РГИСИ на обучение в разные годы четыре или пять лет не только профессиональных актеров, артистов и режиссеров, но и умных, интеллигентных и образованных людей.

Стоит отметить, что на данный момент в Санкт-Петербургском государственном музыкально-драматическом театре «Буфф» служат восемь поколений выпускников Российского государственного института сценических искусств.

6 марта 2020 года состоялся премьерный показ спектакля «С любимыми не расставайтесь» по мотивам пьесы А. М. Володина. На Основную сцену театра «Буфф» вышли студенты третьего курса мастерской И. Р. Штокбанта факультета музыкального театра и эстрадного искусства

РГИСИ. Этот спектакль оказался последним, который поставил обладатель ордена Красной Звезды, ордена Отечественной войны II степени, ордена Почета, медали «За трудовое отличие», почетной грамоты Президента Российской Федерации, лауреат Российской национальной театральной премии «Золотая маска», дважды лауреат Высшей театральной премии «Золотой софит», член Союза писателей России, народный артист Российской Федерации, ветеран Великой Отечественной войны Исаак Романович Штокбант.

У зрителей есть счастливая возможность не расставаться с любимым Исааком

Романовичем благодаря его спектаклям в театре «Буфф». А я продолжаю видеть Исаака Романовича в его дочери — талантливом театральном художнике Яне Исааковне Штокбант, которая обладает всеми теми же качествами, которыми обладал Исаак Романович: тактичность, мудрость (несмотря на достаточно юный возраст), скромность, умение добиваться цели, постановка и решение высоко образных задач; и в его внуках, которым присуща генетически заложенная интеллигентность.

P. S. Благодаря Исааку Романовичу Штокбанту спустя восемнадцать лет я снова вышел на сцену в качестве актера.

Примечания

¹ *Штокбант И. Р.* Посмеемся и погрустим: Несерьезные записки из ненаписанного дневника. СПб., 2017. С. 176, 10.

² Там же. С. 50.

³ Там же.

⁴ Цит. по: *Штокбант И. Р.* «Всем встать! Рассказываю спектакль!» //

Балтийские сезоны: Действующие лица петербургской сцены: Альманах. 2004. № 9. С. 192, 130–133.

«Пусть в речевую пляску!»¹

Беседу с Ю. А. Васильевым ведет А. И. Бураченко

Юрий Андреевич Васильев — известный педагог по сценической речи. Его признание складывается из многолетнего опыта, отлитого в нескольких учебных пособиях, из аналитической деятельности, в которой он рассматривает состояние современной сценической речи и театра, из студентов, получающих от педагога «звуковой заряд» на всю творческую жизнь, из спектаклей, осуществленных им в разные годы и в разных странах, из европейского признания: в Германии открыта «Академия Юрия Васильева» (Jurij-Vasiljev-Akademie), готовящая педагогов по сценической речи. Перечисление характеристик может быть бесконечно, можно даже смело заявить, что в рамках петербургской школы сценической речи существует автономия — школа Васильева. Этой школе присущи такие черты: технология (ремесло), лабораторность, опыт обобщения и теоретизирования, связь с театральной практикой, преемственность, экспорт технологии. Анализ этих черт — дело обстоятельной исследовательской статьи. Данное интервью, вероятно, подготовка к такой статье.

Брать и давать интервью — сложные умения. Поэтому мы решили избрать стратегию «попутчик в купе»: встречаются люди в поезде дальнего следования, знакомятся, поедают совместно снедь, потом возникают разговоры. И в этих беседах каждый, понимая, что через несколько часов нечаянный сосед сойдет на своей станции и больше никогда его не увидишь, открывается не только для попутчика, но и для себя, проговаривая искренне все, что есть на уме. В таком говорении важен не

столько собеседник, сколько разговор с самим собой. Не знаю, получилось ли наше с Юрием Андреевичем путешествие, но мне показалось, что некие тайны он мне поведал.

Для начала я бы хотел прояснить три существенных момента. 31 мая 1983 года вы защищали диссертацию на Исаакиевской, 5, обобщающую опыт работы со студентами-билингвами, обучавшимися сценической речи. Мне кажется, что это любопытный факт. Занимаясь с теми, кто впоследствии должен работать на сцене, используя два языка, вы «пробились» к пониманию собственной методики: слово не является главным, необходимо найти адекватные средства, чтобы слово (как результативная категория) стало выразительным. Так ли это?

Совершенно точно, Алексей Иванович, кроме одного. Это было 14 июня, в день 50-летия Кирилла Николаевича Чернозёмова. Кирилл Николаевич — один из редчайших педагогов по пластике, он блистательно преподавал в нашем вузе и в Консерватории, его афоризмы врезались в глубины студенческой памяти. Так уж получилось, что все педагоги кафедры сценической речи отправились к трем часам дня на мою защиту, а я в три часа первым из желающих выбежал в центр зала и звонкоголосо приветствовал одного из потрясающих своих учителей; и только после произнесения спича поспешил на собственную защиту. Мне неимоверно повезло — в мои студенческие годы Кирилл Николаевич часто бывал моим партнером на занятиях по сценическому фехтованию,

которые вел легенда нашего вуза Иван Эдмундович Кох. Кстати, тогда — благодаря Коху и Чернозёмову — я четко понял, что вне жизни моего тела ничего на сцене, в диалоге произойти не может и у любого актера говорение языком вне телесной содержательности и пластичности зрителем будет восприниматься как фальшь; к сожалению, это до сих пор очевидно не для всех.

Моя педагогическая биография началась с национальной студии, в которой половина студентов (для середины 1970-х годов это нормально) плохо знали русский язык, они были из деревень, говорили на коми-пермяцком, а часть ребят этого языка не знали (они из самого Кудымкара). Мы вместе со Стронгиллой Шаббетаевой Иртлач² с ними работали, началось погружение в этот особенный человеческий материал. И я понял, что тут действуют специфические телесные законы: как только студенты переходят на коми-пермяцкий язык, замирают, останавливаются, не могут шевельнуться — им не нужно увеличенной жестикуляции при разговоре на родном языке. Как только они переходят на русский, у них появляются эмоции и они машут руками, возникают разнообразные сопутствующие движения. Язык, получается, диктует особенности проявления пластики; она у коми-пермяков скупа. Например, я работал в Уганде, у тамошних актеров, говорящих на языке ньянколе, жестикуляция шире, чем сам человек, мы на их фоне угловатые, прижимаем локти к телу и «сучим» ручками перед собой, по слову Гоголя. Коми-пермяки из-за того, что они проживают на севере Урала (их деревни далеко от больших городов), имеют особый склад телесных движений. И тогда нам со Стронгиллой Шаббетаевой придалась идея — обязательно двуязычие использовать на уроке таким образом, чтобы на русском языке студенты эмоционально разогревались, «заходились», а потом, разогретые, пробовали бы перебрать-

ся на родной язык. Когда это делалось на скороговорках и пословицах, это было классно. И потом, когда уже перешли на детские стихи, они сами их переводили на родной язык, и рифмы подбирались хорошие, и увлеченность сценической речью увеличивалась. Речь финно-угорской группы, к которой принадлежат коми-пермяки, очень ритмична по организации предложений, по расстановке ударений. И с той поры я понимаю, что для речи художественной необходимо растормозить студента в первую очередь пластически.

Это — первоначальный ваш дальнейший опыт. Но второй момент, который существен для нашего разговора, это актерская профессия. Вы уже более полувека находитесь в центре кузницы талантов, были сопричастны многим актерским судьбам. Что такое актер — дар или выбор, который можно обеспечить хорошим воспитанием и обучением?

О, обучение — да, влияет, приемы обучения воздействуют; но вот с «воспитанием» я бы повременил. На конференции по когнитивному развитию ребенка известный детский невролог профессор Александр Бейнусович Пальчик привел, как пример, итог одного из экспериментов воспитательного процесса: в одной школе и даже в одном классе учились великий философ Людвиг Витгенштейн и Адольф Гитлер. «Воспитание» — слишком для меня лично расплывчатый термин применительно к театральной школе. Не следует, опять-таки, по-моему, стремиться к воспитанию актера, то есть к навязыванию ему неких установок, которых придерживается сам педагог. Сила творческого рождения актера заключается в неудержимости его стремлений к самообучению, личность не следует воспитывать. С моей точки зрения, актерство — это дар. Если человеку дано, то принесено свыше.

То есть воспитать актера невозможно?

Тут дело в другом. Иногда бывают у человека потрясающие данные: фактура, голос, внешность, обаяние, — но человек никак не использует это, у него либо нет способностей к сцене, либо он изнутри не театрален, мозгом не театрален, интуицией, не заражен театральностью, не пропитан ею, а это уже — навсегда. Мы, в бытность студентами с Моховой, приехали в Дом ветеранов сцены, там благодарные зрители, мы им показали концерт, составленный из этюдов первого семестра. А потом ветераны театральные нас повели по комнатам, мило беседовали с нами, поили нас чаем. И тут одна старушка поднимается, у нее слезы на глазах: «У меня огромное несчастье. От меня ушли театральные сны. И я теперь никому не нужна». Я понимаю, насколько человек жил сценой, дышал актерством, насколько ее втягивало туда какое-то безумие: я опаздываю, забываю роль, меня кто-то ждет на репетиции, я преображаюсь в этом платье, я чувствую жар яркого освещения... И я это знаю по себе: репетируя со студентами или с опытными актерами, я просыпаюсь иной раз, декламируя сказку, или в волнении, что не могу никак объяснить суть какого-то слова, произношу его на разные лады. Я все время нахожусь в этой работе.

Да, актерство — это дар свыше, важно, чтобы человек не обожал свой талант, а уважал. Но еще у него должно быть всегда безумное желание, человек от него становится «горячим», у него есть тогда бешеная отдача, которой он одаривает тебя. Я вот на днях в неформальной обстановке общался с молодыми режиссерами, актерами, которым когда-то прививал творческое начало в речи, в звучании голосов, — это какой-то водоворот разговоров, впечатлений, обмен мнениями, конфликтность, от них узнаешь гораздо больше о жизни, чем находясь в стенах вуза. Они заражены.

Другими словами, дар должен быть подкреплен желанием (целью), работоспособностью и одержимостью?

Да, одержимостью.

Наблюдая за вами в процессе тренинга, я пришел к ощущению, что вы — человек протейческого типа, в разных ситуациях вы были разным, то есть здесь проявляется способность соответствовать ситуации. Это важно, потому как в процессе тренинга вы постоянно как будто переживаетесь, настраиваясь на того или иного студента. Это вообще обязательно должно быть у педагога по сценической речи?

Я, если честно, это качество в себе берегу. Я не знаю, каким образом это сложилось, но с юности помню, с первых выходов на сцену, что я постоянно меняюсь. Конечно, мы все в той или иной мере адаптируемся к ситуации. Но я постоянно регистрирую в себе эту способность переключения из реальной ситуации в вымышленную или уже прошедшую и уже ощущаю себя другим. Но тут важна и концентрация. Каждый урок думаю, что я должен быть непредсказуем сам для себя, не знать, как будет складываться занятие. У меня есть общее представление, куда двигаться уроку. Войдя в вуз, внизу на лестнице я делаю все возможное, чтобы ни с кем не вступить в диалог, дабы не потратить ни одной капли энергии. Прошел на кафедру, переоделся, иду на урок, со мной здороваются студенты, отвечаю односложно, а сам не теряю того, какой я есть, и через несколько секунд встаю в круг и понимаю, какой я есть в данный момент. И тогда могу свободно вливаться то в одного, то в другого студента; не могу всех сразу охватить, не могу даже проверить присутствующих (чтобы отметить в тетрадке), меня волнует, что со всеми нами, присутствующими, сейчас случится. Начинаем пробовать упражнения, и вдруг — пошел сегодняшний, непохожий на вчерашний тренинг, он будет отличаться от тренинга второй группы.

Даже иногда меняю в расписании порядок групп, чтобы они сталкивались со мной разным.

Не знаю, как для преподавателей по мастерству, но для педагога по речи это важнейшая способность — слиянность со студентами. При этом я никогда не позволяю себе недослушать студента, оборвать его на полуслове, сказать, как надо, я даю ему высказаться и слежу, чтобы во мне открылись чувства искренние к тому, что он делает: а вдруг, начав неверно, он на десятой секунде обретет точную мысль, воплощенную в речи? Конечно, нужно знать свои слабости: я замечаю за собой (анализирую видеозаписи своих занятий), что во время тренинга люблю «путешествовать», но знаю, что лучше прижаться где-нибудь к стенке, пусть студенты работают, мое нахождение рядом притормаживает ребят. Мои «путешествия» необходимы им, чтобы они следили за мной: здесь я появлюсь, там, то есть это их мобилизует, но с этим надо обращаться аккуратно. Находясь за пределами круга, я подсказываю не впрямую, а если высказываюсь, то об идеалах и катастрофах жизни или творчества или о том, что происходит с телом, как чужь другого... но все это такая простая и столь же непростая работа речевого педагога; что уж тут говорить — звания и награды педагогу по речи не к лицу — внимание к судьбам студентов, к их профессионализму — вот это да!

Но как это можно сформулировать в методике, которая основывается на каких-то легко передаваемых принципах? Этот стиль (протеический) — это же результат опыта, основанного на длительном эксперименте.

В интервью с Мариной Дмитриевской я так и обозначил: «я преподаю не сценическую речь, а какую-то другую»³. Мне это очень дорого. В этом случае понимаю, что «сценическая речь» — это нечто правильное, на что надо «натаскать», а вот как привести к творческой речи, чтобы речь

была естествен, а вместе с тем соответствовала нормам, не была искусственной и демонстративной? У меня есть ученики, те, кто этот генеральный принцип ухватывает, даже есть последователи, которые, правда, используют лишь упражнения, возникшие в результате моего поиска, интуитивных порывов и проб. Мне нравится, когда мои последователи придерживаются моего опыта, но делают свое. И я сейчас пробую это в Германии: набрал группу из восьми человек. Желających заниматься было гораздо больше, но я понимаю, что тот, кто не прочувствует глубину моих принципов, потом не сможет создать нечто оригинальное, творческое в сценической педагогике, свое личное, «любимое». У него, выпускника школы в Германии, будет свой стиль преподавания, свои упражнения и своя теория. Поэтому остановился я лишь на этой восьмерке актеров и педагогов. И вот в первую нашу встречу я дал этой восьмерке установку «провалиться» в мой тренинг, раствориться в нем, раскрепоститься, но искать что-то свое, понять себя в тренинге: как дышится, как живет, как думается. Значит, все же методика есть, так как мои немецкие ученики это восприняли и начали творить, придумывать свои упражнения, проявлять самостоятельность в проведении тренинга. Вроде бы экспериментирую, хотя инициатива исходит не от меня, а от этой одержимой восьмерки: и желание постичь от них, и шаловливое с аналитическим в связке при постижении от них.

Тогда получается, что ваше направление — не для всех, только для людей похожего типа, для которых принципиальна способность мгновенно переплавляться в другого, оставаясь собой.

Это совершенно точно. И я сталкиваюсь с тем, что моя технология не со всеми срабатывает. Например, веду со студентами мастер-класс в Щукинском училище; я понимаю, в их школе много интересного, но они во время тренинга со мной меня не

почувствовали, не поняли, не прониклись. Некоторые открылись, но другие имеют такой тяжелый шлейф «сценической речи», которую они уже твердо знают, от которой они не должны отойти, научены только так и все. Хотя их педагоги хорошо понимают, куда я веду, к чему направлено все то, что мы делаем. Это как ситуация, когда я знаю 80 слов — их в любых ситуациях и использую, а 81-е слово — знакомое, но неосвоенное, никогда в спонтанной речи не будет мной использоваться, не смогу я его прочувствовать и в сценической практике. Мне его нужно почувствовать, оно не в моем теле, не живет во мне. И с этим — неспособностью воспринять новое — ничего не сделать. Тут главное — увлечь.

А сложно человеку протейческого типа в жизни? Я понимаю, что в игровом пространстве тренинга и в художественной ситуации репетиции это необходимо, но в быту, повседневности — как быть с этим?

В жизни лучше не использовать эти возможности, не размениваться, не мимикрировать, не подстраиваться под окружающих, может появиться суета. Я заканчиваю занятие, перемещаюсь в театр Комедии и вновь стараюсь избегать собеседников, которых на моем пути до Невского встречается много. Мне нужен аккумуляторный период, накопить силы для следующей работы. Необходима концентрация на предстоящем. Даже когда я пишу свои пособия, мне нужно отстраниться от шума. А вот, например, когда Эфрос писал свои книги, то ему обязательно нужно было продолжать телефонный разговор и писать одновременно. И вот я прихожу к семнадцати актерам, которые стремятся освоить речевые ритмы «Горя от ума», и в этом переходе от института до театра мне нужно настроиться, самому в эти ритмы «врулить».

Ну теперь, конечно, нужно перейти к тренингу — той части вашей творческой

жизни, которой вы посвятили много печатных работ. Тренинг в первую очередь воспитывает ремесло. Но тут нужно прояснить позицию педагога, ведущего тренинг: он должен быть Страдивари или толковым настройщиком инструмента? Студент — это уникальный инструмент или один из массы, который должен овладеть своим голосом?

Конечно, педагог — это своего рода Страдивари. При этом широко распространена практика только лишь качественной настройки. И тут важно, что педагог по речи помимо всяких правильностей должен погрузиться в личность студента, понять его суть, природу, открыть ее. Это происходит не так, как на мастерстве актера, это может быть разговор о каких-то жизненных впечатлениях, но он помогает открыть человека. Здесь существенна степень доверия, которая возникает между педагогом и студентами, даже, точнее, уровень эмпатии, позволяющей вживаться, вчувствоваться в другого. Я уверен, что любой профессиональный навык должен возникать через творчество, а не через автоматизм усвоения от педагога, индивидуальный опыт не может быть механически и старательно приобретен. Например, я тут обнаружил, казалось бы, элементарную вещь. Перед спектаклем «Гамлет» в Молодежном театре (исполнители — выпускники этого года) я начинаю разминку, когда они снимают полностью напряжения со всех лицевых мышц, ничего не делают губами и челюстями, чтобы не прикладывать при говорении никаких усилий лица, работает только язык, и он — тянет за собой все остальное: открывается дыхание буквально через 20 секунд, включаются губы и т. д., они чувствуют себя по-другому. И на спектакле, очень напряженном, они не срываются.

А можно сказать, что они снимают в этот момент свою бытовую маску и настраиваются на спектакль?

Это верно. И когда я иду из института в театр, я стараюсь не впитывать бытовых впечатлений.

Обычно задача сценрежи — переформатировать, сделать правильным, настроить голос, вы же занимаетесь звуком, в широком смысле исследуете «звуковость» как творческую категорию, позволяющую актеру создавать звуковой образ роли. Можно ли так утверждать?

«Звуковость» — это очень интересное обозначение, конечно, такого слова нет, и найти ему эквивалент сложно. При этом я бы голос не отводил совсем в сторону. Голос следует воспринимать в двух качествах: одно дело — театральный голос актера, другое — сам человек, выраженный через свой голос. Этот второй голос потерять в тренинге нельзя. Как писала К. В. Куракина⁴, даже занимаясь дикцией, мы занимаемся голосом, если мы занимаемся ритмикой, мы думаем о голосе.

Но ведь голос — это результат тренинга, а звук, его поиск и работа с ним — суть тренинга?

Да, верно. Потому что на голосе мы так можем и остаться и через него ничего можем не выразить. Звук важнее все-таки.

Мне показалось, что в вашей работе со студентами вы избегаете такое важное понятие из лексикона Станиславского, как «кинолента видений». По мне, это опасный конструкт, позволяющий в иных случаях студенту создавать видимость этой самой киноленты. Почему вы не делаете акцент на этом?

Да, соглашусь, что вызывать «киноленту видений» опасно, потому как студенты могут научиться имитировать идеально и талантливо, легко могут скопировать меня, что там надо чувствовать. Поэтому пресекаю это, постоянно требую, чтобы все попробовали одну и ту же фразу — каждый по-своему, чтобы сбить нарождающийся

ся штамп. Более того, я в коллективных упражнениях стараюсь избегать того, чтобы студенты попали в ритм друг друга.

Тут рецепт прост: во-первых, никогда не произносить, что студент должен видеть, во-вторых, не подталкивать его к этому, а прийти вместе с ним. Только так исполняемый материал можно сделать человеческим, то есть нужно включить эмоциональную память студентов, чтобы они оживили чужой текст. Создавать киноленту нужно, но мне кажется, что смыслы вытягивают на нужные видения. Ведь можно констатировать факт, можно его проиграть, почувствовать: «вот, я про богатыря рассказываю». Но все это будет фальшивым. Иной раз подталкиваешь студентов к жизненности, и для них былина (сложный для освоения жанр) становится историей жизни.

Когда-то у меня был период, я очень волновался, чтобы у студентов возникали видения, в 80–90-е я этим серьезно занимался. Режиссеры ведь много пользуются всякими ассоциативными вещами: про это говорят, про это, все для того, чтобы вызвать какое-то чувство у актера. Как только чувство вызвалось, за этим чувством последует видение, а бывает и наоборот: видение тащит чувство. А может, и тема раскрепощает. Но главное — не запоминать ничего интонационно, потому как видения сразу становятся необязательными, актер идет по накатанному. Это тончайшая вещь.

Как-то в разговоре с вами я, посмотрев несколько тренингов, предположил, что целью тренингов, придуманных вами, является создание «звуковой рамки». Конечно, вам не нравится слово рамка, так как это ведет к зафиксированности тела, его ограничению. Поэтому я подобрал другие — «обод», «абрис».

«Абрис» мне по душе.

Мне кажется, что эта рамка — это транслятор звука. Смеею предположить,

что назначение этой рамки — «расскелитить» тело. Сейчас объясню, что имею в виду. У человека в быту для поддержания стабильности тела задействованы три точки-опоры: ступни, область таза, плечевой пояс. Когда вы настраиваете студентов на тренинг, вы пытаетесь эти точки миновать, центрами становятся балансирующие колени и согнутые локти, которые образуют особую рамку. Эти точки не выполняют конструктивную функцию в быту, но они помогают зарядить тело звуком и отправляют его из тела в любом направлении.

Благодаря этой рамке динамическим центром становится поясница, связанная с нижней челюстью и языком, которые при должном внимании создают звук, транслируемый через рамку. Вдобавок к этому сформированная рамка позволяет освободить кисти (все напряжение сконцентрировано в сгибе локтя), что также позволяет сделать не только тело, но и звук пластически выразительным. Найденная рамка создает ауру звука, которая не фиксируется, но потом на сцене припоминается.

Это любопытное наблюдение. Но вы могли заметить, что все это вне вертикали, выстроенной биологическими точками, не действует. Я в тренинге начинаю с вертикали и только потом перехожу к работе с пространством. Эту вертикаль я постоянно ощущаю, от нее не уйти, она — своеобразный стержень, ось, золотая середина, в этой вертикали гнездится человеческое достоинство, человеческое самоуважение. Пока студенты не почувствуют вертикаль, дальше двигаться нет смысла. Им нужно добиться чувства собственного достоинства. Помимо этого, студент должен обрести чувство телесного «сжатия и разжатия». Только после этого наступает фаза, как тут было подмечено, «расскелитивания» тела. Чтобы раскрыться, нужно пройти через фазу, когда в результате взрыва, разлета появляется новая вселенная, в которой энергетические импульсы

во все стороны идут с одинаковой скоростью. А потом возникает свобода во всех точках, главная из которых — язык, об этом я уже говорил. Язык должен быть свободен, это условия для возникновения дикции, а не укоренившаяся в речевых классах так называемая артикуляционная гимнастика, необходимая, скорее, педагогам по речи, чем их подопечным. Свободный язык, даже его кончик, тянет за собой все, и открывается тело, из которого вытекает творческое дыхание.

Студентам я это пытаюсь объяснить, они, наверное, не понимают, но я им говорю, что это философия, которую они познают позже, в профессиональной деятельности. Они точно должны знать, что правая рука — говорящая, а левая — дышащая, правая — дикционная, левая — эмоциональная... Я бесконечно могу находить метафоры к процессу освобождения тела и появлению творческого звука. И да, конечно, возникающая аура звука (не сам звук!) потом становится основой для создания звукового образа роли, интонационного стиля речи. Вот я в упражнении бросаю мяч, а вместе с ним или вслед ему посылаю звук. Голос как бы следует за мячом, он летит, скользит, и аура голоса-звука сохраняется (скорее, разрастается), создавая особый шлейф. И я буду всегда к этому звуку стремиться. Я не буду потом это звук демонстрировать, но он будет возникать сам.

Про ваш тренинг можно много говорить, анализируя его функциональные стороны, но у меня возникло ощущение, что ваши студенты — это актеры, которые приготавливаются к работе именно в режиссерском театре. Эти актеры — материал для режиссера, и актеры своим материалом владеют на должном уровне. Видимо, другой тип актера, с которым занимаются воспитанием механических навыков речи, ориентирован на театр актерского типа, когда исполнитель — это

самобытная личность с выдающимися внешними данными, с прекрасной артикуляцией; он становится центром спектакля, и на этом центре держится весь спектакль, таких актеров в XIX веке называли премьерами.

Может быть, так оно и есть. Но я точно уверен, что тренинг — это начало, он позволяет настроить актера, чтобы потом работать с различными ритмическими фактурами. Например, в конце второго курса я предлагаю студентам на каждом уроке озвучивать все новые и новые стихотворения, о которых они даже не знали, не подозревали. Они, осваивая незнакомую ритмическую речь, открывают поэтические миры, познают поэта, познают меня, познают себя.

Ну, хорошо, пришел ваш студент в театр. Возьмем идеальную ситуацию: у студента все случилось, он не только освоил ремесло, но и научился существовать в творческом режиме. Но в театре, куда его определила судьба, творческий стиль отсутствует, там все делается по старинке, процветает рутинка. Что в таком случае делать студенту, получившему от вас заряд?

Да, это проблема. Один артист (А.) попал в такой театр, его руководство театра заметило и пригласило. Оказалось, что это не его театр — там другая речь, проинтонированная и выстроенная, в этом нет ничего человеческого, но он продолжал поддерживать, питать чувство собственной свободы, делал все, чтобы не утратить дух творческого авантюризма, у него созревал голос. Сейчас актер А. работает в другом театре, очень востребован. Вообще, профессиональный театр — это проверка человека, он должен остаться самим собой, точнее, личностью, заниматься творчеством, а это главное условие выживания во всяких непростых условиях.

То есть ваши педагогические усилия в итоге должны обернуться формирова-

нием особой — звуковой — личности студента?

Да, согласен.

Давайте теперь переключимся на сферу понятий. Что такое, по вашему мнению, речевой ансамбль и как он возникает?

Речевой ансамбль — это, видимо, такая художественная ситуация, когда некая группа едино звучит. Скорее всего, через речь проявляется творческий (общий) ансамбль, речь как вершина айсберга. Речь в таком случае становится внутренней поэзией спектакля. Это ценнейшее качество, присущее великим труппам. Когда я учился на артиста, нам это прививал Леонид Федорович Макарьев, который в течение года начинал занятие по актерскому мастерству с хоровых исполнений пушкинских стихов. И мы (курс из 24 человек) вставляли в полукруг, возникала идеальная тишина, «дедушка» (так мы его называли промеж себя) был напротив нас (ему тогда было 76–77 лет), без отмашки мы начинали вместе исполнять первый стих... Наш курс дружен до сих пор, этот ансамбль в нас укрепился на всю жизнь. Видимо, из этого хорового чувства произрастает соборность — основа для театра вообще. Только не надо путать с театром-домом, для которого, по мне, характерны быт и домашние разборки. И сейчас, когда я работаю с труппой профессионального театра, у нас всегда начинается с этой настройки — припоминание такого соборного начала. И я понимаю, что это нужно, так как, во-первых, это слуховое внимание колоссальное, во-вторых, ощущение всех всеми, и это тоже грандиозно, и в-третьих, в этом есть огромная непредсказуемость, мы не знаем, что сейчас произойдет, куда нас эта ситуация уведет.

Меня всегда интересовало, как можно классифицировать представления, где используется выразительность слова. Для драматического театра характерна фор-

мула «персонаж в действии», здесь слова — один из маркеров сценического образа, воспринимаемого зрителем. Для художественного чтения свойствен «рассказ о персонаже», для литературного спектакля — «совмещение рассказа и включения актера в персонаж». Правильно, если следовать моей логике, понимать, что речевой спектакль — это виртуозное владение звуковой стихией, возникающей в результате выстраивания конфликта между актером и персонажем?

Да, наверное, это правильно. И в речевом спектакле есть непредсказуемость, тайна. Речевых спектаклей я сделал немало. Не люблю «художественное слово». Этого я не принимаю и не хочу, так как речевой спектакль для меня должен быть пластическим, при этом пластика требуется умная; как и стихотворение, она должна раскрывать смысл. Мы делали спектакль «Яр.Мо» на основе шести стихотворений Ярослава Могутина и одного стихотворения Сергея Есенина. Спектакль длился один час двадцать минут, а стихи коротенькие. Но там целая жизнь, каждый персонаж наделен своей судьбой. Или, на-

пример, спектакль «футуризмЗрим», где совмещаются речь, пластика, ритмические экзерсисы, музыкальные импровизации... Главное, чтобы речевой спектакль не походил на «художественное чтение».

Спасибо большое за эту беседу, мне кажется, она у нас получилась. Напоследок я бы хотел поделиться с вами одним сюжетом, где вы стали главным персонажем. В 2009 году и позже вы опубликовали статьи, где подвергли анализу научные и методические работы своих коллег со всей России. Тут выстраивается особый ряд чисел: в 1999 году одна из ваших аспиранток защитила диссертацию о петербургской школе сценической речи⁵, в тот же год ушел из жизни А. Н. Куницын, ставший для этой кафедры катализатором научных и методических разработок. Ваши статьи — это вопль о том, что то дело, вокруг которого была создана особая творческо-исследовательская ситуация, не имеет продолжения в новом десятилетии?

Интересное наблюдение. Я думаю, что оценку этим моим поступкам дадут потомки.

Примечания

¹ Цитаты Сипатого: Графимоны / Сост.-собр. В. Е. Бугаков. Изд. 2-е, испр., чуть доп., усовершенств. СПб.: Театр «Цехъ»; РГИСИ, 2017. С. 41.

² Стронгилла Шаббетаевна Иртлач (1902–1983) — певица, актриса, преподаватель сценической речи в ЛГИТМиКе в 1963–1982 гг. Автор книги «Интонационно-мелодическая природа сценической речи» (Л.: ЛГИТМиК, 1990).

³ «Я же преподаю не сценическую речь, я преподаю какую-то другую...»: Беседу с Юрием Васильевым ведет Марина Дмитриевская // ПТЖ. 2013. № 4 (74). С. 27–33.

⁴ Ксения Владимировна Куракина (1903–1989) — известная ленинградская актриса и театральная педагог, доцент кафедры сценической речи Ленинградского театрального института в 1945–1951 и в 1956–1979 гг., автор книги

«Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского» (М.: ВТО, 1959).

⁵ См.: Прокопова Н. Л. Становление современной школы сценической речи: (Из опыта Санкт-Петербургской театральной школы): Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1999.

Ю. А. Осеева

«Театральный шум: звуки перформанса»: новые и старые теории звука и шума и их значение в современном театре

Книга «Театральный шум: звуки перформанса» — это сборник статей под общей редакцией Линн Кендрик и Дэвида Рознера. Оба редактора — обладатели степени PhD, преподаватели в различных европейских учебных заведениях, специализирующихся на перформативных искусствах, и практики театра, занимающиеся режиссурой. Этот свойственный редакторам двухсторонний подход повлиял на драматургию сборника: глубокие теоретические тексты, связанные с философией звука, его механикой и принципами восприятия, перемежаются статьями практиков и критиков, рассматривающих конкретные сценические произведения через призму теории звука и звуковых искусств (Sound Studies).

Открывает книгу глава Росса Брауна «К вопросу о театральном шуме». Как следует из названия, статья композитора и автора множества книг, посвященных теории театрального звука, — первое приближение к предмету исследования. Профессор Браун разбирает общепринятые определения — и их ошибки, рассматривает значение и ценность шумов в театре, погружает нас в научно-исторический контекст термина «театральный шум»¹ (theatre noise), размышляет, как он соотносится с более широкой эпистемологией звука, восприятия и понимания, феноменологией театральной аудитории и полемикой вокруг театральной фобии шума.

Браун расширяет традиционное понимание звука, рассматривая его с различных ракурсов: границы, качество, объем, признак сингулярного коллектива (звуки пригорода); звук как медиум, как

событие, как предмет фобий и фетишей, носитель слуховых воспоминаний; звук как выражение телесности. Подробно разбирает тенденцию сонификации — «использование звука в качестве интерактивного интерфейса между людьми и их технологической жизнью» (2)², которая, по мнению Брауна, уже «работает как театральный эффект: она функциональна, иронична и остроумна» (2) (старомодный телефонный звонок или затвор камеры; маловероятный образец музыки и т. д.).

От звука Браун переходит к понятию «шум», называя его «злым двойником» (2): беспорядочным и неуправляемым, нежелательным, плохим звуком (шум от соседей; посторонние помехи в системе связи и т. д.), — и тут же оговаривается, что все значения, приписываемые звуку, могут также быть и шумом в определенных обстоятельствах, что ставит под сомнение их как оппозицию, но что может стать началом «(пост)модернистской акустемологии»³ (2) — акустической эпистемологии. Собственно, Браун находит ее следы в различных исследованиях как современности, так и прошлого — в концепции Боэция VI о *musica mundana* и *musica humana*, которая оценивала шум не как антитезу разуму, а как необходимое условие, в котором проявляется смысл, энтропийное состояние, из которого и в которое все возвращается, если его не остановить; в мантре «Нада Брахма» (Упанишады), в которой записано, что «весь мир (вселенная) — это звук», — тут Браун проводит аналогию с теорией Большого взрыва, применяя ее как акустическую метафору.

Следующий термин, рассматриваемый Брауном, произрастает из тезиса: «Если звук является элементарным для театра, как здания и живого события, то акустемология является фундаментальной для драматургии, которая имеет дело со смыслом и поэтому должна понимать, что зрители *знают* звук только так, как они культурно подготовлены» (3). Так что, пишет автор, стоит разобраться в ауральности — субъективной феноменологии слуха.

В своей статье Браун выделяет три аспекта ауральности: 1) практику слушания как беспокойное перетягивание каната между «вовлечением» и «отвлечением»; 2) парадокс звуковой объективности и звуковой субъективности; и 3) понятие иммерсивности. Все три аспекта являются следствием физического устройства звуковой волны: она «является вибрационно-тактильной и измеримой, но немой для всего, что лишено слухового аппарата и психоакустического интеллекта, способного представить звук как слуховое переживание» (4). Опираясь на это знание и теорию эволюции, Браун выводит следующую особенность человеческого восприятия звука: параллельное поддержание двух перцептивных режимов слышания и слушания, способность концентрироваться на отдельных звуках, оставаясь при этом бдительным ко всему окружающему.

Этот принцип непрерывного колебания между отвлеченностью и вовлечением, по мнению Брауна, особым образом активизируется именно в театре, во время сценического анализа, автоматически включающегося во время просмотра спектакля. Фоновое слышание выделяет из звукового спектра такие *события-объекты*, которые человеческий мозг «отфильтровал» на основе зрительного, интеллектуального и иного решения, объединил в источник и сделал фокусом слушания. При этом, полагает автор, как только событие-объект сформировалось,

мозг снова начинает сканировать звуковую среду на предмет «значительных» звуков, остальные же сознанием выводятся в «шумы». «Активно „обращенное“ или „отданное“ внимание непрерывно притягивается и захватывается событиями в слышимой среде, слушающий мозг непрерывно отвлекается от своего объекта и затем реинвестируется в него. Поэтому звук должен пониматься как онтологически отвлекающий, а театр — не как непрерывная программа восприятия, а как непрерывное колебание между вовлеченностью и отвлечением» (6).

Ауральным парадоксом Браун называет идею о том, что звук является пространственно-временным событием и зачастую воспринимается человеком через понятие резонанса. «Это похоже на то, что звук имеет первичное местоположение, где он возникает, и вторичное местоположение, где он резонирует (или звучит, само слово предполагает вторичное событие, как будто звук существует дважды)» (6). Но, утверждает автор, «пространственные характеристики звука (его реверберация и резонанс) не отделены от звука, они являются звуком, который нераздельно является пространственно-временным феноменом и не может существовать вне акустического пространства, как не может быть заморожен во времени» (6). На примере звона колоколов и его эха Браун определяет колокол не как объект (дискретное событие), а как точку происхождения — «это не звук, а причина звука, которая является пространственной, и эти пространственные качества — часть среды, в которой концептуализируется событие. Существует только один звук, одно событие, одна вещь, и логически вещь не может быть одновременно и самой собой, и своим окружением» (6). Интересной гипотезой автора в этом разделе является предположение о том, что «этот парадокс субъекта/объекта, возможно, одна из причин того, что картезианская логика имеет

тенденцию восприниматься не в слуховых, а в визуальных тропах, где все гораздо проще» (6).

Что касается иммерсивности — то на исторических примерах, когда мода и зрительский интерес формировали новую (на тот момент) концепцию искусства — и театра в частности, — Браун объединяет 3D-кинематографию, IMAX, очки виртуальной реальности и иммерсивный театр в такую тенденцию нашего времени, которая, возможно, как и ее исторические предшественники, реорганизует театральную модель и истоком которой служит введение объемного звука в кинотеатры и театры.

Далее Браун обращается к современной тяге к тишине в театре. Охарактеризовав режиссуру 1950–1990-х как стремящуюся к шумоподавлению, Браун признает, что и сам был адептом этой идеи, которую сегодня он называет «анафемой современного театра» (9). Описывая отличный от современного способ елизаветинского театра взаимодействовать со звуковой средой, автор предполагает, что, возможно, борьба с шумом (и зрительское подчинение этому требованию) привела к «отуплению» театра и потере навыков звуковой драматургии, которой обладали во времена Шекспира.

Последний раздел главы называется «Почему **театральный** шум?». Браун отвечает на этот вопрос: «Моя концепция „театрального шума“ всего лишь утверждает, что в такой теории [шума] театр должен занимать видное место как форма искусства, чей самодостаточный микрокосмический объем, чья интермедialность и чьи правила, независимо от того, соблюдаются они или нет, раскрывают и делают рабочими взаимодействия между шумом, сигналом, тишиной и телесным субъектом больше, чем любые другие» (11). Отказываясь от претензий на создание этой теории, Браун пишет, что в этом тексте он «стремился расширить для читателей эпистемологию звука, которая

допускает неправильность и беспорядок в его экосистеме и примиряет двойственности в звуке, которые являются парадоксальными согласно картезианскому разуму» (11). Иными словами, он старался показать необходимость и ценность шума как части жизни (и театрального представления), показать его неоднозначность и оспорить необходимость сохранения «бесшумного» пространства в театре.

Во второй главе «Методы (техники) воспроизведения звука в театре: случай медиатического сопротивления» Жан-Марк Ларру исследует изменения внутри театра, вызванные «вторжением опосредованного звука (записанного и воспроизведенного аппаратом)» (14) с точки зрения интермедialного подхода. В основе этого подхода у Ларру утверждение, что театр «является и медиумом, и тем, что попадает в область интермедialности» (14). Через краткую историю медиа как понятия (СМИ, интернет, кино и т. д.), соотносенную с историей исследований медиа (Болтер и Грусин, Маклюэн, Мозер, Ремшардт и др.), автор формулирует понятие медиатического сопротивления, «эффект которого заключается в исключении, избегании, предотвращении и/или задержке внедрения в данную среду новой технологии» (18). Именно такое сопротивление, по мнению Ларру, стало причиной того, что, в отличие от электрического света, электрический звук пришел в театр с задержкой в 70 лет. При этом, как указывает автор, за пределами непосредственно здания театра технические новинки использовались активно — для рекламы, радиоспектаклей, собственных записей. Ларру полагает, что это связано со «священным» переживанием сцены: «В дни, предшествовавшие опосредованному звуку, „красивый голос“ обязательно был „сильным голосом“, а сцена была местом „сильного“ и непосредственно коллективного [переживания] вокального исполнения. Но что это за представление, когда машина вме-

шивается между актером и зрителем, и что это делает на сцене?» (20). То есть, говорит автор, опосредованный звук стал «нападением на актерское „присутствие“, которое так глубоко связано с эпистемой театра» (20), что и вызвало его сопротивление.

В главе «Представление звука / звучание пространства» Джон Коллинз, звукорежиссер, саунддизайнер и режиссер, рассказывает о собственном или наблюдаемом им опыте использования звуковых эффектов в американском театре. В спектакле «Тит Андроник» (Target Margin Theater, 1991) Коллинз использовал звуки анимационного кино, синхронизируя их с действиями актеров, что, по его словам, требовало его «участия больше как актера, чем как звукорежиссера» (23). Сходный прием он увидел в спектакле The Wooster Group «Приободри!»: актриса изображала, будто кидает стакан, но само действие не совершалось, зато был слышен звук разбивающегося стекла. Важным элементом сцены было то, что актриса взаимодействовала с невидимым звукорежиссером, сделав его своим партнером по присвоению звука: «Она исполняла звук, и зрителям было ясно, что она сама его вызывает» (25). И снова автор делает вывод, что технический исполнитель (тот, кто нажимает кнопку) в этих обстоятельствах становится актером.

Другая работа The Wooster Group, «Косматая обезьяна» (1994), столкнулась с непреодолимой проблемой — громко звучащей металлической установкой, вокруг которой строился спектакль. «Саунд-дизайн начался как попытка получить контроль над этим шумом» (25), — так возникла идея сэмплирования внутритеатральной реальности, которая впоследствии стала звуковым ландшафтом спектакля.

В «К тебе, птичка» (2001), устроенном как игра в бадминтон прямо на сцене, Коллинз работал без партитуры — он непрерывно следил за действиями игроков, озвучивая их набором разнообразных звуков, предугадывая их действия, то есть

подключаясь к «перформерскому типу мышления» (26). Отношения между миром действий и миром звуков входили в ткань спектакля в случае расхождения визуального и аудиального ряда. «Даже когда моя логика разваливалась на части, когда мое исполнение не могло органично вписаться в их, между звуком и действием, актером и звукорежиссером могла образоваться новая связь» (27). Это был «саунд-дизайн/перформанс, с его слоями слуховой модулированной реальности, его исполнением в реальном времени и его обманчивой прозрачностью» (27–28).

В спектакле Маркуса Стерна «Гамлет-машина» (1990) Коллинз выделяет два приема: звуковую иллюзию и резкий переход от оглушительного звука к не менее оглушительной тишине. Оба события, по словам автора, смогли создать целостный мир: «Звук, который мы слышали, лгал нам, но все же сумел создать свою собственную совершенно правдоподобную реальность» (29). Результатом этих театральных опытов для режиссера стало создание двух спектаклей с театральной группой Elevator Repair Service, в которых «окружающий звук играл роль сценографа» (30). Коллинз перенес акцент с врожденного значения молчания на его театральный потенциал и эффективность. Он описывает свои эксперименты со «сверхзаряженной тишиной» (30) в качестве средства звукового предвосхищения, а также театральное использование звуков окружающей среды. «Взаимодействие актеров со звуками и звуков с архитектурой может как эксплуатировать, так и обходить стороной искусственность и физически неудобную вселенную живого искусства и создавать мощные иллюзии неопровержимой физической правды» (32).

В главе «От музыкализации театра к музыкальности кино: „Игра“ Беккета на сцене и на экране» Даниэла Кулежич-Уилсон исследует драматические и музыкальные цели молчания в пьесе Сэмюэля

Беккета «Игра». «Беккет объявил себя последователем шопенгауэровского взгляда на музыку как на единственное искусство, раскрывающее „истинную природу всех вещей“» (34). Его эксперименты с языком и «поиск перцептивного опыта, который мог бы сравниться с восприятием музыки, привел его к театру, среде, которая оказалась идеальной для исследования чувственных и по своей сути музыкальных аспектов языка, среде, где язык не только получает реальный голос, но и может быть преобразован в музыкальный голос» (34). «Игра» — пьеса, «структурированная как музыкальное произведение для трех сольных партий с хорами и включает в себя сценические указания для ритма, темпа, объема и выразительности» (35), а циклические и ритмизированные реплики персонажей прерываются ритмически организованными звуками: смехом, икотой, вздохами. В 2000 году Энтони Мингелла снял короткометражный фильм по этой пьесе. Разобрав нюансы структуры пьесы, требования Беккета, предъявляемые к произведениям по своим текстам, Кулежич-Уилсон приходит к выводу, что «не стесненный ограничениями живого театрального представления, Мингелла довел видение Беккета перформативного аудиовизуального контрапункта до его полностью контролируемой, совершенной сцены, преобразовав метафору музыки как модель языка в действительность и распространив процесс музыкализации на экран» (35). Сущностным приемом, по мнению автора, стало отношение кинорежиссера к актерам как к музыкальным инструментам, чего хотел и сам автор, судя по тому, что спрятал персонажей по шею в бочки, оставив им единственное средство выразительности — голос и слово.

В главе «Навязчивые шумы: перформативная власть театральных звуков» Катарина Рост размышляет об интрузивных шумах, их влиянии на зрительское восприятие и формирование смыслов.

Основной тезис автора: «Интрузивный звуковой эффект не просто добавляет определенную информацию или стимулирует эмоциональный фон; вместо этого он имеет или получает власть касаться слушателя непосредственно физически и захватывать внимание аудитории, вместе или помимо их воли» (45). «Интрузивный», согласно исследованиям Рост, — это субъективная категория, которая, следуя этимологии слова, переживается как нарушение границы, в том числе телесности воспринимающего. На примере спектакля Люка Персеваля «Андромаха» автор показывает звуковую стратегию режиссера: «Тишина используется в качестве акустического фона и усилителя, благодаря которому звуки и шумы кажутся намного громче и ближе, чем они есть на самом деле» (49). При этом звуки разделены на очень громкие (разбивающиеся прямо на сцене бутылки) и тихие (усиленные через микрофон звуки тела — «акустический крупный план» (49)), благодаря чему «впечатления страстных эмоций и физического подавления контрастируют с аскетической и строгой эстетической формальностью, с которой устроен спектакль» (49). Опираясь на работы других исследователей (Гэвер, Гибсон) автор делает вывод, что «интрузивный характер [шумов] вытекает из слышимости динамики столкновений, всплесков и рассеивания» (52), а также слухового восприятия предметов и материалов, стоящих за ними.

Автор главы «К (минус) философии голоса» Алиса Лагаай через призму перформативного поворота в гуманитарных науках исследует голос не только как передатчик смысла, но и как материал и носитель информации, со своей «уникальной динамикой, посредством которой воспринимаются физический, ритмический, музыкальный и индивидуальный характер речевого общения» (58). Лагаай утверждает, что любая «тематизация голоса подразумевает сонастройку с тем, каким об-

разом голос является не просто прозрачной средой для языка, незначительной сама по себе, но что в самой своей материальности голос может конфликтовать — то есть нарушать, подрывать или комментировать — основное пропозициональное содержание того, что говорит человек» (58). Исследуя историю философии, автор обнаруживает несколько особенностей: а) разделение на семантику и звучание — и амбивалентное отношение к собственно вокальности; б) появление внутреннего голоса, «который хотя и лишен внешней природы или акустического резонанса телесно-воплощенного, музыкального голоса (т. е. не имеет звуковых волн), тем не менее отчетливо слышен» (62), и, самое главное, — «авторитет этого внутреннего голоса определяется, по-видимому, не тем, что он говорит... а самим фактом его восприятия» (62). Кроме того, Лагаай определяет основные признаки феноменологии голоса: индивидуальность и коллективность, лингвистический и нелингвистический компонент, темпоральность и трансцендентность, звучащий резонанс и потенциал молчания (64), — и здесь появляется важный тезис. «Что отличает голос от шума, так это его внутренняя связь с возможностью тишины. Ибо, поскольку молчание можно рассматривать как способ речевого выражения, голос не может быть определен в явной оппозиции к молчанию» (65). Именно он лежит в основе ее «минус-философии». Соотнеся свои размышления с работами исследователей и философов (Агамбен, Гегель, Хайдеггер), Лагаай приходит к следующему выводу: «Сложные отношения между внутренним и внешним уровнями голоса, с одной стороны, и различными измерениями тишины внутри голоса, с другой стороны, когда они переносятся в область театра и перформанса или сталкиваются с ней, указывают на измерения, в которых театральное событие никогда не может быть полностью сведено к простой мате-

риальности того, что происходит в театральном/перформативном пространстве» (67).

В главе «Голосовой ландшафт. Театр звука в аудиобродилках» Миша Майерс доказывает, «что сочетание практики ходьбы с практикой слушания представляет собой особый способ познания пейзажа, помещающий или контекстуализирующий зрителей в визуальном и воображаемом пространстве, которое уже включено в опыт театра». В частности, он рассматривает, как «использование технологии в аудиобродилках расширяет феноменологическое пространство, в котором происходит театр, и сенсорные способы вовлечения аудитории в это пространство» (70–71). Автор рассматривает три примера аудиобродилок, устроенных по разным принципам, но выделяет общие для всех трех работ элементы: «опыт запутывания внутреннего и внешнего пространства» (73), изменение «размеров театрального пространства и отношений между зрителем и исполнителем» (76) в сторону интимности и стремления к неразличению, переход шумов из категории помех в «элемент композиции, который усиливает и преумножает театральный опыт и пространство» (78), «мультисенсорная вовлеченность» (79), продиктованная бестелесным голосом и/или оторванными от видимого звуками, эстетизация пространства.

Питер Верстрет в главе под названием «Радикальная вокальность, слуховой дистресс и бестелесный голос: разрешение голосового тела в спектакле „La Didone“ The Wooster Group» исследует терминологическое поле, сложившееся вокруг таких понятий, как «вокальность», «радикальная вокальность», «бестелесный голос» (82), и формулирует собственную концепцию слухового дистресса, который «материализуется прежде всего как избыток интенсивности в слушателе... присущей каждому слуховому восприятию» (83), и вызывает

потребность создания смысла. Таким образом, суть гипотезы Верстрета сводится к тому, что звук не может существовать в своей бестелесности и в итоге «каждый звук всегда воплощается из-за своей *потребности* в теле» (85), — что является способом преодоления слухового дистресса для слушающего зрителя («auditorspectator») (82). Описывая (любой!) звук как «авторитетный», от которого просто в силу человеческой физиологии мы не можем укрыться, автор пишет, что «слуховое восприятие всегда отличается, с одной стороны, постоянной угрозой возникновения помех, а с другой — желанием контролировать так называемую „угрозу“, вторжение которой проявляется не только в высоких децибелах. Эту угрозу можно представить в виде постоянной опасности возникновения шума в его изначальном смысле — „нежелательный, неожиданный звук“. Тем не менее звук всегда является вмешательством в восприятие человека. Звук может нарастать до такой интенсивности, которую нужно контролировать. Звук локализован, когда привлекает наше внимание, и поэтому он нуждается в дерелокализации через наши каналы восприятия» (87). Средством такой релокализации становится «воображаемое производство вторичного тела, двойника тела: „голосовое тело“»⁴ (90), что влияет на принципы восприятия зрителей и, как следствие, — на смыслообразование.

Известный исследователь Джордж Хоум-Кук в главе «Слуховые акты: театр и феноменология слушания» спорит с другим автором этой книги, Россом Брауном, предлагая рассматривать слушание как вид внимания не через попытку противостоять многовековой гегемонии визуально-центрического подхода, что, по его словам, «служит лишь увековечиванию этой чувственной и критической иерархии, фокусируясь на различии или эссенциализируя его» (98). Опираясь на работы Мерло-Понти, Гурвича, Сэрре, других ис-

следователей и этимологию слова «внимание», Хоум-Кук определяет слушание как динамический акт телесности, неоднородный и непосредственно соединенный с актом смотрения: «...я должен был участвовать в своеобразном звуковом/слуховом жонглировании. Кроме того, в отличие от прослушивания фрагмента хоровой музыки по радио, наличие визуального воплощения звуков играло решающую роль в опыте слушания. Эти следы, эти метки позволяли мне более ощутимо цепляться за звуки внутри звукового ландшафта, тем самым помогая процессу слухового жонглирования» (103). На примере своего опыта автор показывает, как слуховое переживание связано с ограниченным видением, как это может менять принцип восприятия — вызывать переживания не телесного голоса, а «сверхъестественного отсутствующего присутствия» (105). Или как слушание и смотрение сливаются в целостное телесное переживание: «зрительный и слуховой опыт... был одним и тем же» (106–107).

Тим Уайт, исследователь творчества композитора Гарри Парча, в статье «„Околдованные“: Гарри Парч и освобождение поработанных музыкантов» рассматривает, как две разные постановки — 1957 и 1980-х годов — его хореографической сатиры «Околдованные» «предлагают различные способы приближения к телесному, одновременно признавая и исследуя напряженность между составляющими элементами такой постановки, не только между предполагаемыми специалистами в области музыки и танца, но и между композитором и хореографом, а в последней постановке — между произведением и его режиссером» (112). В фокусе внимания оказывается повышение статуса тела и телесности музыканта в (исполнительской) музыке и театральность, которую это дает. В постановке 1957 года участвовали две группы перформеров: танцоры и «хор» — по определению Парча. «Хор —

это телесная часть спектакля, более непосредственная, чем если бы это были просто инструменталисты. Он и поет, и играет; он топает ногами, он свистит, он говорит Гав! и Ба!» (116). Работая над постановкой, Парч написал указания для исполнителей, в которых он призывает музыкантов быть более заметными: «Когда исполнитель не может в полной мере использовать свою роль в визуальном или актерском смысле, он портит свою часть — в моих терминах — так основательно, как если бы он запорол каждую ноту в партитуре» (118). Это требование — реализация идеи Парча о том, что «инструменты вместе с людьми, необходимыми для их игры, являются точкой происхождения, из которой вытекают все другие сценические отношения (а не начинаются с текста или исполнителя)». То есть в содержание произведения, по словам Уайта, Парч вносит и процесс производства звука, и наглядность отношений между музыкантами и их инструментами.

В главе «Шумы внутри: вид и место звуков в „Грудях Тиресия“ Аполлинера» Адриан Кёртин, разбирая подробно пьесу и критику на единственный показ спектакля, поставленного основателем художественного объединения SIC Пьером Альбером-Биром совместно с драматургом, делает акцент на фигуре собирательного персонажа «народ Занзибара», исполняемого одним актером и набором разнообразных звуковых инструментов, которые он должен был использовать прямо на сцене. По словам автора, Аполлинер был первым, кто использовал подобный новаторский прием: «Следует подчеркнуть, что акт локализации (не говоря уже о драматизации) производства звуковых эффектов на сцене таким образом был (насколько мне известно) театральным новшеством для того времени и предшествовал соответствующим практикам в постмодернистском/современном театре» (126). Кёртин проводит параллель между фигурой «народа Занзибара» и ки-

нематографической традицией брютёров, что, с его точки зрения, делало персонаж «родовым посредником» (127), включая в театральное представление мощную ассоциацию с кинопоказом. Важным, с точки зрения автора, является и то, какими нелепыми и нереалистичными звуками наделил Аполлинер своего «шумовика»: «Он делает очевидной сюрреалистичность звука, в частности исполняемых („живых“) звуковых эффектов; народ Занзибара воплощает эту операцию» (131), — то есть автор термина «сюрреализм» в своей работе отдал функцию строителя жанра именно звуку. Специально для спектакля была написана серия музыкальных пьес и нанята пианистка, исполнявшая их: «Музыка в этой постановке не просто обеспечивала фоновый аккомпанемент (едва ли возможный, учитывая визуальную выдающуюся роль пианиста); она была не просто „случайной“ для постановки, но вмешивалась в нее, подобно звуковым эффектам, и усложняла действие на сцене» (134). По мнению Кёртина, это единственное прижизненное представление пьесы «Грудь Тиресия» было попыткой воплощения идеи нунического театра. «Помимо того, что Народ Занзибара (и пианист) представляли на сцене видимость звука, звук также исходил из кулис (восторженные возгласы мужчин и женщин в 1.7, в дополнение к закулисному хору, которому было поручено петь в трех разных точках театра в рамках антракта), а также от зрителей, которые, как сообщается, предлагали свои собственные словесные вклады в происходящее. Кроме того, речь актеров иногда передавалась через мегафон, обеспечивая еще одну форму звуковой преграды, заметной визуально. <...> Аполлинер использовал множественность и изменчивость звука, чтобы создать сюрреалистический опыт, в котором то, что мы видим, и то, что мы слышим, может коррелировать, а может и не коррелировать» (136).

Английская версия названия главы Эрика Вотрена «Hear and Now: How Technologies have Changed Sound Practices» («Слушайте и сейчас: как технологии изменили звуковые практики») обыгрывает знаменитое выражение «here and now». Замена «here» на «hear» уже в заголовке передает основную мысль автора: технологический прорыв, сделавший практику записывания и прослушивания доступной в любой момент времени, ее принципиально изменил. Через краткий исторический обзор, освещающий, как менялся процесс — и отношения — театра с музыкой, Вотрен приходит к следующему тезису: «... как только технологии сделали процедуру [создания музыки] простой (например, произведения, основанные на сложных математических расчетах), результат перестал иметь значение» (142). Следствием этого стала замена слушания результата процесса — слушанием присутствующего звука (now) и вхождением в создание звучания всей цепочки производства звука: «Именно эта работа над самой звуковой системой, манипулирующей объектами или электрическим сигналом, чтобы произвести звук на сцене, означает, что мы работаем над шумом, материальностью звука, его посредниками, непрерывностью и случайностями» (142–143). Дальнейшие размышления над этим процессом приводят Вотрена к формулировке диегетического звукового события, которое «позволяет звуку больше не быть образом самого себя или идеей, а, скорее, стать чем-то, что может неразлично связать жест, материю, концепцию, пространство, движение и воспоминания» (144), звук становится материальным. Композитор теперь должен быть и инженером, и тогда его работа может предложить нам новый тип «слушания мира» (147).

В главе с названием «Механика шума: театральность и автоматизированный инструмент в театре Хайнера Гёббельса и джазе Пэта Метени» Дэвид Рознер ис-

следует сходства двух произведений разных искусств и тоже ставит в фокус внимания не только материальность звука, но и саунд-производство: он рассматривает «шум» создания музыки, включающий физические, технические и материальные усилия по производству звука. По Розману, он становится частью парадигмы саморефлексии.

Оба перформанса выдвигают на передний план механизмы, с одной стороны, становящиеся персонажами, а с другой — медиумами звуков, запрограммированных человеком: «не запоминает и не воспроизводит звук, но запоминает жест, который производит звук» (154). Также Рознер отмечает, что обеим работам удастся имитировать свойства сценического и драматического пространства, включая «театральные драматургии, например, создавая переживание ожидания, появления и разочарования» (154). Сопоставляя произведения Гёббельса и Метени с механическим и воспроизводящим пианино, автор приходит к выводу, что они не скрывают, а подчеркивают присутствие как машины, так и автора-человека, используя «элемент перевода между инструментальными идиомами в поисках звука, еще не слышанного, образа, еще не видимого. Они создают мир звуков, которые не могут быть воспроизведены исполнителем-человеком, но в то же время придают ему „человеческий оттенок“ в процессе программирования» (157), следуя стратегии антропоморфизма. При этом в театре Гёббельса «автоматизация также служит продуктивным остраннением (defamiliarisation) хорошо известного инструмента, такого как фортепиано, и переводит его в материальный объект, зрительный образ, автоматизированного исполнителя, скульптуру» (159), а Метени вносит в свой перформанс личные отношения как с инструментами, так и с самим собой.

В следующей главе «Мелодические намерения: говорящий текст в постдрама-

тическом танцтеатре» автор, Закери Данбар, на примере своего участия в перформансе «Коровы возвращаются домой» рассматривает, как «относиться к тексту как к музыкальному произведению; то есть интерпретировать слова на странице как группы ритмов, тонов или фраз, а не как мнемонику или подсказки для доступа к внутренним воспоминаниям, как это может сделать актер; короче говоря, думать в терминах мелодических намерений». Данбар раскладывает реплику на нюансы мелодии (тембр, каденция, ритм) — и текста как элемента драмы, показывая, что это тоже было необходимо учитывать.

Чередую обзор исторических отношений театра, текста и музыкальности с комментариями постановки «Царя Эдипа» Стравинского и Кокто (1927), автор приходит к выводу, что Стравинский предвосхитил постдраматический подход в раннем модернистском театре. Дальше, опираясь на классификацию Ричардсона, Данбар отмечает, что голос рассказчика в «Коровах...» «находится между стилем повествования, описываемым как генеративный, а также бестелесным; то есть между представленным, буквальным голосом рассказчика Беккета и отсутствующим, бестелесным голосом комментатора Кокто» (170), что усугубляется наличием нескольких рассказчиков разных типов (в перформансе использовались тексты Софокла и Беккета). Таким образом, утверждает автор, «в рамках постдраматического дискурса понятие музыкализации поднимает проблему смысла и когерентности, как для исполнителя, так и для зрителя, в промежутках между звуковыми и визуальными действиями» (171), расщепляя рассказчика на субъекта и объект и не отвечая на вопрос, «помогает ли процесс музыкализации договориться о единстве субъективного и объективного высказывания текста?» (172).

Линн Кендрик свое исследование «Прикладная ауральность: шум и эстетика

доступности в спектакле Ггаеае „Причины быть жизнерадостным“» начинает с вопроса — не является ли наша культура аудистской (по аналогии с расистской) — поскольку даже теории слуха и звука включают в себя понятия «глухой» и «глухота». Рассматривая мюзикл «Причины быть жизнерадостным» крупнейшей британской театральной компании для людей с ограниченными возможностями Ггаеае, она утверждает, что «акт звучания глухих — это акт возникающей субъективности, которая, если рассматривать ее в связи с теориями шума, более чем легко доступна для слуха» (175). Кендрик цитирует теории шума Саломеи Фёгелин, Мишеля Серра и Жана-Люка Нэнси, которые поддерживают иной, не окуляр-центрический подход.

Эстетика доступности — это такая форма, которая делает театр доступным и слышащим, и неслышащим, и незрячим зрителям. Кендрик описывает композицию мюзикла как длительный телефонный разговор в пабе, который позволяет описывать вслух происходящее, с одной стороны, с другой — является признаком такого распространенного явления, как театр-в-театре. При этом в постановке задействованы сурдопереводчик, субтитры, видеопроекции и живой план. Артисты с ограниченными возможностями играют на музыкальных инструментах и поют, не теряя свою субъектность: одна из самых ярких сцен мюзикла — это исполнение неслышащими актерами песни «Я — Спаситикус»⁵. «Эстетика доступности также нарушает эстетику музыкальной формы, но не потому, что она исполняется театральной труппой инвалидов, а из-за звукового присутствия разнообразного сообщества исполнителей — людей с ограниченными возможностями, — активно реализующих свои особенные способы создания звука» (179). Примером способа такой реализации Кендрик называет неслышащего актера Коллинза, который

играет неслышащего персонажа: «„Особенность“ заключается в том, что зритель видит — или слышит — делание звука глухим человеком, театрально и фактически. Цитируется и утверждается субъективность Стивена Коллинза; она неизбежна, и действия публики зависят от этого» (181). Кендрик описывает режиссерскую стратегию Дженни Силей, которая включает в себя и телесные, и пространственные, и сценографические решения, потому что в таком инклюзивном театре звук, переводимый на язык жестов или в титры, должен иметь возможность быть не только услышанным, но и увиденным. Кроме такого звучания, существует еще телесное звучание самих актеров — их дыхание, резонирование их тел — и эта материальность тоже является частью эстетики группы Ггаеае.

Мари-Мадлен Мерван-Ру в главе «Звук слушания» пишет, как, прослушивая архивные аудиозаписи, обнаружила, что на них всегда слышны звуки публики, которые соединяются со звуками спектакля и, во-первых, делают его уникальным, а во-вторых, являются, по ее определению, «звуками слушания». Поместив микрофон в центр зрительного зала, Мерван-Ру сделала вывод, что эти звуки невозможно отделить от звуков сцены — то есть «представление о театральном месте как о визуальном, четко разделенном на две части: зону смотрения (сцену) и зону смотрящего (зрителя)» (190), не учитывает акустическое пространство, в котором границ нет. Это же деление приводило к тому, что зрительская звуковая активность всегда воспринималась как реакция «воспринимающего», но не исследовалась как часть звукового ландшафта. Результатом исследования Мерван-Ру стала следующая классификация: «Я могу различить три основных акустических вариации слышимости публики. <...> Это: ритмические изменения; тональные изменения (согласные и диссонирующие) и вариации интенсивности (степени безмолвия).

В результате происходит трансформация спектакля, который может стать более точным, более комичным, более напряженным... или может быть обеднен, упрощен, иногда разрушен» (193).

Также Мерван-Ру фиксирует значимость театральной тишины как своего рода медитации в нашем какофоническом мире: «Театры превращаются в места тишины, в тихие лечебницы в центре городов, в места, позволяющие и приглашающие людей слушать» (194). Что привело на сцену ситуацию слушания артистами — и слушания зрителями слушающих артистов: «Слушание слушания составляет, возможно, истинное сердце нашей современной сцены» (196). Это привело автора к образу «фигуры сцены как слушающего двойника аудитории, или фигуры аудитории как слушающего двойника сцены».

Следующий автор, Гарет Уайт, в главе «Шум, концептуальный шум и потенциал зрительского участия» продолжает тему места и значения зрительских шумов в театральном событии — на примере иммерсивных спектаклей группы Punchdrunk и Shunt. Уайт исходит из тезиса, что отмена традиционных отношений сцены и публики «является актом капитуляции для обеих сторон, когда обе стороны отказываются от части контроля, который принадлежит их месту в этом событии» (199). Вопрос, который ставит перед собой автор, — существуют ли успешные новые стратегии?

Уайт цитирует авторов, которые сравнивают публику с гончими псами, инертной массой, прирученным медведем — и при этом положительная или отрицательная характеристика публики во всех случаях определяется замером шумовой реакции. При этом, отмечает Уайт, со второй четверти XX века публика уже лишена в театре возможности громко и недвусмысленно выражать свое отношение. Неудивительно, что начало XXI века породило новое предложение в театре — возможность зрителю быть более активным дали сайт-специфик

театр, иммерсивный театр. Согласно мысли Николя Буррио, это — новая тенденция к партисипативности и взаимодействию в современном искусстве. Но Уайт приводит примеры спектаклей, в которых якобы созданное для взаимодействия пространство оказывается неготовым к непосредственному зрительскому включению: «Между этими двумя тропами несчастных исполнителей: серьезным экспериментатором, который приглашает, но не может справиться с участием, и оскорбленным традиционалистом, мы могли бы найти целый ряд ожиданий для поведения аудитории, и в частности для создания шума аудитории. Готовность ответить взаимностью на тревожные жесты и присоединиться к шуму может быть прочитана как знак времени, либо в сегодняшнем захватывающем спектакле, либо по-другому в том, что можно было бы считать золотым веком культуры участия» (203). При этом, в отличие от Living Theatre, ни Punchdrunk, ни Shunt не отказываются, по мнению Уайта, от контроля над сигналом и звуком, отобрав традиционный контроль зрителей. Обе группы используют для этого в том числе тревожный и громкий звуковой ландшафт, чтобы погрузить зрителя в беспокойное и неустойчивое состояние: «В случае Shunt и Punchdrunk нормой являются различные виды сдержанности, позволяющие нарушить театральные условности, не побуждая зрителей к действию, способному привести их к встрече с произведением таким образом, который можно было бы назвать „реляционным“ в смысле Буррио» (204).

Жанна Бове в главе под названием «Все вокруг: звуковое погружение в театре» противопоставляет концепцию звукового погружения визуальному понятию фокуса, используя в качестве примера канадский спектакль по пьесе Метерлинка «Слепые». Бове опирается на следующее определение: «звук — это всенаправленное, интрузивно-инвазивное природное

явление, поскольку звуковые волны распространяются и резонируют по всему доступному пространству. Погружение, таким образом, было бы нашим способом существования в звуке» (209). Несмотря на то, что отсюда логично вытекает идея неразличимости звуков в процессе погружения, Бове признает, что наш слух все же способен избирательно относиться к звуковой среде. Из материалов исследования проекта Мировой звуковой ландшафт (World Soundscape) автор выделяет разные типы звуков и делает вывод, что слушание в театре — процесс, отличающийся от процесса звукового погружения, что он все же определяется слуховым фокусом. «Исторические преобразования в зрительской функции превратили акустическое пространство театра в сценически ориентированное, отдавая предпочтение направленному, направляемому и дистанцированному слушанию перед глобальным иммерсивным акустическим опытом» (212). Но сегодня режиссеры ищут возможность изменить эту ситуацию, утверждает Бове, приводя в пример работу режиссера Дени Марло, в которой ему, по мнению автора, удалось создать для зрителей переживание не просто полного погружения в ту же среду, что и персонажи: в какой-то момент режиссерский прием «превращает зрительный зал в эхо-камеру панических мыслей двенадцати слепых персонажей, бесконтрольно отскакивающих от стен замкнутого пространства их умов» (214).

В книге собраны 18 статей разных авторов, каждый из которых, со своей позиции, внес вклад в развитие исследования всех видов звучания в театре: иммерсивного, телесного и молчаливого; делился опытом и теориями, разбирал понятия, отделяя нюансами одно от другого, то есть книга поднимает широкий круг вопросов, связанных с акустическим измерением театрального представления, неизбежно, как уже доказано, взаимодействующего с тем, что мы называем «шумом».

Примечания

¹ Впервые понятие *theatre noise* было применено на Лондонском театральном семинаре в Лондонском университете в ноябре 2003 г.

² *Theatre Noise: the Sound of Performance* / Edited by Lynne Kendrick and David Roesner. Cambridge Scholars Publisher, 2011. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

³ Автор термина Стивен Фелд, см.: *Feld S. Places Sensed, Senses Placed: Towards a Sensuous Episte-*

mology of Environments // Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader / Edited by David Howes. Oxford and New York: Berg Publishers, 2005. P. 179.

⁴ См.: *Connor S. Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 35–42.

⁵ Отсылка к песне Яна Дьюри — человека, которому посвящен мюзикл, — «Spasticus Autisticus». Термин «spasticus» долгое время

в Англии считали слэнговым и профессиональным жаргонным обозначением людей, больных ДЦП. Под влиянием общественных организаций выражение негласно было убрано из публичного обращения. Но при этом, как зачастую бывает, в подростковой и уличной среде высказывание сохранилось в употреблении и обозначало что-то подобное нашему ругательству «паралитик» или «урод».

Авторы номера

Бураченко Алексей Иванович — кандидат культурологии, доцент Кемеровского государственного института культуры.

Контакты: aleksbur@mail.ru

Васильев Юрий Андреевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: juravasiljev@mail.ru

Гудков Максим Михайлович — актер театра и кино, театральный педагог, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

Контакты: gudkov@smolny.org

Жерновая Галина Александровна — кандидат искусствоведения.

Контакты: zhernovaya_galina@mail.ru

Исаков Александр Борисович — заведующий кафедрой эстрадного искусства и музыкального театра факультета музыкального театра и эстрадного искусства Российского государственного института сценических искусств, главный режиссер СПб ГБУК «Петербург-Концерт».

Контакты: fmt@rgisi.ru

Кунина Юлия Борисовна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры продюсерства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: me4ta-teatr@mail.ru

Некрылова Анна Федоровна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Контакты: nekrylova@mail.ru

Осеева Юлия Андреевна — аспирантка театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: julsing@mail.ru

Authors

Aleksey Burachenko — PhD (Culturology), associate professor, Kemerovo State Institute of Culture.

Contacts: aleksbur@mail.ru

Maxim Gudkov — theatre and movie actor, acting teacher, senior lecturer, Dept. of Interdisciplinary Art Studies and Practices of Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University.

Contacts: gudkov@smolny.org

Alexander Isakov — Head of Dept. of Variety Arts and Musical Theatre, Russian State Institute of Performing Arts, stage director of Petroconcert.

Contacts: fmt@rgisi.ru

Julia Kunina — PhD (Arts), senior lecturer, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: me4ta-teatr@mail.ru

Anna Nekrylova — PhD (Arts), research associate, Dept. of Folklore, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS.

Contacts: nekrylova@mail.ru

Yulia Oseyeva — doctorant student, Faculty of Theatre History and Criticism, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: julsing@mail.ru

Yury Vasiljev — PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: juravasiljev@mail.ru

Galina Zhernovaya — PhD (Arts).

Contacts: zhernovaya_galina@mail.ru

Аннотации

А. Т. Старостина

Воспоминания о блокаде. Фрагменты

Подготовка текста Н. С. Старостиной, вступительная заметка и примечания Ю. А. Васильева

В воспоминаниях студентки Якутской студии 1940–1942 годов рассказывается о трагической судьбе студии, об учебе в стенах института на Моховой блокадной зимой 1941–1942 года, об экзамене по актерскому мастерству в январе 1942 года, о длительном пути на родину нескольких оставшихся в живых учениц студии.

Ключевые слова: Ленинградский государственный театральный институт, Якутская национальная студия, подготовка национальных театральных кадров в русской театральной школе, история блокадного Ленинграда.

И. В. Попов

Прощание

Публикация, вступительная заметка и примечания Ю. А. Васильева

В воспоминаниях студента Якутской студии 1940–1942 годов рассказывается о трагической судьбе студии, об учебе в стенах института на Моховой блокадной зимой 1941–1942 года. В публикацию включены письмо И. Попова руководителю мастерской Л. Ф. Макарьеву и его ответ.

Ключевые слова: Ленинградский государственный театральный институт, Якутская национальная студия, Республика Саха (Якутия), Л. Ф. Макарьев, Н. Серебряков, Е. К. Лепковская, история блокадного Ленинграда.

М. М. Гудков

Англо-американская постановка

«Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта:

Питер Брук, Альфред Лант и Линн Фонтенн

В статье исследуется премьерная постановка пьесы Ф. Дюрренматта «Визит старой дамы» на английской и американской сцене (1958), которая соединила столь разных деятелей театра, как молодой британский режиссер П. Брук и прославленный американский актерский дуэт — А. Лант и Л. Фонтенн. На основе неизвестных ранее материалов (прежде всего театральных рецензий из американских газет), находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств (New York Public Library for the Performing Arts) и воспоминаний участников постановки дается анализ сценического воплощения пьесы Дюрренматта, а также его рецепции в Великобритании и США.

Ключевые слова: Ф. Дюрренматт, П. Брук, А. Лант, Л. Фонтенн, «Визит старой дамы», английский театр, американский театр, Бродвей.

Г. А. Жерновая

Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Эвмениды»)

Система характеров эсхилиовских «Эвменид» рассмотрена в специфике связей и соотношений между действующими лицами трагедии: Хор и Афина — главная героиня, Аполлон и Орест — персонажи «вне хора», Клитемнестра — персонаж «из хора». Особенности системы имеют непосредственное отражение в содержательных аспектах трагедии, корректируют ее смысл.

Ключевые слова: Эсхил, «Эвмениды», характер, система характеров, этос, патос, главный герой, персонаж «вне хора», персонаж «из хора», персонаж-«двойник», человекобог.

Ю. Б. Кунина

Стратегии менеджмента сибирских театров пантомимы

На примере трех сибирских театров пантомимы: театр-студия «Размышление», впоследствии Театр пантомимы под руководством В. Шевченко (Иркутск), мим-театр «За двумя Зайцами» (Красноярск) и театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт», впоследствии Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» им. Н. П. Дугар-Жабон (Улан-Удэ), — рассматриваются эффективные методы управления и организации творческого процесса на рубеже XX–XXI вв. В статье выявлены и проанализированы проблемы, с которыми столкнулся каждый из коллективов в результате изменяющихся условий существования. Негосударственным театрам, не имеющим постоянной финансовой поддержки, было особенно сложно, поскольку их деятельность зависела напрямую от коммерческого успеха. В связи с этим руководители театров вынуждены были выработать свою стратегию менеджмента.

Ключевые слова: театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт» (Улан-Удэ), «Театр пластической драмы „ЧелоВЕК“ им. Н. П. Дугар-Жабон» (Омск — Санкт-Петербург), «За двумя Зайцами» (Красноярск), «Размышление» — Театр пантомимы п/р Валерия Шевченко (Иркутск), театры пантомимы в Сибири, стратегии менеджмента.

А. Ф. Некрылова

Традиционная игрушка

Игрушка занимает особое место в быту и культуре каждого народа, история ее насчитывает не одно тысячелетие. В статье речь идет о традиционной игрушке, ее разнообразии, полифункциональности, об использовании ее не только в педагогических, воспитательных целях, но и в обрядовой практике; о присущем игрушке удивительном сочетании консервативности, каноничности и отзывчивости на достижения и запросы времени. Подчеркивается связь народных игрушек с устным творчеством, с феноменом игры, обусловленность ее мифологическим и поэтическим восприятием окружающего мира, характерным для фольклорно мыслящего человека и для ребенка.

Ключевые слова: народная игрушка, полифункциональность, устное народное творчество, феномен игры.

А. Б. Исаков

«Он смеется»

Памяти Исаака Романовича Штокбанта

(14 августа 1925, Ленинград — 26 января 2020, Санкт-Петербург)

Статья посвящена памяти театрального режиссера, педагога, драматурга, писателя, основателя и руководителя санкт-петербургского театра «Буфф» Исаака Романовича Штокбанта.

Ключевые слова: И. Р. Штокбант, театр «Буфф», театральная педагогика, Российский государственный институт сценических искусств, Ю. М. Юрьев, А. А. Музиль, А. И. Кацман.

«Пусть в речевую пляску!»

Беседа с Ю. А. Васильевым ведет А. И. Бураченко

В диалоге затрагиваются актуальные вопросы преподавания сценической речи в театральной школе, освещаются принципы речевой педагогики Юрия Васильева, исследуются современные особенности театральности голоса, дикции, интонации драматического актера.

Ключевые слова: театральная педагогика, тренинг сценической речи, речевой спектакль.

Ю. А. Осеева

«Театральный шум: звуки перформанса»: новые и старые теории звука и шума и их значение в современном театре

Sound Studies — направление, вот уже почти 20 лет активно развивающееся в европейском театроведении и малоизученное у нас. С 2003 г. в Лондоне проходят театральные семинары, посвященные исследованиям в этой теме. В 2008 г. немецким теоретиком Петрой Марией Мейер был провозглашен «акустический поворот». «Театральный шум: звуки перформанса» обязан своим названием и первоначальной концепцией как семинару, так и последующей конференции, организованной Центральной школой речи и драмы (Лондон) в 2009 г. Кураторы конференции и редакторы сборника пригласили для этого издания театральные режиссеры, исполнители, звукорежиссеры, музыканты и ученые из различных дисциплин, чтобы очертить область возможных исследований и подходов к шуму в театре и перформативных практиках.

Ключевые слова: звуковедение, театральный шум, «акустический поворот», технологии воспроизведения звука, подходы к шуму в театре и перформативных практиках.

Summary

Anastasiya Starostina

Memoirs of the Siege of Leningrad. Fragments

Publication and foreword by Yuri Vasiljev

In the memoirs of the student of Yakut national studio that was active from 1940 to 1942 tells about tragic events — classes in the institute during siege of Leningrad in Winter of 1941–1942, about long way to motherland Yakutia of several students who survived.

Keywords: Leningrad Theatre Institute, Yakut national studio, education of national actors in Russian theatre school, the Siege of Leningrad.

Isaj Popov
The parting

Publication and foreword by Yury Vasiljev

In the memoirs of the student of Yakut national studio that was active from 1940 to 1942 tells about tragic events — classes in the institute during siege of Leningrad in Winter of 1941–1942.

The publication includes a letter from I. Popov to head teacher of the studio professor Makaryev and his answer.

Keywords: Leningrad State Theatre Institute, Yakut National Studio, Yakutia (Sakha Republic), Leonid Makaryev, Nikolai Serebryakov, Yevgenia Lepkovskaya, the Siege of Leningrad.

Maxim Gudkov

Anglo-American production of F. Duerrenmatt's *The Old Lady's Visit*: Peter Brook, Alfred Lunt and Lynn Fontanne

The paper investigates the premiere production of F. Duerrenmatt's *The Old Lady's Visit* on the British and American stage (1958), which combined different theatre figures such as the young English director P. Brook and the celebrated actor duet — A. Lunt and L. Fontanne. The author focuses on the reception of Duerrenmatt's play and its production in Great Britain and the USA on the basis of previously unknown materials (first of all, reviews in American newspapers) from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts as well as memoirs of participants of this project.

Keywords: Friedrich Duerrenmatt, Peter Brook, Alfred Lunt, Lynn Fontanne, *The Old Lady's Visit*, English theatre, American theatre, Broadway.

Galina Zhernovaya

The characters' system in Aeschylus' late tragedies (*Eumenides*)

The characters' system of Aeschylus' *Eumenides* is considered in the specific of the connections and between nesses by the acting personages of tragedy: Chorus and Athena — protagonist, Apollo and Orestes are the characters "out of chorus", Clytemnestra is a character "of chorus". The features of the system have a direct reflection in the content aspects of tragedy, they correct her sense.

Keywords: Aeschylus, *Eumenides*, character, characters' system, ethos, pathos, protagonist, character "out of chorus", character "of chorus", character-"twin", man-god.

Julia Kunina

Management strategies of the Siberian theatres of the pantomime

Effective methods of art management and organization at the turn of the 20th century are considered based on examples of *Razmyshlenie* Theatre Studio, later called Shevchenko Pantomime Theatre, *Za Dvumya Zaizami* Mime Theatre (Krasnoyarsk) and *AzArt* Theatre Studio of Contemporary Plastic Art and Pantomime, later called *CheloVEK* Dugar-Zhabon Theatre of Plastic Drama (Ulan-Ude). Non-state theatres not having constant financial support operated in extremely difficult conditions because their work depended directly on commercial success. This article brings out and analysis problems each of the companies had to face in permanently changing conditions of their existence. In this connection, the heads of the theatres were forced to work out their own strategy of management.

Keywords: Theatre-studio of modern plastics and pantomime "AzArt" (Ulan-Ude) — «Plastic drama theatre "Human" named after Nelly Dugar-Zhabon» (Omsk — Sankt-Petersburg),

«For two hares» (Za dvumya zaicami) (Krasnoyarsk),
«Reflection» (Razmishlenie) – Theater pantomime
p/r Valery Shevchenko (Irkutsk), pantomime theatre in Siberia,
management strategies.

Anna Nekrylova

Traditional toy

A toy occupies a special place in the life and culture of every nation; its history spans more than one millennium. The article deals with the traditional toy, its diversity, multifunctionality, its use not only for pedagogical and educational purposes, but also in ritual practice; about the inherent toy amazing combination of conservatism, canonicity and responsiveness to the achievements and demands of the time. The connection of folk toys with folklore, with the phenomenon of the game, the conditionality of its mythological and poetic perception of the world, which is characteristic of a folk-minded person and a child, is emphasized.
Keywords: folk toy, multifunctionality, folklore, the phenomenon of the game.

Alexander Isakov

“He’s laughing”

In Memory of Isaak Stokbant

(14.08.1925, Leningrad — 26.01.2020, Saint-Petersburg)

The article is dedicated to the memory of the theater director, teacher, playwright, writer, founder and leader of the St. Petersburg Buff Theater Isaac Stockbant.

Keywords: Isaac Stockbant, theatre “Buff”, theater pedagogics,
Russian State Institute of Performing Arts, Y. M. Yuryev,
A. Muzil, A. Katzman.

“Start a speech dance!”

The conversation with Yu. Vasiljev is conducted by A. Burachenko

The dialogue touches on topical issues of stage speech teaching in a theater school, highlights the principles of speech pedagogy by Yury Vasiljev, explores the modern features of theatricality of voice, diction, intonation of a dramatic actor.

Keywords: theatrical pedagogy, stage voice and speech training, speech performance.

Yulia Oseyeva

Theatre Noise: The Sound of Performance: new and old theories of sound and noise and their significance in modern theater

Sound Studies is an area of knowledge, which has been developing in European theatrical studies over the past twenty years. However, within Russian-language theoretical thought is underinvestigated. Since 2003 London has hosted theatrical workshops dedicated to this subject. In 2008 German theoretician Petra Maria Meyer proclaimed the “acoustic turn”. *Theatre Noise: The Sound of Performance* owes its title and initial concept to both a workshop and subsequent conference organized by the Central School of Speech and Drama (London) in 2009. After the conference its curators and editors invited theatre directors, performers, sound designers, musicians and various related disciplines researches to map out and publish in an integrated book form the field of prospective studies and conceivable approaches towards the noise in theatre and performance art.

Keywords: Sound Studies, theatre noise, “acoustic turn”, sound reproduction technologies, approaches towards the noise in theatre and performance art.

Порядок рецензирования рукописей, поступивших для публикации в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

Для рецензирования поступивших рукописей при редакции «Театрона» создан Экспертный совет, включающий 5 докторов наук, ведущих специалистов в различных сферах науки о театре.

1. Председатель Экспертного совета распределяет поступившие рукописи, исходя из того, чтобы специализация рецензента соответствовала или была близка теме статьи.

2. В том случае, если автором выступает член Экспертного совета, председатель Экспертного совета по согласованию с главным редактором привлекает сторонних рецензентов иных профильных учреждений.

3. Рецензент оценивает научную новизну, актуальность, методологические принципы рукописи, ее соответствие современному уровню научного знания, указывает на ее достоинства и недостатки и дает заключение о целесообразности ее публикации. При этом рецензенты предупреждаются о конфиденциальности их деятельности, о том, что поступившая рукопись является интеллектуальной собственностью автора, а сведения, содержащиеся в ней, либо мнение о ней рецензента не подлежат разглашению.

4. Если рецензия содержит рекомендации по доработке рукописи, автору направляется текст рецензии с предложением внести изменения в рукопись или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если рукопись в связи с замечаниями рецензента подверглась значительной авторской переработке, то она направляется на повторное рецензирование (либо тому же, либо иному рецензенту).

5. Для авторов рукописей рецензирование проводится анонимно. В случае необходимости рецензии направляются им без подписи, указания фамилии, должности и места работы рецензента.

6. Решение о публикации принимается Редакционным советом научного альманаха «Театрон» на основании рецензии.

7. Оригиналы рецензий хранятся в архиве научного альманаха «Театрон».

Code of peer reviewing the papers for publishing in research almanac *Theatron* issued at Russian State Institute of Performing Arts

1. For purposes of peer reviewing of papers that are submitted for publishing in *Theatron* almanac the Board of experts is founded, it consists of five leading experts in various fields of theatre studies, all bearing the degree of Doctor of Science.

2. The Head of the Board of experts will distribute the papers among the reviewers so that specific field of expertise of the reviewer will fit the subject of a paper.

3. In case a paper is created by the member of the Board of experts the Head of the Board by agreement with the Editor-in-Chief of the almanac will engage the reviewer from another institution with the appropriate expertise.

4. The peer reviewer will evaluate the innovation in research, importance of the subject, methodology of research, the adequacy of the paper with contemporary knowledge; the values and deficiencies will be mentioned; finally a peer reviewer makes a conclusion on recommendation to publish a paper. Peer reviewers are notified on keeping the confidentiality of their work, on the principle of protecting the reviewed paper as the intellectual property of the author; the content of the paper as well as the opinion of the reviewer shall not be disclosed.

5. In case the review contains suggestions of improving the paper the author will be notified on these suggestions so that the author may make changes in the text or disagree with the peer reviewer and prove own point of view. If the paper undergoes significant changes after peer reviewing it is forwarded for a new review to the same or another peer reviewer.

6. Names of peer reviewers are not disclosed to the authors of the papers. In case of forwarding the review to the author of the paper it will not contain a name or a position of a peer reviewer.

7. The decision on publishing of each paper is taken by the Editorial Board of *Theatron* almanac based on the peer review.

8. Original texts of peer review are secured in the files of *Theatron* almanac.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате *.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: publish@rgisi.ru, либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Публикации статей в альманахе бесплатны.

Requirements to the articles to be accepted for publishing in Theatron — the academic quarterly journal of Russian State Institute of Performing Arts

The main text of the article should be preceded with the full name of the author (authors); article title; short abstract and key words in Russian and in English up to 800 characters with spaces.

The amount of the article should be 10,000 to 40,000 characters with spaces.

The text should be submitted in print, on pages of A4 size, typed in MS Office, in *.rtf file, font Times New Roman 14pt, with 1 space. Paragraph in text 12 mm. Endnotes without paragraph or indents.

Upper, lower and right page margins of 25 mm, left margin of 30 mm.

Endnotes should satisfy Russian state bibliographical standard ГОСТ Р 7.0.5–2008.

The endnotes should be followed with the note: “This article is published for the first time”, the date and handwritten signature of the author. (The signature is scanned in black and white).

This note is followed with the information about the author that should include full name, title, position, contact phone numbers, email.

The article should be submitted through email to publish@rgisi.ru or in print and digital CD-R, CD-RW) to

Publishing Dept.
Russian State Institute of Performing Arts
Mokhovaya St., 34
St. Petersburg
191028 Russia

All articles submitted for publishing are reviewed by the Experts Board of the academic quarterly.

Articles by post graduate students and by doctorants are published free of charge.

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 23.03.2020. Формат 70x100 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,4. Тираж 100 экз.

Зак. тип. № 2911.

Отпечатано в типографии «Контраст»,
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38, лит. А.