

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

# ФЕНОМЕН АКТЕРА: профессия, философия, эстетика

*материалы седьмой межвузовской  
научной конференции аспирантов  
17 мая 2013 года*

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ  
АКАДЕМИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
Санкт-Петербург. 2013

**Научные руководители конференции:**

заслуженный деятель искусств России,  
действительный член Петровской академии наук и искусств,  
кандидат искусствоведения, профессор  
*Ю. А. Васильев*

доктор философских наук, профессор  
*Ю. М. Шор*

**Куратор конференции:**

кандидат искусствоведения, профессор  
*А. П. Кулиш*

**Ответственный редактор:**

профессор  
*Ю. А. Васильев*

**Рецензент:**

кандидат искусствоведения  
*А. В. Попов*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник седьмой межвузовской научной конференции аспирантов «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», состоявшейся 17 мая 2013 года, составили тексты четырнадцати докладов аспирантов Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства и Российского университета театрального искусства (РУТИ/ГИТИС).

Как правило, аспирантские конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» привлекают в основном представителей театроведческого и продюсерского факультетов. Это вполне понятно и закономерно — почти все аспиранты этих факультетов активно занимаются научными исследованиями, публикуют свои работы в периодических изданиях, размещают их на театральных сайтах в Интернете. Каждый выход к аудитории для аспирантов этих факультетов является частью их теоретического творчества и своеобразным опробованием своего звучащего голоса, голоса педагога, лектора, критика, ученого. Они не стесняются выступать и довольно живо интересуются выступлениями других. В большинстве своем аспиранты этих факультетов видят в конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» еще одну из возможностей апробировать свои научные исследования, поделиться своими открытиями и теоретическими размышлениями с компетентной аудиторией, которую наряду с другими аспирантами составляют ведущие педагоги театральной академии. Не то происходит со студентами других факультетов. Они, по традиции, не особо-то и рвутся участвовать в конференциях, представлять свои теоретические изыскания или изложение своего практического опыта. Поэтому мы с большим уважением относимся к аспирантам факультетов актерского мастерства и режиссуры (драматического факультета), постановочного, театра кукол, перешагнувшим порог стеснения и вышедшим со своими докла-

дами на трибуну конференции. Как не относиться с уважением к Тимуру Сергеевичу Ворохову, аспиранту кафедры эстрады, который ярко выступал на двух предыдущих конференциях и, не сумев по объективным причинам выступить на нынешней конференции, все же одним из первых представил свой доклад для публикации? Или как не отнестись с уважением к усилиям аспирантки кафедры сценического движения Ирины Валериановны Зайцевой, доклады которой вошли в сборник пятой конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» и в настоящий сборник материалов седьмой конференции. Можно только приветствовать стремление представить свою теоретическую работу аспирантки кафедры театральной техники и технологии Елены Викторовны Годованной, в третий раз принимающей участие в конференциях, и аспирантки кафедры сценической речи Марии Леонидовны Сандлер, доклады которой опубликованы в сборниках материалов шестой и седьмой конференций. Но ведь это редкие люди. В основном же аспиранты, магистры, стажеры этих трех факультетов не спешают на конференции «Феномен актера» и каждое их выступление мы давно уже воспринимаем как одно из светлых пятен единственного в своем роде аспирантского действия в театральных школах страны. В этой связи нельзя не отметить выступление аспиранта кафедры театральной техники и технологии Александра Михайловича Бермана. Он впервые участвовал в работе конференции «Феномен актера», и мы радуемся его удачному дебюту.

Среди материалов конференции имеются три доклада аспирантов Российского университета театрального искусства — Татьяны Игоревны Васильевой, Дмитрия Алексеевича Воздвиженского и Ольги Владимировны Шубиной. Представители других вузов не раз выступали на прошлых конференциях (отметим к примеру посланцев Театрального института им. Бориса Щукина Марию Валерьевну Чернову, Ольгу Юрьевну Мартынову, Александру Олеговну Люц). Но нынешний гитисовский десант оказался исключительным. Все эти ребята представители одной кафедры РУТИ — кафедры сценической речи. И мы признательны заведующей кафедрой профессору И. Ю. Промптовой, чья инициатива позволила этим аспирантам принять участие и в работе конференции, и в размещении своих докладов в настоящем сборнике.

На конференции собралось много заинтересованных слушателей — студентов, аспирантов, магистров, стажеров, педагогов, науч-

ных сотрудников. Большой интерес к конференции усматривался не только в переполненной аудитории и в разнообразии подходов и взглядов на проблемы истории, теории и практики актерского искусства, но и в повышенном эмоциональном отклике, с которым воспринимались многие выступления. Живость этому долгожданному мероприятию придавали реплики с места, вопросы, непосредственные реакции слушателей на все без исключения доклады. После некоторых выступлений возникали дебаты между участниками конференции и слушателями, да и между самими слушателями. Ряд вопросов и ответов, прозвучавших на конференции, мы посчитали нужным поместить после соответствующих докладов. Острота восприятия, полная включенность в процесс, поиск истины в тех или иных аспектах актерского творчества в прошлом и настоящем прослеживались с первого до последнего момента творческой встречи.

Учитывая повышенный интерес к выступлениям аспирантов на конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», внимание присутствовавших на конференции педагогов, аспирантов и студентов к первым профессиональным шагам молодых исследователей, отмечая, к тому же, основательный научный уровень докладов, — мы сочли необходимым опубликовать все без исключения доклады, несмотря на их качественные различия. Это позволит интересующимся вопросами истории и теории драматического театра, философии и практики актерского искусства и театральной педагогики изведать разнообразный спектр увлечений и пристрастий нового поколения ученых и театральных педагогов и, надеемся, принесет пользу как самим авторам докладов, так и читателям.

Доклады нами не редактировались. Весь процесс подготовки к публикации аспиранты провели под руководством научных руководителей. Мы лишь внимательно вывели цитаты, имеющиеся в докладах, и оформление сносок.

На сей раз мы располагаем доклады по алфавиту участников конференции, а не в той последовательности, в какой они прозвучали на конференции. Доклады аспирантов составят I раздел сборника.

Во II-м разделе содержатся заключительные выступления научных руководителей, организаторов конференции, а также статьи педагогов Академии, затрагивающие вопросы актерского искусства, и заметки по итогам конференции.

Мы признательны педагогам Академии профессорам Г. В. Титовой, В. И. Максимову, Н. А. Маркарьян, Н. В. Песочинскому, доцентам

Е. С. Ворониной и А. Б. Ульяновой, ученому секретарю Академии Т. В. Загорской, заслуженному работнику культуры Республики Бурятия Е. В. Назаровой и доктору философских наук, профессору Белорусского государственного университета культуры В. А. Савельеву за деятельное участие в работе конференции, за искреннее и доброжелательное отношение к ее участникам.

Благодарим инженера лаборатории ТСО Михаила Ивановича Агенорова за осуществление видеозаписи всей конференции и аспиранта Дмитрия Семеновича Свистуновича за производство фотосъемки на этой и на двух предыдущих конференциях «Феномен актера». Часть фотографий шестой и седьмой конференций были вынесены на обложки сборников материалов этих конференций.

Считаем приятным долгом выразить благодарность заведующей аспирантурой Елене Николаевне Мальковой за организацию седьмой научной конференции аспирантов «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», за интересное выступление на конференции и за практическую помощь в издании настоящего сборника докладов, выступлений и комментариев к докладом.

*Ю. А. Васильев, Ю. М. Шор*

## И ЕЩЕ ОДИН ШАГ В БУДУЩЕЕ

*(Напутственное слово)*

Дорогие друзья, мы начинаем седьмую научную конференцию аспирантов. Впервые в названии нашей конференции появляется слово «межвузовская». Раньше уже случались приезды на конференцию и участие в ней представителей Театрального института им. Бориса Щукина. Но это были разовые акции, хотя доклады щукинских ребят были достаточно актуальны и выполнены на хорошем теоретическом уровне. Бывали у нас на конференции и выступления аспирантов РИИИ: тем, кто ритмично посещает наши конференции, памятны доклады Елены Викторовны Тузенко (в 2009 и в 2010 гг.) и Анны Алексеевны Троицкой (в 2011 г.). Но в нынешнем году мы принимаем авангардный десант аспирантов из Российского государственного университета театрального искусства (ГИТИС): сразу трое гитисовцев нагрянули к нам и рвутся в бой. Этот приезд аспирантов ведущего вуза страны позволяет считать нашу конференцию практически межвузовской. Если в будущем к нам на конференции, носящие замечательное название, изобретенное Юрием Матвеевичем Шором — «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», потянутся научная молодежь и из других вузов (не только из ГИТИСа и Института им. Бориса Щукина), то мы будем несомненно рады их участию в наших заседаниях и, главное, налаживанию широкого обмена мнениями и идеями между аспирантами разных вузов. А то ведь сейчас, по правде говоря, мы ничего не знаем — не ведаем, какие аспирантские исследования разрабатываются в других вузах. Мы начинаем нашу седьмую конференцию с ощущения того, что заинтересованность педагогов и аспирантов в наших встречах не понижается и всякий раз набирается внушительное число желающих выступить. Мы с Юрием Матвеевичем с интересом открываем нашу теперь уже межвузовскую конференцию и надеемся, что доклады, с которыми выступают сегодня аспиранты, будут интересными и принесут пользу не

только слушателям и присутствующим на конференции педагогам, но и самим докладчикам.

В программах, которые имеются у вас на руках, на последней странице размещены требования к оформлению текстов докладов. Постарайтесь сделать все возможное, чтобы порадовать нас с Юрием Матвеевичем и выслать проработанные вами доклады до десятого июня. Доклады можно дополнить, совсем не обязательно, чтобы доклад, прочитанный вами на конференции, в точности совпадал с высланным для публикации. Сегодня вы в прямом диалоге, а там можете науку усугублять. У нас вся конференция все равно будет записана на видео и на аудио — вы видите, что Михаил Иванович приготовил к работе серьезную аппаратуру и уже записывает мое выступление. Я, как редактор сборника материалов конференции, буду все сверять с видео- и аудиозаписями, для того чтобы не упустить что-либо важное и интересное в репликах с мест, в вопросах докладчикам и в их ответах. Хотя особо редактировать доклады я не буду, научное их содержание зависит полностью от самих аспирантов и их научных руководителей.

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

Сегодня мы работаем в два приема: семь докладов в первой части, потом мы сделаем перерыв, и еще у нас пройдут семь докладов во второй части. Всего докладов, как видно по программе, девятнадцать. Но некоторые аспиранты, подавшие заявку на участие в конференции, к сожалению, по объективным причинам принять участие в сегодняшнем заседании не сумеют. Ведь мы поначалу планировали нашу конференцию на среду 15 мая, но, к сожалению, пришлось срочно изменить дату конференции, чтобы не проводить ее в те же часы, на которые было намечено официальное открытие новой сцены Александринского театра. Так что мы выслушаем сегодня 14 докладов, а те, кто не смогут выступить сегодня, не лишаются возможности опубликовать свой доклад в материалах конференции.

Если кто-то из вас в дальнейшем, при подготовке доклада к печати, захочет выйти за рамки объемов докладов в пять страниц — обя-



зательно свяжитесь со мной. Мы обсудим причину, вступим в деловую беседу и по обоснованности пойдем вам навстречу. Постараемся разобраться, хотите вы внести в текст все, что знаете в жизни, или у вас имеются на это основания научного характера, необходимость более глубокого освещения темы.

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

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

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

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

договариваете последнюю фразу. Все! Оборвались и оборвались. По окончании доклада сразу не убегайте. Возникают вопросы. Кто-то с мест, или мы с Юрием Матвеевичем, или другие преподаватели зададут вам их. Вы и сами можете спрашивать друг друга об интересующем вас или непонятном. Вступайте в споры, радуйтесь возможности узнать что-либо новое и прояснить возникшие вопросы с теми, кто «мучается» на трибуне.

Итак, дорогие друзья, мы начинаем.

Удачи всем.

# I

А. М. Берман

кафедра театральной техники и технологии

## КРУПНЫЙ ПЛАН В СЦЕНОГРАФИИ Н. П. АКИМОВА 1920-х ГОДОВ

Режиссуру Николая Павловича Акимова небезосновательно характеризуют главенством сценографической составляющей спектакля. Еще до постановки своего первого режиссерского «Гамлета» в 1932 году работам Акимова-художника в театре было свойственно становиться художественными основаниями спектаклей, задавать и структурировать их образ.

Во второй половине 1920-х годов на театральное творчество Н. П. Акимова оказал большое влияние кинематограф. Подобно Э. Пискатору, В. Мейерхольду, С. Эйзенштейну Акимов пытался найти такие приемы в постановке спектакля, которые были бы схожи с приемами кино — изменением ракурса, крупным планом, «монтажом» сцен. Проблема ограниченности театрального места действия решалась в то время многими режиссерами — и в большинстве случаев приводилась к использованию кинопроекций, которые в 1920-е годы получили широкое распространение, а затем исчезли и появились вновь уже во второй половине века.

Акимова же значительно больше других заботило достижение иного преимущества кино. В это время Николай Павлович провел несколько экспериментов по применению техники крупного плана. В спектакле «Разлом» Б. Лавренева 1927 года в Театре им. Вахтангова Акимов придумывает необычное сценографическое решение, преобразуя декорацию корабля в динамическую установку. В своих режиссерских комментариях постановщики спектакля А. Попов и И. Толчанов писали: «Разламывается общество, и происходят новые группировки по классовому принципу. Разламывается семья, и возникают группировки внутри семьи — за революцию и против нее. И, наконец,

разламывается человеческая психика, и возникает маленькая личная трагедия отдельного человека» [3, с. 72]. Спектакль представлял собой череду сменяющихся эпизодов, разделить которые можно было на «камерные» и «массовые». Место действия «камерных» эпизодов — квартира главного персонажа капитана Берсенева, «массовые» эпизоды происходили на палубе корабля. «Эпизоды, происходящие в семье Берсенева, противоречия, вскрывающиеся в характере отдельных героев, трактовались как часть целого, детали большой картины» [5, с. 27].

Спектакль начинался с увертюры, постепенно в музыку вторгался шум митинга, голос оратора. Перед зрителем открывалась глухая черная стена, вдруг в ней появлялся небольшой проем, в котором, как в кинокадре, возникал освещенный угол стола. При добавлении света зритель обнаруживал за столом троих персонажей. «Ярко освещенная, обрамляемая как экран, черным фоном стены мизансцена кажется особенно рельефной, жесты и мимика актеров особенно выразительными» [5, с. 28]. Подобно монтажной нарезке создаваемого фильма перед публикой проходили все эпизоды в квартире Берсенева. Через поочередно открывающиеся прорезы в стене зритель мог видеть различные уголки жилища главного героя — прихожую, столовую, комнату. Такой прием фокусировки внимания зрителя на объекте приобретает впоследствии название диафрагмирование. Кинематографическую специфику происходящему на сцене придавало также «необычное» положение зрителя-наблюдателя. Казалось бы, перед публикой обычная павильонная декорация, но только смотрит она на нее не спереди, а с большой высоты, подобно ракурсу «съемки сверху». А значит, традиционные для павильонной декорации перспективные искажения менялись в сторону новой точки зрения зрителя. Исследователь творчества художника М. Г. Эткинд писал: «От этого “разлом” всего обычного быта передавался не только словами, но и сползающими куда-то линиями наклонного стола, кушетки, всеми этими летящими вниз очертаниями» [5, с. 90]. Закономерно, что нестандартная декорация также создавала особые условия существования и для актеров на сцене. Режиссеры спектакля придавали этому эффекту концептуальное значение: «Диафрагмирование сцен позволяет театру уйти от ненужного бытовизма и психологической разболтанности, а также служит для актера как бы оправой, обвязывая его к четкой насыщенной форме. Актер поставлен в условия постоянного ощущения пластической формы, так как все время вкомпоновывает

в диафрагму себя, свои жесты и ракурсы» [3, с. 75]. Отмечал успех найденного приема и очевидец спектакля критик А. А. Гвоздев: «Новая форма помогла выявиться новому содержанию. Оформление Н. П. Акимова, применившего принципы кино <...> к распределению материала на небольшой сцене театра им. Вахтангова, оказалось новым, смелым и как нельзя более подходящим и к сюжету, и к размерам зрительного зала, и к технике актерской игры данного театра» [4, с. 31].

Далее Акимов пробует применить прием крупного плана, увеличивая до грандиозных размеров предметы, находящиеся на первом плане сцены. В постановке «Человек с портфелем» в Театре Революции в 1928 году появились гигантская калоша и такая же дымящаяся папироса. С одной стороны, такая установка исполняла специфические «кино-функции» — позволяла акцентировать внимание на предметах, наделить их собственным действием. Так в художественной практике Акимова о себе заявляет играющая вещь, наделенная волею художника силой, сопоставимой с актерами. С другой стороны, необычность декораций не могла не эпатировать публику. Современный искусствовед Н. П. Хмелева относит творчество Акимова этого периода к европейским течениям дадаизма и сюрреализма, сравнивает его эскизы оформления спектаклей с картинами художников Джорджо де Кирико и Карло Карра [6, с. 14]. В противовес этой идее необходимо отметить, что в 1920-е годы в воздухе витали флюиды западных течений, но это не означало тотального увлечения всеми художниками, в том числе театральными, западными «измами». У русских художников-авангардистов было много своеобразного, исключительного, достаточного для экспериментирования. Акимов был новатор по своей природе — его творческие находки во многом шли от тенденций «Мира искусства» — Шухаева, Яковлева, Добужинского. Однако пути достижения Акимов придумывал сам — безусловно, методом проб и ошибок.

В спектакле «Враги» по пьесе Б. Лавренева (БДТ, 1930 год) Акимов продолжает развивать найденные им приемы. Одним из минусов монтажа «Разлома» сам художник считал излишнюю дробность картин, которая не давала «приблизиться по методу к киномонтажу, несомненно, наиболее современной и четкой форме» [2, с. 17]. Художник опять использует прием «диафрагмы», но на этот раз делает еедвигающейся. Вот как описывает эту постановку М. Г. Эткинд: «На сцене было сконструировано гигантское объемное сооружение, состоявшее из отдельных декораций. Небольшой подвижной просцениум,

снабженный экраном с прорезом в центре, передвигался по всему зеркалу сцены вверх, вниз, в стороны, открывая то одну, то другую декорацию. На этом просцениуме и развивались отдельные эпизоды — кадры». Прием усиливался проецированием на специальный экран увеличенных с помощью прибора-теаскопа лиц актеров, голоса их тоже были «усилены» микрофонами. По мнению Эткинда, успешно найденный и примененный прием в «Разломе» был гипертрофирован во «Врагах»; видит исследователь здесь и отголоски признанной несостоятельной теории «о вытеснении и подмене театра кинематографом» [5, с. 34–35]. Несостоятельность этого эксперимента позже была признана и самим художником. Но Акимов не успокоился, пока не нашел способов опосредованного использования достижений кино в театре. Художник пришел к выводу, что одной из важнейших (и практически выполнимых) задач «кинофикации» театра является изменение архитектоники пространства сцены — то есть появление различных по своим масштабам планов — общего, среднего, крупного.

Распространенным является утверждение, что актер в спектаклях Акимова отходит на второй план, уступая место декорациям и костюмам. Подобная поверхностная критика отчасти базируется на том факте, что Акимов никогда не был актером — в театр он пришел в качестве художника и в режиссуру попал, минуя «обязательный» для его современников период актерского творчества. Значит ли это, что, не обладая собственным сценическим исполнительским опытом, Николай Павлович не мог по-настоящему понять актерскую сущность и принципы существования актера на сцене? Безусловно, нет. Конечно, нельзя не согласиться с тем, что Николай Павлович не мог «раствориться» в актере и выразить свой замысел только через его исполнительское искусство. Акимова можно считать в большей степени театральным художником, но именно актеры воплощали в жизнь его режиссерские замыслы. Театр всегда был для Акимова осознанным коллективным искусством многих творцов, среди которых актеру отводилась безусловно важная, но не единственная роль. «Все через ведущего актера, в замечательном оформлении, под потрясающую музыку, при виртуозном освещении — на такой лозунг для своего театра я согласен» [1, с. 133] — говорил Акимов. Такой призыв показывает полное понимание и принятие Акимовым идеи театра как синтетического искусства, в котором соединяются таланты режиссера, актера, художника, художника по свету, композитора и всех других теа-

тральных мастеров, участвующих в создании и проведении спектакля. А значит, для каждого участника спектакля необходимо было создать уникальные условия творческой работы, которые бы способствовали созданию яркого, живого художественного произведения. Использование приема «крупного плана» в 1920-х годах Акимовым-художником убедительно доказывает, что эксперименты по созданию особых сценических сред для актеров были начаты Акимовым еще до его режиссерской деятельности.

1. *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Кн. 1. Об искусстве театра. Театральный художник / Под. ред. С. Л. Цимбала; сост. В. М. Миронова. Л.: Искусство, 1978. 295 с., 24 л., ил., портр.
2. *Акимов Н., Лаврентьев А.* К постановке «Врагов» // «Жизнь искусства». 1929. № 13. С. 17–18.
3. *Попов А., Толчанов И.* «Разлом». Режиссерский комментарий. М.: Военный вестник, 1928. С. 72–75.
4. *Бартошевич А. Н.* Акимов. Л., 1933. 150 с.
5. *Эткинд М. Г.* Н. П. Акимов — художник. Л.: Художник РСФСР, 1960.
6. *Хмелева Н. П.* А он работал по своим законам // Сцена. 2011. № 2 (70). С. 12–14.

**Т. И. Васильева**

кафедра сценической речи РУТИ/ГИТИС

## СЛОВО В РЕЖИССЕРСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. А. ГОНЧАРОВА

А. А. Гончаров — крупнейший режиссер русского и советского театра XX века. Можно бесконечно перечислять его регалии и говорить о заслугах, скажу лишь о немногих: Народный артист СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий СССР, РСФСР и РФ, на протяжении 24 лет — главный режиссер Московского академического театра имени Вл. Маяковского и на протяжении 14 лет — художественный руководитель, профессор ГИТИСа.

Он принадлежал к тем, кто имел свои т. н. «режиссерские гнезда». И среди них А. М. Лобанов, О. Н. Ефремов, Р. Н. Симонов, Н. П. Охлопков, Н. П. Акимов, Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос, Ю. П. Любимов и мн. др. А это значит, что он не был всего лишь постановщиком спектаклей. У него была своего рода «школа на ходу». Приходя в труппу театра на Малой Бронной, а затем в театр им. Вл. Маяковского,

актеры становились «гончаровцами», продолжая развиваться в эстетике мастера.

Гончаров преподавал в ГИТИСе более пятидесяти лет, более сорока лет руководил своей мастерской, обучив и выпустив восемь актерско-режиссерских курсов. В течение 20 лет, вплоть до кончины 7 сентября 2001 года, Андрей Александрович возглавлял кафедру режиссуры драмы, привлек к преподаванию таких ярких режиссеров, как А. В. Эфрос, П. Н. Фоменко, М. А. Захаров, А. А. Васильев и др.

В 1969 году А. А. Гончаров осуществил давнюю мечту А. Д. Попова, набрав первый курс, где актеры и режиссеры начали обучаться вместе. Тогда, в 1969 году, это был эксперимент, разрешенный Министерством культуры РСФСР только ГИТИСу, а руководством ГИТИСа — А. А. Гончарову<sup>1</sup>. Не все мастера сразу поверили в этот эксперимент, считая, что режиссеры могут «испортить» неопытных актеров. Поэтому режиссеры обучались отдельно от актеров, а для их студенческих режиссерских работ либо приглашались уже окончившие ВУЗ молодые актеры, либо играли сами режиссеры, имевшие актерское образование.

Режиссерский факультет не сразу подхватил эту идею, многие мастера продолжали присматриваться, обсуждали новые наборы. Такой мастер, как М. О. Кнебель, например, набрала свой первый актерско-режиссерский курс только лишь в 1984 году, руководила им, к сожалению, всего год — до своей кончины в мае 1985 года.

Напомню, что у Андрея Александровича подобных выпусков было восемь, и среди этих восьми выпусков были такие блистательные актеры театра и кино, как И. М. Костолевский, А. И. Соловьев, А. К. Фатюшин, С. В. Рубеко, И. А. Аугшкап, А. А. Лобозкий, Е. В. Мольченко, О. Е. Прокофьева, И. В. Миркурбанов, Ю. А. Силаева, Е. П. Шевченко. Ну, и конечно, не менее блистательные режиссеры, известные не только в России, но и далеко за ее пределами: В. Д. Тарасенко, М. Шапанис, В. А. Воронцов, А. С. Борисов, С. А. Голомазов, Э. П. Някрошюс, Е. Б. Каменькович, В. И. Скорик, Т. В. Ахрамкова, Е. Ливафинос и мн. др.

---

<sup>1</sup> Неточность докладчика. В 1967 г. в ЛГИТМиКе завершили совместное обучение в Мастерской Г. А. Товстоногова актерская и режиссерская группы. Результатом этого эксперимента стали три выдающихся спектакля Мастерской: «Вестсайдская история» А. Лорентса, «Люди и мыши» Д. Стейнбека и спектакль-концерт «Зримая песня». (Прим. ред.)



Многие из учеников Гончарова пошли по стопам учителя не только как театральные режиссеры и актеры, но и как педагоги, и по сей день продолжающие дело своего мастера в стенах родного института.

Уже к третьему году обучения первого набора стало понятно, что «эксперимент» совместного обучения себя полностью оправдывает. И, конечно, осуществив план совместного обучения, А. А. Гончаров пересмотрел и преподавание всех практических дисциплин: и сценического движения, и танца, и сценической речи. Все практические дисциплины находились в центре внимания мастера и были направлены на постижение актерского и режиссерского мастерства. Сценическая речь являлась одним из основных предметов, которому Гончаров уделял особое внимание. При этом важно отметить, что на режиссерском курсе Гончарова с 1965 по 1969 год студенты не обучались сценической речи вовсе. Мастер исключил эту дисциплину, считая, что она не только не помогает, но и вредит, совершенно не соответствуя современному театру. Андрей Александрович с большой заинтересованностью стал формулировать задачи перед предметом, что привело к новым идеям в преподавании и их воплощению. Хотелось бы подробно остановиться на нескольких из них.

1. Обязательным условием, что логично, стала работа студентов-режиссеров со студентами-актерами, то есть режиссеры на занятиях осуществляли ассистентскую работу под руководством педагога. Режиссеры и актеры под руководством педагога осваивали текст, учились выявлять тему, находить сверхзадачу, идею отрывка, не терять, вести ее через весь рассказ, подчинять второстепенное главному, находить «мохнатые слова», фразы, расставлять логические ударения, не теряя при этом новизны, живости и действенности рассказа, взаимодействовать, слушать, слышать и понимать друг друга.

2. На уроках сценической речи студенты мастерской стали осваивать рассказы от первого лица, которые также выстраивались в форме развивающегося диалога. В таких рассказах студент учился находить точные объекты, присвоив текст, мог отстаивать свою позицию, спорить, соглашаться, бороться, что помогало еще больше раскрыть его. Важным моментом в такой работе было живое общение, при котором студенты могли научиться воспринимать рассказчика и осмысливать его слова.

3. Еще одним сложным, но интересным и необходимым для режиссера — студента этапом постижения профессии было чтение пьесы. «Режиссер читает пьесу» — это не игра в лицах, не представление,

а прочтение режиссером пьесы, выраженное в выявлении идеи, подтекста; своим чтением режиссер знакомил с замыслом, утверждал его, предлагал решение спектакля, убеждал в верной реализации замысла через поступки героев, которые выражались в словесном действии, распределял акценты, находил «мохнатые слова», как говорил Гончаров вслед за Хмелевым. Режиссеру предлагалось подумать вместе с героями, прожить с ними в едином ритме, ощутить всю сложность их душевных переживаний. Мастер считал этот опыт крайне полезным для молодых режиссеров, стремившихся работать в профессиональном театре. В такой работе, считал Гончаров, режиссеру важно научиться выстроить главный конфликт пьесы. Ведь не кто иной, как режиссер, должен являться «мастером конфликта».

4. Именно на курсе Гончарова впервые была представлена работа над стихотворной драматургией **в диалоге, а не в монологе**, как ранее. Ведь в будущем в театре режиссеру предстоит заниматься общением актеров в спектакле, действенным, конфликтным словом, которое наиболее ярко выражено именно в диалогическом общении, а стихотворная драматургия явилась прекрасной для этого основой.

Конечно, Гончаров не отменял технику, считая, что тренировки совершенно необходимы для развития голоса, «дыхалки», как говорил сам Андрей Александрович, которой ему часто не хватало у актеров, но предупреждал, что не должно быть «жирных» голосов, показывая, как неверно говорят некоторые известные актеры. Мастер не всегда бывал на зачетах по тренингу, но очень ценил эту работу.

Педагоги по сценической речи в своей работе всегда отталкивались от поисков и требований мастера. Для Андрея Александровича было принципиально важно, чтобы Ирина Юрьевна Промптова, педагог курса по сценической речи, присутствовала на всех показах по мастерству, на репетициях спектаклей. Все педагоги мастерской работали вместе, важно было существовать «в связке», в единой эстетике, дополняя работу мастера. Гончаров считал, что в этом и заключается залог единства и, конечно, сокращаются шансы для возникновения методологических ошибок. Поэтому «необходимо наибольшим образом приблизить занятия по речи к занятиям по основным предметам, идти путем, наиболее близким к тем условиям, в которых режиссер будет работать в профессиональном театре» [1, с. 58]. Сегодня, к сожалению, такая практика существует все реже, мастера, как правило, допускают педагогов только лишь до прогонов, когда исправлять ошибки бывает уже поздно.

Из вышесказанного ясно, что слово в педагогической работе Андрея Александровича Гончарова занимало важнейшее место. К сожалению, мне удалось осветить лишь малую часть работы Мастера, но мои исследования в этом направлении, а также в его режиссерской работе, продолжают.

1. Промптова И. Ю. Воспитание речевой культуры режиссера. М.: Изд. ВТО, 1978. 92 с.

**Д. А. Воздвиженский**  
кафедра сценической речи РУТИ/ГИТИС

## ДИАЛОГ КАК ОСНОВНАЯ ФОРМА РАБОТЫ НА ПРЕДМЕТЕ СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ

Одним из первых пунктов в нашей учебной программе по сценической речи значится: «Диалог как основная форма работы на предмете сценическая речь». Это и послужило отправной точкой для моей работы. На сегодняшний день, когда общение, с развитием Интернета и средств коммуникации, становится все более информативным, тема эта показалась мне актуальной. Студенты, приходящие к нам на первый курс, все меньше умеют общаться на уровне обмена «живыми человеческими чувствованиями» [1, с. 256], непосредственными человеческими проявлениями, тогда как мы работаем с драматургией, практически полностью построенной на диалогах.

Именно о сценическом диалоге в литературе по теории театрального искусства написано очень мало. В литературоведении, языкознании и психологии трудов таких много больше. В литературе о театре это в основном обрывки и фрагменты. Например, С. М. Волконский в книге «Выразительное слово», в разделе «Несколько советов» [2, с. 191–192], посвящает диалогу небольшой параграф. Кратко эти советы можно сформулировать так: текст партнера должен быть для вас неожиданностью; текст партнера должен менять вашу линию поведения; реакция на реплику партнера должна протекать в паузе после оной, при этом величина паузы зависит от величины внесенного события. Некоторые советы, мы видим, решительно устарели. В пособиях же по актерскому мастерству и сценической речи о диалоге чаще всего говорят как о речевой форме, упоминая о нем, твердят о конфликте и в общем ограничиваются лишь постановкой проблемы.

Если рассматривать диалог как речевую форму, можно воспользоваться классификацией, данной Л. П. Якубинским в его труде «О диалогической речи». Он выделяет три вида диалога:

— так называемый «ложный диалог» [3, с. 25] (по сути обмен монологами);

— собственно диалог в привычном нам виде «быстрая смена акций и реакций» [3, с. 24];

— диалог — беседа (обмен репликами средней длины, без ярко выраженной конфликтности).

Последний вид диалога в драматургии встречается редко, но пьеса Т. Стоппарда «Изобретение любви» написана в основном именно такими диалогами.

Но нам мало определить диалог как речевую форму. Говоря о сценическом диалоге, необходимо говорить о законах его построения, о его внутренних законах. Например, на занятиях по актерскому мастерству и сценической речи нам с первого курса твердили: «Любой монолог — это диалог». Но диалог с кем? И чем отличается способ существования в диалоге от существования в монологе?

Л. С. Выготский в книге «Мышление и речь» пишет, что развитие «коммуникативной функции» речи (т. е. способности к диалогу) «прослежено от самых низших общественных животных до человекоподобных обезьян и человека» [4, с. 108]. Монолог же, как озвученная внутренняя речь, — явление сугубо человеческое. Однако ситуация сценического монолога для человека менее органична, чем диалог, по той причине, что внутренняя речь взрослого человека, озвучиваемая только в экстренных ситуациях, чаще всего не является развернутым, сформированным высказыванием — это набор восклицаний и междометий, тогда как сценический монолог, как правило, представляет собой развернутое высказывание. Уточню — я говорю о монологе, не обращенном к зрителю или партнеру, о том, что Станиславский называл «самообщением» [1, с. 250].

Вообще, наиболее полно разработал тему сценического общения К. С. Станиславский в «Работе актера над собой». Он выделяет три существенных вида общения:

1) «Прямое общение с объектом на сцене и через него косвенное — со зрителем» [1, с. 260]. Общение с залом, в данном случае, опосредованно, действует правило «четвертой стены». Правда, Станиславский отмечает, что в «условном искусстве представления» [1, с. 256] существует вид прямого общения с залом, приводя в при-

мер водевили и старые французские комедии, где обращения к залу прописаны драматургом.

2) «Самообщение» — озвученный внутренний монолог и опосредованное общение со зрителями.

3) «Общение с отсутствующим или мнимым объектом» [1, с. 260] (пример — сцена с тенью отца Гамлета).

Отмечу также, что «четвертая стена», подразумеваемая в каждом из вышеперечисленных видов общения, на сегодняшний день встречается очень редко, зал практически всегда является одним из участников, адресатов общения.

Процесс общения состоит из двух постоянно сменяющих друг друга процессов — восприятия импульса и реакции на импульс. Чтобы среагировать на импульс, необходим гибкий и разработанный актерский аппарат. А чтобы заострить восприятие, необходимо внимание. Внимание — важнейшая составляющая сценического общения, его опора. Обостренное внимание — это то, что позволяет актеру *оставаться живым* и в очень жестко выстроенной режиссерской схеме. В заученной схеме мало что может служить раздражителем, поэтому нужно, чтобы внимание захватывало мелкие, сиюминутные раздражители, которые могут послужить поводом для спонтанной реакции. Говоря о тренировке актерского внимания, Станиславский одной из мотиваций для внимания вообще, для внимания к миру, утверждает эстетическую мотивацию, усматривание прекрасного в окружающем, взгляд художника. А в человеке он призывает усматривать его душевные проявления, прорывающиеся в мир в его повседневном, на первый взгляд обыденном поведении.

Он пишет, что в каждый момент своего существования человек общается — с другим человеком, с окружающим миром, с самим собой. Одушевлен объект общения или нет — это не так важно. «И фанарь, до известной степени, может ожить для нас от того интереса, который мы вкладываем в него» [1, с. 247]. Слово интерес кажется мне здесь очень важным. По сути, человек всегда общается с объектом своего внимания, интереса. Это удивительное понятие включает в себя и само понятие, «внимание» и его мотивацию, которая, на мой взгляд, остается одной из главных проблем сценического общения.

**Ю. М. Шор:** Дмитрий Алексеевич, интересно Ваше мнение (вот у вас там промелькнуло): в чем качественная разница между диалогом и общением со средствами массовой информации? И в этой связи:

разделяете ли Вы мнение о пагубной роли, в какой-то мере, современной технократизации?

**Д. А. Воздвиженский:** Я разделяю. Приведу пример. Я был у друзей на дне рождения их дочери. У нее были друзья. Ей лет четырнадцать. Они что-то там съели и разошлись по домам, говорить им было не о чем. А дочь потом залезла в чат и весь вечер общалась со своей подругой, которая была на отмечании дня рождения. Они обменивались фотографиями, смайликами. Я не знаю, в чем причина. Но мне кажется, что еще важно то, что я говорил о человеческих проявлениях. Вот что сейчас происходит в человеческом общении? Очень часто при электронном общении происходит замещение чувства информацией.

**Ю. А. Васильев:** Да, понятно, понятно, благодарим Вас, Дмитрий Алексеевич.

1. *Станиславский К. С., Чехов М. А.* Работа актера над собой. О технике актера. М.: АРТ, 2008. 490 с.
2. *Волконский С. М.* Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. М., 2012. 215 с.
3. *Якубинский Л. П.* О диалогической речи // *Якубинский Л. П.* Избранные работы. Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 17–58.
4. *Выготский Л. С.* Мышление и речь: Сборник. М.: АСТ, 2011. 637 с.

**Т. С. Ворохов**  
кафедра эстрадного искусства  
и музыкального театра

## ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ (НА МАТЕРИАЛАХ ИЗ ИСТОРИИ БАШКОРТОСТАНА НАЧАЛА XX ВЕКА)

В исследовании генезиса профессиональной национальной эстрады важное значение имеет проблема складывания предпосылок для зарождения национальной художественной практики в концертно-исполнительской форме, появления первых национальных актеров и более или менее постоянной зрительской аудитории.

В современных исследованиях по истории искусства Урало-Поволжского региона пореформенный период и первые десятилетия XX века рассматриваются как время зарождения и формирования профессиональной художественной культуры и местных музыкально-те-

атральных традиций в городских центрах Урала [8, с. 4], профессиональной музыки европейского типа у народов Среднего Поволжья [6], сценического профессионализма в вокальной культуре мусульман Поволжья и Урала [3]. Наиболее интенсивное протекание этих процессов отнесено к началу XX века (так называемый дореволюционный этап в истории отечественной культуры).

В Оренбурге и Уфе, наиболее крупных центрах городской культуры башкирского края, в XIX веке превалировали традиции дворянской, христианской культуры (музыкальные вечера, благотворительные развлекательные мероприятия, деятельность общества любителей музыкально-драматического искусства, строительство временных театральных зданий, гастрольные выступления профессиональных трупп-антреприз и т. д.). Развивалась практика массовых увеселений податных сословий, связанная с традиционными формами народной культуры. В Уфе устраивались гуляния с каруселями и балаганами, выступлениями акробатов, силачей, играл духовой оркестр Уфимского военного гарнизона, проходили незатейливые театрализованные представления приезжего цирка и театра миниатюр.

Национальная культура башкир, коренного населения края, была связана главным образом с сельским бытом, фольклором в рамках самобытного вокального (одноголосые песни различных жанров), танцевального и инструментального исполнительства (наигрыши для национальных инструментов курая, кубыза). Городской жизненный уклад башкир начал складываться еще в XIX веке, однако их доля в городах Уфимской и Оренбургской губерний была незначительной. В конце XIX в. среди жителей городских поселений Уфимской губернии татары и башкиры составляли 7,5% и 5,3% соответственно [7, с. 123]. И все же элементы национальной художественной культуры сквозь призму городской жизни дали себя знать под воздействием объективных факторов, связанных с развитием капитализма, национально-либерального движения (особенно под влиянием революционных событий 1905 г.). Представители формирующейся национальной демократической интеллигенции создают национально-просветительские кружки и общества, которые устраивали национальные литературно-музыкальные вечера. В период революции 1905–1907 гг. в крае возникают и первые национальные театральные труппы. Театральные традиции развивались в тесных контактах национальных коллективов Оренбурга, Уфы, Казани. В 1912 г. в Уфе была основана профессиональная труппа «Нур» («Луч»), в которой играли профес-

сиональные мусульманские артисты С. Гизатуллина-Волжская, Ф. Самитова, З. Богданова, Г. Казанский, Ш. Шамильский, Н. Сакаев, Ф. Юсупов, Ф. Латыпов, А. Зубаиров, Е. Сыртланова и др. Многие постановки национальных пьес, среди которых были пьесы первых башкирских драматургов Ф. Туйкина, М. Нуриманова, изобиловали народными песнями и танцами. В сюжеты пьес вплетались по ходу действия легенды о происхождении песен. В афишах спектаклей нередко заранее публиковались названия исполняемых песен. В некоторых пьесах звучало до 20 народных мелодий. Включались не только песни в сольном исполнении, но и игра на курае, дуэты, трио и даже хоры [5, с. 23]. В советский период эта традиция разовьется в новый сценический жанр под названием «этнографическая мелодрама», который сыграет решающую роль в становлении башкирской национальной эстрады. Музыкальные номера звучали также в антрактах драматических спектаклей.

В предреволюционные десятилетия в складывании предпосылок для формирования профессиональной национальной художественной культуры особую роль сыграло движение за модернизацию системы мусульманского образования. Одним из центров национального просвещения и культуры в г. Уфе было медресе «Галия». В 1906–1920 годах медресе окончили 1500 человек и только 37 учеников стали служителями культа, остальные — учителями, литераторами, учеными, артистами, музыкантами [1, с. 15]. Музыка была введена в число обязательных предметов. Ученики (шакирды) приучались к музицированию на мандолине, скрипке, гитаре, фортепиано, курае, посещали концерты и спектакли, организовывали самодеятельные кружки. Члены кружка «Национальные мелодии, сцена и литература» регулярно устраивали в медресе музыкально-литературные вечера, в программе были хоровое пение, выступления с декламациями, танцы, сольные и оркестровые номера музыкальной самодеятельности. Традиция проведения национальных концертов кружковцами медресе постепенно распространилась на различные сцены Уфы.

В 1914–1917 годах концерты национальной музыки и песни, литературно-музыкальные вечера приобретают все большую популярность. В эти годы ни один крупный музыкально-литературный вечер в Уфе, позже в Троицке и Оренбурге, не проходил без участия блистательного молодого поэта Шайхзады Бабица, обучавшегося с 1911 по 1916 годы в медресе «Галия», активного участника башкирского национального движения за автономию 1917–1919 годов. В 1916 году он



выпустил сборник юмористических произведений башкирских и татарских авторов, включая собственные стихи, под названием «Мешок смеха». По сути, им были сделаны первые шаги к зарождению башкирской литературной эстрады. Бабиш читал стихи со сцены, перекладывал свои произведения на родные мелодии, пел, аккомпанируя себе на мандолине, которой владел виртуозно, играл в любительских спектаклях, нередко был ведущим концертов. Более всего он был известен как исполнитель-юморист, остролов, пародист, в совершенстве владел искусством эпиграммы, сочинял экспромтом по просьбе зрителей сатирические стихи. Так родился на концертах цикл стихов «Сад имен». Особую популярность Бабиш приобрел после февральской революции, когда в Уфе, Оренбурге и других городах особенно часто устраивались литературно-музыкальные вечера с участием башкирских и татарских писателей, первых профессиональных мусульманских артистов. К этому времени он был признанным декламатором, определял поэтическое лицо таких вечеров, сочетая социальную сатиру с искрометным юмором и любовной лирикой. В этих концертах Бабиш выступал с популярными татарскими артистами — певицей Аминой Бахтизиной, актером Гиляжем Казанским и др. [2, с. 211–212, 217]. Летом 1916 года в Уфе и Стерлитамаке гастролирует первый башкирский профессиональный певец Газиз Альмухаметов, проходят его совместные выступления с Шайхзадой Бабишем, начинается их творческая дружба. В 1909 году 14-летним подростком Газиз вместе со своим братом уехал из родной деревни Стерлитамакского уезда в поисках заработка в Ташкент. Юношей начал участвовать в любительских концертах по приглашению татарского молодежного клуба «Чишмы», где он исполнял протяжные башкирские и татарские народные песни. В 19 лет Газиз Альмухаметов становится профессиональным певцом, с большим успехом гастролирует по городам Средней Азии, Урала, Поволжья, Сибири, Азербайджана [4, с. 9].

Уфа в первое десятилетие XX века вошла в орбиту регулярной гастрольной концертной деятельности татарских музыкантов и певцов в городах Урала, Поволжья, Сибири с компактным проживанием татарского населения. Самыми известными и любимыми у городской публики были певец Фаттах Латыпов (1884–1966), Камиль Мутыги (1883–1941) — первые национальные певцы из татар, явившиеся первопроходцами в области зарождения эстрадно-песенного искусства. В их репертуаре были не только татарские песни, но и русские,

башкирские, украинские, узбекские. Основу репертуара певцов составляли короткие песни-кыска кюй, песни на любовную тематику — «скорые городские песни».

Таким образом, в условиях развития буржуазных отношений, национального просвещения, печати, литературы складываются новые формы культурных связей и заимствований под влиянием русской и европейской культуры, усиливается взаимопроникновение местных культур.

Воспитание национального зрителя и слушателя происходит уже в рамках городской культуры через деятельность общественных просветительских организаций, духовных учебных заведений, формирующую практику европейского времяпровождения (клубы, посещение концертов гастролирующих певцов и музыкантов, просмотр театральных пьес национальных авторов). Все это подготовило почву для перехода от любительских форм творчества к профессиональным в различных областях национального искусства, для выхода существующей в крае многообразной практики исполнительства — устной традиции, самодеятельного, вокального, камерного инструментального, театрального, зачатков эстрадно-концертного — на широкую публику, а значит, для формирования в дальнейшем, на волне революционных преобразований, в условиях провинциальной жизни с национальным колоритом, демократического искусства эстрады.

1. *Атанова Л. П.* Музыкальная культура Башкирии // Композиторы Башкирии: Краткий биографический справочник. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1982. С. 3–25.
2. *Бикбаев Р. Т.* Шайхзада Бабич. Жизнь и творчество. Уфа: Китап, 1995. 303 с.
3. *Газиев И. М.* Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре волго-уральских мусульман: Дис... канд. искусствоведения. Казань, 2009. 199 с.
4. *Галина Г. С.* Из истории башкирской музыкальной культуры: Пособие по культуре Башкортостана / Башкирский институт развития образования. Уфа, 2000. 44 с.
5. *Карпова Е. К.* Страницы дореволюционной музыкальной истории // Очерки по истории башкирской музыки. Уфа, 2001. Вып. 1. С. 21–24.
6. *Маклыгин А. Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань: КГК, 2000. 311 с.
7. *Султангузина З. Р.* Городские башкиры // Городские башкиры: прошлое, настоящее, будущее. Материалы V межрегиональной научно-практической

конференции, посвященной III Всемирному курултаю башкир. 9 апреля 2008 г., г. Бирск. Уфа, 2008. С. 122–126.

8. *Шадрина Е. А.* Тенденции в развитии театрального искусства на Южном Урале: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 23 с.

**Е. В. Годованная**

кафедра театральной техники и технологии

## АКТЕР И СЦЕНОГРАФИЯ — «ЖИВАЯ ФОРМА» ТЕАТРА

Жизнь и есть живая форма мысли, которая дает интеллигибельность, то есть понятность тому, что мы видим. И, как всякая живая форма, содержит в себе элемент незнаемого.

*М. К. Мамардашвили*

Научные исследования и публицистические работы, посвященные проблемам театрально-декорационного искусства, многие годы пытаются дать определение уже устоявшемуся термину *сценография*. Так, в многочисленных исследованиях специалиста в области сценического оформления В. И. Березкина дается расширенная формулировка: «Сценография — вид художественного творчества, занимающийся оформлением спектакля и созданием его изобразительно-пластического образа, существующего в сценическом времени и пространстве» [1].

В издании Российского института истории искусств читаем следующие формулировки:

— **Сценическое оформление** — выражение, «обобщающее наименование всех типов и разновидностей декораций и предметов сценической обстановки» [2, с. 162].

— **Сценография** — «термин 60–70 годов 20 века», ... «расширяющееся понятие, с исчезновением выраженного сценического оформления (изготовленной или созданной декорации) меняющийся и включающий в себя звуковое, видео или визуальное и пластическое составляющие спектакля» [там же].

Как часто в работах театральных критиков встречаются определения: сценография и художественное оформление постановки? Действительно ли существует это различие? Что есть сценография? Трансформировался ли термин?

Мы позволим себе дать некоторые уточнения к следующим театроведческим терминам и словосочетаниям, таким как:

**Визуальный** — непосредственно зримый, видимый.

**Декорация** — декороформление — «приложение руки» — наполнение или заполнение сценического пространства.

**Графика** — строгость контуров.

**Спектакль** — уникальная живая форма, процесс творческого взаимодействия Актера и Сценографии. Результат концентрации усилий всех действующих лиц постановки. И сиюминутная импровизация.

Чем сильнее взаимопонимание и осознаннее контакт — тем сильнее актер сливается со сценографией в бесконечном образе спектакля. Сартр называет это «уникальной необратимостью представления» [3, с. 97]. В памяти зрителей он длится, преобразовывается, переходит в иную ипостась «живой формы».

Сиюминутность происходящего на сцене, художественная среда постановки и расположение зрительских мест, замыкающих это творческое пространство, диктует единичную уникальную живую сценографию спектакля и лепит его образ. Именно Актер, его пластика, внутренний ритм, голосовой тембр адаптируют постановку к различным вариантам театральных залов и сценических площадок.

Возможно ли дать окончательную формулировку и расшифровку термина *сценография*? Или он подвижен и включает в себя новые и новые уточнения в связи с движением и развитием театрального искусства и изменением принципа работы режиссера и художника над спектаклем, нередкое сейчас соединение в одном лице этих творческих специальностей?

Возможно ли дать определение *образа спектакля* или оно остается многозначным и расплывчатым, каковы связи и взаимоотношения Актера и современного искусства оформления спектакля? Того визуального ряда, предстающего перед зрителем, итогового результата работы творческого коллектива по созданию элементов оформления, костюмов и грима, участвующих в сотворении спектакля.

Многие авторы подчеркивают и выделяют неповторяющийся творческий акт, спектакль и зрителя. «Речь идет, стало быть, о том, чтобы рассматривать театральное представление как не возобновляемый факт. Церемония или повторение уступает место уникальному приключению каждого вечера» [там же].

«**Живая форма**» — спектакль — является структурно-функциональным целым — пластичная форма и информационный поток.

Игра актера в предлагаемых обстоятельствах сценической площадки и есть сценография. Визуальное графическое взаимодействие актера и сценического пространства.

Современные фактурные материалы элементов оформления, пронизанные светом и движением, обогащают сценический язык, позволяют «визуально ощупывать» их, провоцируют ассоциативное мышление зрителя. Театр всегда удивлял. Своими новыми идеями, пьесами, неожиданными прочтениями. Какими новыми формами и пространственными решениями удивит нас театр ближайшего будущего? Недосказанность, чувство меры, такт и вкус — востребованы всегда.

Сейчас технические возможности позволяют режиссерам и художникам реализовать самые дерзкие и вдохновенные замыслы. Но также провоцируют избыточность использования сценографических средств, противоречащих смыслу постановки, затирающих Актера в «художественных подробностях».

Важно помнить (обращают наше внимание корифеи мировой сцены) — для создания спектаклей, учитывающих художественные цели, актерскую природную органику и стремительно развивающиеся театральные технологии, необходимо уравновесить, гармонизировать сценографические составляющие, обуздать и подчинить смыслу и идее желание использовать все существующие технические новшества, позволить Актеру доминировать на сцене. «Надо признаться, что нередко интерес к опыту заслонял в сознании художника истинные нужды спектакля, что зритель насильно угощался демонстрацией экспериментов» [4, с. 117].

Повсеместное бытовое использование иллюстративного видеоряда, теперь особенно часто включенного в сценографию, утомляет зрительское восприятие, доминирует над «живой формой» актера. А актерский темперамент вынужденно заменяется профессиональной выносливостью.

Новые театральные технические возможности *он-лайн* приближают крупный план, лицо и руки актера. И тогда от актера требуется искусное владение мимикой и жестом, способность соответствовать высокотехнологичному декорационному оформлению.

Совершенствуются ли актерские техники с учетом «искусственно-го приближения» к зрителю? Остается ли Актер *магической фигурой* на сцене?

Бытовые костюмы из подбора, крайне редкое использование характерного грима, исчезновение морщин вообще, а мимических в частности. Актер адаптируется к документальному стилю современных постановок. Выхолащивает жестикуляцию, форсирует однотонным криком пространство, подавляет голосовые вибрации и нюансы, удаляет из обихода импровизационную пластику.

Утрата целостности, необходимой достаточности элементов оформления, избыточность бытовых подробностей.

Удивительное единообразие театров, спектаклей, художественных приемов, сценографии и исполнения.

И пугающее отсутствие даже намека на юмор, иронию, легкость, всегда выдающие сценический талант и мастерство.

Чувство неловкости за обнаженное, измазанное или мокрое тело актера.

Важно, чтобы перенасыщение сценографии узнаваемыми физиологическими подробностями не выключило бы зрителя из воображаемого художественного действия — очень важна эта загадка, живая тайна, за которой мы идем в театр.

Утрачивается неповторимое «со-творение спектакля» (Антонен Арто).

Очень часто изумительные сценографические решения предлагают хореографы — таковы блестящие авторские работы Пины Бауш, Джона Ноймайера, Начо Дуато, Матса Эка, представляющие и «видящие» пластику движения исполнителя как сценографический рисунок, вводящие в свои постановки пластичные материалы и ткани, пронизанные светом и воздухом, заменяющие и минимизирующие использование театральных установок и реалистичных декораций. В таких постановках Актер не теряется в художественном оформлении, выделяется мастерством, владеет и сценой, и зрительным залом, становится графическим центром постановки.

Стремление Художника — находить максимально точное изобразительное решение, аргументированное драматургическим замыслом постановки, новые способы и виды сценической выразительности и посредством предметов и элементов оформления «разбудить органическую природу актера для полноценного, глубокого, самостоятельного творчества» [5, с. 9].

А. А. Михайлова в своей книге «Сценография: теория и опыт» очень точно формулирует задачи и возможности художника при создании спектакля: «они владеют тайнами визуальной режиссуры, ма-

стерством создания неповторимой цвето-пластической среды, которая работает на идею спектакля, его сверхзадачу, ведет мысль, возбуждает и направляет чувство».

«Сценографы — люди театра, им ведомы тайны актерской психологии, они чувствуют и умеют подсказать чисто режиссерские ходы, помогают создать обстоятельства, в которых рождаются неожиданные и необходимые спектаклю актерские находки» [6, с. 10–11].

Наиболее часто встречающаяся формулировка «интенсивность жизни» имеет прямое отношение к происходящему в театре. Создание новых театральных залов, сооружений, освоение, в частности заявленное «техническое перевооружение» БДТ («растяжка» на здании театра), снимает акцент с развития и поиска новой системы существования Актера в строящемся театральном мире. Зачастую творческие коллективы театров после реконструкции теряют внутренние контакты. Происходит перерождение сценической площадки в технологичное искусственное информационное поле — уравновесить, закомпоновать, гармонизировать составляющие, обуздать и подчинить идее желание использовать все существующие технические новшества, учитывая смысл постановки.

Современный постановочный принцип — отказ от игры, от представления, от искусных декораций. Господство документального театра, не фантазийного. Актер в роли некоего человека-соседа. Реальный, почти не смонтированный идеей естественный видеоряд, настоящие, бывшие в употреблении предметы реквизита и минималистская декорационная установка.

Является ли такое сценическое оформление провокацией для современного актера или создает ему комфортные условия для перевоплощения? Может ли потеряться актер в часто агрессивном и устрашающем оформлении, когда необходимо укрупнять жест, придавать весомость и глубину голосу? Именно Актер становится главной фигурой в «естественной» сценографии Документального Театра, «бытовой подлинностью» движений и звучания создавая сценическую атмосферу.

Мы подразумеваем под термином *сценография* совокупность сюжетного, декорационного и динамического сценического действия и соподчинение всех его объектов. Рожденное общими замыслом и драматургическим материалом, создающее творческое пространство спектакля, позволяющее вдохновенно работать Актеру, а также

моделировать художественную среду, распознаваемую и воспринимаемую зрителем.

Таким образом, *сценографическое решение* — это умение метафизически, через уникальный сценический ракурс, изменить «точку зрения» Зрителя, образно повлиять на его мышление.

*Образ спектакля* — сгусток проживания и переживания спектакля зрителем, бесконечно трансформирующийся в памяти. Магический шлейф спектакля, его послевкусие. Вызывающий разного рода чувства и эмоции и провоцирующий сознание на поступок. Образ понравившегося спектакля всегда поэтизирован и слитен, иное — раздражает и «кадрируется» в памяти.

Три постановки показывают варианты Сценографического мышления современного театра и органичного смыслового и осмысленного существования в ней Актеров. Режиссеры создают пластичное художественное пространство, истекающее в зрительный зал и включающее активную зрительскую реакцию.

В «Макбете» Бутусова — актеры драматически обслуживают движение веществ и предметов спектакля, в фантазии Дмитрия Крымова носят и переживают материальный мир на себе и в себе, в спектакле Лепажо сценография пульсирует в ауре актера.

Все эти спектакли выделяет сложившийся и гармоничный Актерский Ансамбль. «АНСАМБЛЬ — это спичечный коробок... Каждая спичка по отдельности и все вместе... Наверное, ансамбль — это самое сложное. Когда его не возникает, я просто не могу смотреть спектакль. По пальцам можно сосчитать спектакли, где он есть» [7, с. 14].

Театр Ленсовета (Санкт-Петербург), автор спектакля Юрий Бутусов. «Макбет. Кино». Спектакль-провокация. Повествовательный театр, импровизационная сценография, не только и не столько ориентирующие нас в историческом пространстве, сколько в пространстве эмоциональном и ассоциативном. Декорация помогает, но не главенствует, «живые» элементы в структуре действия и Актерские реакции выразительны и разнообразны. Бутусов позволил себе *творить* спектакль, получилось ощущение фильма. Он длится. Неспешность и органичность порождают внимательность и пристальность и в конечном итоге оправданны. Игры с водой. Ощущение изменчивости и отсюда хрупкости, ускользания происходящего концентрирует зрителя на чувственных переживаниях. Есть нерешаемая и нерешенная протяженность и протяженность. Только импульсивный танец может соседствовать и перекликаться с живой сутью стихий и веществ.



Текущность–предметность–присутствие–пульсация–дыхание–ритм — таковы монтажные «эпитеты» спектакля «Макбет. Кино».

Лаборатория Дмитрия Крымова (Москва). «Оноре де Бальзак. Записки о Бердичеве. По пьесе А. Чехова «Три сестры». Идея и постановка Дмитрия Крымова. Художник — Вера Мартынова. Спектакль по мотивам пьесы Чехова не нуждается в декорациях, настолько фантазийна, эмоционально точна и поразительна игра актеров.

Грим и костюмы характерны и лаконичны. Используется Единая Пластика — многогранность движения Актера и пространства спектакля. Ценна деликатность, соразмерность, уместность и убедительность создания сценической художественной среды. Постановка изысканно *сценографична*.

Спектакль «Карты 1: Пики» канадского режиссера Роббера Лепаж. В Москве спектакль игрался в помещении Цирка на Цветном бульваре во время театрального фестиваля. Технически и ритмически совершенное творение Лепаж. Живая пульсирующая форма, просчитанная до секунд разнообразная взрывная сценография. При виртуозном технологическом ведении спектакля самым впечатляющим остается неугадываемое перевоплощение шести актеров в тридцать разных персонажей.

Живое единое творимое неповторяющееся целое — и есть современный спектакль. Удивительно органичное единение художественной плоти спектаклей и мастерства актеров приносят упоительную *сопричастность* живому театральному действию. То, что отличает Театр от иных видов искусств.

1. Березкин В. И. Сценография [Эл. ресурс] // Энциклопедия Кругосвет. Режим доступа: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/STSENOGRAFIYA.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/STSENOGRAFIYA.html).
2. Варламова А. П. Оформление сценическое // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. СПб.: ГНИУК РИИИ, 2005. Вып. 1. С. 162–163.
3. Сартр Ж.-П. Миф и реальность театра // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992.
4. Акимов Н. П. Не только о театре. Л.; М.: Искусство, 1966. 428 с.
5. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М.: Просвещение, 1973. 318 с.
6. Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт (Очерки). М.: Сов. художник, 1990. 334 с.
7. Петербургская перспектива. Анкета ПТЖ. Юрий Бутусов // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17. С. 14–15.

АКТЕР В ТЕАТРЕ ЛЬВА ДОДИНА.  
«БРАТЬЯ И СЕСТРЫ». ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ  
(МАЛЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР, 1985 г.)

Вторую редакцию «Братьев и сестер» ждали долго и с некоторыми опасениями. Памятен был спектакль в Учебном театре 1978-го года, в котором студенты А. И. Кацмана прошли серьезную профессиональную и человеческую школу. Спустя шесть лет каждый из исполнителей, вернувшись к Додину, принес в «дом» свой личный, жизненный, исторический опыт. Теперь материал был обогащен знаниями, приобретенными на Пинеге, и прочувствован актерами. Структура постановки не позволяла обойти ни один сценический образ: «В спектакле очень чувствуется, что актеры знают об этих людях нечто большее, чем понимают о себе сами люди. Вслед за Абрамовым они знают их в истории, причем не только общей, но и частной — пекашинской» [1, с. 89]. Шли к «Братьям и сестрам» долго, через «Дом», то есть со знанием финала истории семьи Пряслиных. Критики отмечали, что очень интересно сравнивать, например, Михаила Петра Семака и Михаила Николая Лаврова. Молодой парень и уже сформировавшийся взрослый человек.

Сюжетные линии спектакля множили смыслы, но при этом сохранялись все-таки только самые принципиальные для театра и для самого Абрамова: судьба нескольких семей, в центре — Пряслины, пекашинское военное бытие, непосильная ноша, взвалившаяся на женщин, чувство народного единства, родство с каждым присутствующим на сцене героем, душа народа. На спектакль была возложена не только просветительская, историческая функция, он сообщал острое чувство сопричастности происходящему, требовал от зрителя сопереживания и духовной работы: «Сложилась сценическая трилогия, гармоничная, целостная, откликающаяся на споры и размышления 1985 года. И подумалось: современность, новизна мышления — она не тому по плечу, кто нынче взял да и решил мыслить по-новому, а тому, кто шел к этому через сложности, непонимания, годы» [2, с. 267].

Сценография Э. С. Кочергина отличалась большей стилизованностью, чем в «Доме», лаконичностью и многофункциональностью. Прямо по центру — большой деревянный щит или стена деревенской

избы из выщербленных бревен. Эта конструкция во время спектакля поднималась и опускалась, разграничивая пространство. По бокам от порталов раскачивались две деревянные жерди, они могли замкнуть сцену или, напротив, открыть ее для желающих войти. Так в эпизоде возвращения пекашинских мужиков с войны актеры пересекали зал насквозь и избегали на сцену, где их с криками и раскинутыми для объятий руками ждали измученные бабы. Но в начале спектакля чистота и молчание: глухая деревянная стена, ничего не значащие бревна. Потом сцену озарял луч света, мелькали кадры кинохроники, звучал по радио знакомый всем голос, обращавшийся к братьям и сестрам. Затем экран поднимался вверх и открывал группу людей, напряженно вглядывавшихся вдаль: «Стоп-кадр. Из канувшей эпохи, из прошлого смотрят на нас те самые братья и сестры, о которых поведает спектакль. Постепенно все обретет свой смысл и получит имя. Жерди окажутся тем, что в северных деревнях называют загородой, а деревянная стена, бесконечно преображаясь, открывает запасы мощной поэтической энергии: то перед нами потолок избы, то полог неба, то земля, то гнетущий образ смерти» [3, с. 4].

Первая часть дилогии насквозь пронизана войной. Она во всем: в бабьем плаче, тоске по мужикам, в воспоминаниях о них. И в частушках во время полевых работ: «Живешь без мужиков, забудешь, что ты женка!». Все печали такой жизни легли на плечи председательницы Анфисы, мужиков в деревне не осталось, она вынуждена была взять все в свои руки. Роль Татьяны Шестаковой. По-прежнему хрупкая, но волевая, сильная, по сравнению с ее Лизаветой в «Доме», она поддерживала жизнь в Пекашине, никто не вспомнил об этом, когда ее смещали в послевоенный период с неблагодарного поста предводительницы «бабьего царства».

Ритм первой части медленный, заунывный, как русская песня. Вязкий, тонущий в подробностях — словно накопление перед рывком, перед вторым спектаклем: «Не в туфельках по укатанному историческим катком асфальту, а в тяжелых сапогах по глиняному российскому бездорожью, ощущая каждый шаг как работу и волоча на подошвах комья от своего предыдущего шага... шагов... всего пути» [1, с. 91]. Ритмическую перемену действия обозначали вернувшиеся с лесозаготовок Миша Пряслин (П. Семак) и Егорша (С. Власов). Единственные теперь мужчины в селе, кроме одного фронтовика Житова (И. Иванов). Встречали их будущие судьбы, бабы в платках, исхудавшие дети, председательница и «скуластая, статная,

с неукротимым бесстыдством в смеющихся глазах Варвара Иняхина (Н. Фоменко)» [там же].

Жизнь героев связывалась с точными бытовыми деталями. Сложное время, обниматься было не принято, некогда, вернулся Мишка домой, и сразу же на него навалилось множество обязанностей. Лизавета (Н. Акимова), как ребенок, радовалась пестрому отрезку на платье.

Вторая часть спектакля складывалась драматичнее. Стоило мужикам вернуться с войны, бабам испытать столько радости просто от прибытия первого парохода летом 1945 года, как начались многочисленные перипетии вечных человеческих взаимоотношений. «В войну-то проще было, грех сказать — легче...», — заплакала Анфиса, оставшись в одиночестве. Второй вечер также начинался с кинокадров, но только это была уже не военная хроника, а привезенный в Пекашино фильм «Кубанские казаки»: «... а потом, когда экран поднимается, поток зерна польется прямо на колхозников, на их стеганки и ватники, на их скорбные родные лица. Не только скорбные, но и восторженные, мечтающие. Вон как уже на Кубани живут, а у нас, мол, в Пекашине все как в войну. Историзм мышления не позволяет отпечатывать все в одну краску. Никакой идеализации — вслед за Абрамовым. Суровая абрамовская диалектика высокого и низменного, благородного и предательского выражена через каждую судьбу, никого не миновала печать времени и места» [3, с. 5]. И бабы на том же самом поле, где недавно плакали и горько смеялись, теперь сеяли золотое зерно, обильно высыпая его на бревенчатый щит: «Больно бьют по лицу летящие в зал зерна пшеницы — уставшие от войны бабы бросают с каким-то истовым восторгом в такую же уставшую землю хлебное семя... И сыпется оно в партер, врезается в кожу, вызывая слезы и улыбку, необъяснимый восторг и щемящую тоску. Так же больно, с неверием и ликованием принимает их теплая земля в свое лоно, давая начало новой жизни, новому времени...» [4, с. 4].

Спектакль был скреплен музыкой, песнями и горькими частушками. Нет жизни в русском селе без песен, обнажающих душу: «Протяжная песня Анфисы сталкивается с угаром трофейной “Кариоки”, привезенной ее мужем Григорием (В. Артемов) в чемодане заграничного барахла, — и будут они противоборствовать в пространстве: несильный женский голос и патефон... Песни гаснут, взлетают, снова звучат тихим отголоском» [1, с. 92]. И, конечно, спектакль так же, как и «Дом», был подчинен стихии северной речи.

Не угнетал ли театр зрителя живописанием тяжелых пекашинских будней? И что это — спектакль-эпопея? Спектакль-миф? — на такие вопросы пытались ответить критики и журналисты, писавшие о «Братьях и сестрах». И сходились в едином мнении: эту постановку сложно описывать, хотя материал живой и буквально просится на бумагу. Но информация, заложенная в сценическом повествовании режиссером и многочисленной труппой — на сцене почти 50 человек, — воспринимается сердцем, взывает к глубинам души. Дух народа — это соединение многих душ. Спектакль «Братья и сестры» приобщал к этому духу, давал почувствовать себя частью пережившей многие беды страны. Стоит Пекашино, и живут Пряслины! Значит, и народ способен вынести все и выстроить заново разрушенные дома. Только жить нужно по совести, чтобы не уничтожить основание «дома» души.

Две особенно яркие актерские работы в «Братьях и сестрах»: Егорша Сергея Власова и Миша Пряслин Петра Семака. Егорша был сыгран Власовым с импровизационной легкостью, очевидно было, что этот удалой голубоглазый лесоруб — человек талантливый и незаурядный. Он обаятелен, остроумен, рядом с ним Мишка казался заурядным. В их отношениях рядом с дружбой постоянно существовало соперничество, и в нем все морально-нравственные призы доставались Михаилу. Для П. Семака Пряслин — вторая работа в театре. С ним зритель проходил весь путь взросления, испытывая к герою сострадание и восхищение: «Одна из удач спектакля — образ Михаила Пряслина, который создал молодой актер П. Семак. Крупный, рослый, чернявый, скуластый, с чуть узковатым разрезом глаз — взрослый ребенок, мужик с душой честной, открытой, но и наивной, по-юношески еще не определившейся. Он может крепко тряхануть Егоршу, может, как щенят, расшвырять баб, набросившихся на Варвару, но он же может и заплакать от обиды на несправедливость, совсем по-детски уткнуться в грудь пригрезившемуся ему отца, словно прося защиты, опоры, совета. Кому, как не ему, знать цену тяжелого труда, заботы о близких, кому, как не ему, ощущать меру ответственности перед людьми. Небезгрешен Михаил: ведь это он не поверил Тимофею Лобанову, огульно записав его в “дезертиры лесного фронта”, это он черной неблагодарностью оплатил Анфисе Петровне за то, что спасла его семью, когда голодали в войну, когда остались без отца. Но душа его открыта для голоса совести» [5, с. 8].

Мечта Федора Абрамова — чтобы люди жили по совести. Самое ценное для Додина — тронуть живые струны души; не сыграть на

них, но дать услышать их звучание. Не душевное равновесие, а борьба — путь к коренной, настоящей правде. Режиссер убедился в этом и укрепил уверенность в актерах. Они, действительно, искали и нашли и боль, и соль этой земли. Спектакль «переполнен Россией», все в нем.

1. *Дмитревская М.* «Ищем мы соль, ищем мы боль этой земли...» // Театр. 1985. № 4.
2. *Щербаков К.* «Братья и сестры» // С желаньем истины. М.: Советский писатель, 1988.
3. *Смелянский А.* Пекашинская летопись // Советский театр. 1987. № 1.
4. *Скоробогатова О.* Память сердца // Экран и сцена. 1995. № 46.
5. *Ченуров А.* Спектакль на два вечера // Литературная газета. 1985. 24 апр.

**И. В. Зайцева**

кафедра пластического воспитания

## ПРИНЦИПЫ СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЫ ПАНТОМИМЫ В СОЗДАНИИ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ СПЕКТАКЛЯ

Поводом для написания этой статьи послужила книга профессора Театрального института им. Бориса Щукина Г. В. Морозовой «О пластической композиции спектакля». В одном из ее разделов «Композиционные идеи Вс. Э. Мейерхольда» Г. В. Морозова отражает композиционные приемы Мейерхольда, называя их «чисто режиссерскими (или режиссерскими по преимуществу)». Эти приемы на наш взгляд оказались схожими с приемами и правилами формирования актера, базирующимися на принципах современной школы пантомимы. В этой статье мы предпримем попытку проанализировать такое сходство и если не ответить, то хотя бы поставить наболевший вопрос о роли принципов современной пантомимы в создании спектакля как целостного художественного произведения. Современной пантомиме часто отводят роль вспомогательного выразительного средства в спектакле, используя лишь отдельные технические элементы. Мы попытаемся поколебать это мнение, заглянув в законы и принципы школы современной пантомимы, чтобы, опять же, попытаться понять, какова их роль в создании пластической композиции спектакля.

Известно, что пластическая композиция спектакля возникает из «содружества» изобразительных и исполнительских (сценических)

искусств. В театре мы привыкли к такому синтезу. Но чтобы лучше понять значение принципов современной пантомимы, посмотрим на сценическое искусство с позиций современной школы пантомимы. С этих же позиций проанализируем, какими законами, приемами и правилами пользуются режиссер и актер в создании пластической композиции спектакля. Мы будем опираться на известные доказательства, что искусство режиссера и актера могут иметь видовую самостоятельность.

Г. В. Морозова в работе «О пластической композиции спектакля», рассматривая режиссерское искусство, дает следующее его определение: «...режиссура есть искусство пластической композиции спектакля» [3, с. 5]. Морозова пишет: «Именно здесь режиссер действует не как организатор творческого процесса, не как педагог, не как толкователь содержания пьесы, а как творец, автор, “сочинитель”, суверенный представитель искусства режиссуры» [3, с. 5]. Говоря о режиссуре как о сравнительно молодом и особом виде искусства, Г. В. Морозова анализирует композиционные идеи В. Э. Мейерхольда: «В истории русского театра Мейерхольд был первым, кто попытался изучить и сформулировать законы нового искусства, что было по плечу только гению» [3, с. 12].

Но Мейерхольд был не одинок. В то же время во Франции другой гениальный исследователь законов театрального искусства Этьен Декру системно подходит к осмыслению проблемы искусства актера. Создатель школы современной пантомимы «*mime pur*», в своем манифесте «Мое определение театра» он провозгласил: «Театр — искусство актера» [1, с. 36]. По мнению Декру, актер может творить, опираясь на выразительные средства, присущие только актерскому искусству, и не прибегая к помощи других искусств, какими являются живопись, музыка, литература и проч. Принципы актерского искусства, выявленные Декру, проанализированы и записаны Е. В. Марковой в книге «Этьен Декру. Теория и школа “*mime pur*”»: «...Декру основывал (свою работу. — И. З.) на твердом убеждении, что ИСКУССТВО АКТЕРА СПОСОБНО БЫТЬ СТОЛЬ ЖЕ САМОДОСТАТОЧНЫМ, КАК И ЛЮБОЕ ДРУГОЕ ИСКУССТВО. <...> Декру был убежден, что пантомима является сутью основополагающего способа актерской игры. И прежде чем выходить на синтетические варианты, актеру необходимо освоить эту суть в чистом виде. Вот почему свою актерскую школу он назвал “*mime pur*” (подражание вчистую)» [2, с. 18, 35 (выделено Е. В. Марковой. — И. З.)]. Если сравнивать работы

двух исследователей — Г. В. Морозовой, где она излагает режиссерские принципы Вс. Э. Мейерхольда, и Е. В. Марковой о принципах актерского искусства школы Этьена Декру «*time rig*», то можно обнаружить сходство принципов режиссуры и искусства актера. Это сходство, надо полагать, не случайно. Но чем оно обусловлено? И то и другое искусство, если рассматривать их как самостоятельные, определяется созданием пространственно-временных композиций. Или, говоря иными словами, созданием образно-пластических моделей действительности, существующих в сценическом времени и пространстве. Рассмотрим этот тезис подробнее.

Е. В. Маркова, анализируя принципы актерского искусства, выявленные Декру, заостряет внимание на том, что: «...актер должен, опираясь на специфику только своего искусства (т. е. действия, выраженного в движении), научиться самостоятельно создавать пространственно-временные модели, являющиеся непреложным правилом для создания любого художественного текста. Иначе говоря, овладеть теми же самыми навыками, которыми овладевают творцы любого другого искусства» [2, с. 35–36]. Что означает термин «пространственно-временная модель» в искусстве актера? Из словаря мы знаем: «Модель» — макет, конструкция, соединение деталей, перенос из одного пространства в другое в масштабе или в натуральную величину.

Моделирование подразумевает творческое созидание, составление сочетаний различных частей материала. Слово «композиция» (от латинского *compositio*) означает сочинение, а также — составление (целого из частей), примирение (составных элементов). Этьен Декру один из первых на практике доказал, что материальным носителем в искусстве актера является тело актера. Поэтому «составление (целого из частей)» является композиционным соединением целенаправленных физических действий, выраженных движениями корпуса, рук, ног актера, сочетание жестов, поз. Слово «модель» в определенном смысле синоним слова «композиция». В сценическом искусстве, а, стало быть, и в искусстве актера моделирование — это перенос действия из реальной действительности в иную, искусственно созданную. На это Е. В. Маркова обращает особое внимание в своих исследованиях. Создание «новой» реальности осуществляется по правилам. Таким правилом в искусстве, как всем известно, являются законы композиции. Поэтому «пространственно-временная модель» является «непреложным правилом для создания любого художественного текста». Законы композиции практически одинаковы для всех ис-



кусств, но в силу специфики выразительных средств разных искусств эти законы по-своему преломляются в каждом виде искусства.

Что является композицией в искусстве режиссера? Ответ на этот вопрос находим в работе Г. В. Морозовой: «...творческий вклад режиссера в произведение сценического искусства — это форма спектакля, которая делает зримым толкование пьесы ее постановщиком. И значит, существует такая область сценического искусства, где не обойтись без режиссуры; это — пространственно-временная форма спектакля, или его пластическая композиция» [3, с. 5]. Что является композицией в искусстве актера? И существует ли она в привычном понимании актерского творчества? Напомним, что мы рассматриваем искусство актера как самостоятельное, когда актер творит без помощи других искусств. Поэтому можно предположить, что пластическая композиция в искусстве актера — это все та же пространственно-временная модель. Эта модель визуализирует толкование актером образа персонажа, но, главное, делает зримым действие, с помощью которого актер создает впечатление от окружающей действительности. Пластическую композицию в искусстве актера можно сравнить с некой постоянно меняющейся конструкцией. Эту «живую» конструкцию, подобно инженеру, выстраивает сам актер. Его материал — собственное тело, его инструмент — действие, выраженное в движении, его игра — игра на уровне воображения. Делая воображаемые играемые объекты «зримыми», актер с помощью принципов «*time rig*» сам организует пространство сцены и моделирует сценическое время действия. Он режиссер своей пластической композиции. Напомним утверждение Г. В. Морозовой: «...режиссура — искусство пластической композиции спектакля» [3, с. 5]. Напомним высказывание Е. В. Марковой, из которого следует, что актеру необходимо «...научиться самостоятельно создавать пространственно-временные модели, являющиеся непреложным правилом для создания любого художественного текста» [2, с. 35–36]. Значит, актер должен являться драматургом своего сценического текста. Значит, актер не только исполнитель и интерпретатор, но, как и режиссер, созида- тель и творец. Актер, как и режиссер, выстраивает пластическую композицию своего «спектакля», где движения и комбинации частей его тела являются «мизансценами» этого «спектакля».

Пластическая композиция спектакля складывается из его композиционного построения, которое осуществляет режиссер, и композиционного построения роли, которое осуществляет актер. Оба эти

искусства в художественном произведении (в спектакле) взаимобусловлены. Инструментом режиссера в формообразовании пластической композиции спектакля является мизансцена. Инструментом актера — простое физическое действие, выраженное в движении. Создание сценического образа спектакля и сценического образа персонажа должно происходить по законам пластической образности, присущей актерскому искусству и искусству режиссера. Если композиционные приемы режиссуры выявлены и изучаются, то композиционные приемы и правила пластического построения образа играемого персонажа недостаточно изучены. Мы знакомы с понятием «партитура роли». Однако в партитуре роли существует пластическое моделирование образа персонажа. И здесь всегда возникает много вопросов. К пластическому моделированию относится не только выявление пластических особенностей персонажа, его характерные черты, но и создание актером пластической композиции образа действия внутри мизансцены, через пластическое поведение актера, выражающего суть этого действия. Если пластическая композиция спектакля это «целое», то пластическая композиция образа действия, созданная актером, — неотъемлемая часть этого «целого». Значит, и там и тут действуют схожие законы композиционного построения. Режиссер знает эти законы. Важно, чтобы и актер знал законы композиции своего искусства и применял их на практике, опираясь на принципы, обеспечивающие его творческую самостоятельность. Тогда актер сможет лучше понять режиссера. Тогда актер и режиссер смогут «говорить» на одном языке, смогут быть соавторами спектакля.

Вернемся к книге Г. В. Морозовой, где она отражает композиционные идеи Вс. Э. Мейерхольда: «Таким образом, представляется бесспорным, что в искусстве режиссуры действуют законы композиции, общие для всех искусств. Но есть и такие композиционные приемы, которые представляются чисто режиссерскими (или режиссерскими по преимуществу)» [3, с. 12].

Какие же законы, правила и приемы пластической композиции спектакля разрабатывал Мейерхольд? Перечислим эти законы, опираясь на исследования Г. В. Морозовой:

«1. Закон контраста, общий для всех искусств, Мейерхольд, применительно к сценическому действию, толковал, во-первых, как контраст движения и статики, используемый для построения мизансцен каждого эпизода. Далее, он использовал контрастные характери-

ки движения: временные (контрасты скоростей) и пространственные (контраст направлений движения — концентрического и эксцентрического).

2. Еще одно открытие Мейерхольда, связанное с направлением движения, <...> с точным расчетом на особенности визуального восприятия зрителем зеркала сцены.

В изобразительном искусстве каждый художник профессионал знает, что диагональ, проведенная из левого нижнего угла картины, воспринимается, как восходящая, а проведенная из левого верхнего угла к нижнему правому — как нисходящая, и учитывает эту особенность в композиции изображения... <...> Поэтому движение от левой стороны портала к правому краю задника воспринимается как подъем, взлет, а движение от левой стороны задника к правой стороне портала — как спуск, «обвал» в сторону зрительного зала.

3. Приемы повтора и вариаций в пластической композиции спектакля.

4. Локальное движение на фоне статики — прием, позволяющий выделить из числа других какое-то отдельное движение, привлечь к нему внимание зрителя. <...> Разрабатывая идею «локального движения» применительно к мизансцене со многими участниками, Мейерхольд ввел в режиссерскую практику прием движения одного персонажа на фоне полной неподвижности остальных, присутствующих на сцене.

5. Другим способом укрупнить движение является прием «пластического аккомпанемента», основанный на использовании механизма двигательной деятельности человека. Двигательный аппарат человека — это комплексная система, в которой все составляющие ее узлы и рычаги находятся в функциональной связи. <...> Так родился девиз: «жест руки переходит в жест тела». То есть надо выявить, сделать видимыми все вспомогательные, сопутствующие, «аккомпанирующие» жесту движения тела. <...> Прием «пластического аккомпанемента» Мейерхольд использовал в массовых мизансценах, когда одному персонажу «аккомпанировали» все остальные действующие лица эпизода, повторяя его движения, «подхватывая» их; движение сразу укрупнялось, становилось более значимым.

6. Прием «отказного движения», он же — просто «отказ». Но в основе этого приема также лежит естественная закономерность, свойственная человеку. Многим его движениям предшествуют обратно направленные, без которых их невозможно совершить.

Например, чтобы подпрыгнуть (вверх), надо сначала присесть (вниз), чтобы ударить молотком по гвоздю (вниз), надо сначала им замахнуться (вверх), и т. п. Идея Мейерхольда состояла в том, чтобы использовать такое “отказное движение” для подчеркивания переломных моментов в двигательном действии — при переходе от статики к движению, при смене положений тела и т. п.

7. “Тормоз” — прием фиксации момента действия в позе.

Это сигнал для зрителя, активизирующий его внимание к тому, что произойдет после паузы. Чаще всего его применяют, что вполне естественно, в сочетании с “отказом” или с еще одним изобретением Мейерхольда — “посылом”.

8. “Посыл” — это акцент на главном моменте приложения сил в движении, прием, позволяющий зрителю почувствовать степень напряженности действия и оценить силу устремленности действующего лица к цели» [3, с. 14–18].

Композиционные приемы и правила были выведены Мейерхольдом из упражнений «биомеханики». Он разрабатывал «биомеханику» как метод формирования актера. Г. В. Морозова пишет: «А в конце двадцатых годов Мейерхольд прекратил дальнейшую разработку упражнений “биомеханики”. На вопрос, почему он это сделал, сейчас уже можно найти убедительный ответ. Дело в том, что разработанные им упражнения лишь представлялись направленными на поиск новой актерской техники. Главный же смысл этих упражнений заключался в исследовании вопросов пластической композиции в сценическом искусстве. Как только Мейерхольд сам для себя решил эти вопросы, упражнения стали ему не нужны» [3, с. 14].

Этьен Декру, педагог и режиссер, продолжал свои поиски метода формирования актера с присущей ему педантичностью. Е. В. Маркова, анализируя открытия Декру, отмечает: «Декру приходит к осознанию новых возможностей исходного принципа актерской игры, а именно: принципа идентификации, то есть отождествления себя (актера) с воспроизводимым объектом (персонажем). <...> Декру предлагает актеру в процессе обучения “*mime rig*” постичь несравненно больше способов (подражания) идентификации с воспроизводимыми объектами и не ограничиваться только персонажем — человеком и все той же полной идентификацией с ним, но и уметь воспроизвести любой объект реальной действительности, а если понадобится, то и — несколько объектов сразу, чередуя в своей игре

полную, частичную и множественную форму идентификации. <...> Правда, для этого ему потребуется овладеть дополнительными двигательскими навыками, а именно: “локальным движением” и “локальной блокировкой”» [2, с. 38–41].

1. Локальное движение — движение одной или нескольких частей тела. Локальная блокировка — изоляция от движения одной или нескольких частей тела. Играя на уровне воображения, актеру придется играть как минимум двух персонажей и выстраивать взаимоотношения между субъектом и объектом. Например, в композиции «Свеча» кисть актера идентифицируется с колеблющимся пламенем свечи, а предплечья и плечи актера остаются неподвижными. Предплечье одной руки уподобляется самой свече, предплечье другой — подставке, на которой стоит свеча. Актер играет персонажа, любующегося огоньком свечи. При построении этой пластической модели актером использован принцип частичной идентификации. Движение кисти, отождествляемое с пламенем, при изоляции движения других частей тела, берет на себя внимание. Мейерхольд использовал прием локального движения в сочетании с приемом локальной блокировки. Движение одного человека на фоне статичной группы присутствующих на сцене привлекает внимание зрителя. Но главное, навыки владения «локальным движением» и умение блокировать ту или иную части тела освобождали актера от пространственно-временной зависимости.

2. В современной пантомиме уже на уровне упражнений известен и прием пластического аккомпанемента. «Корпусом я часто называю все тело с руками и ногами, но при условии, что последние двигаются исключительно по приказу торса, как бы продолжая его силовую линию...», — утверждает Декру [1, с. 48]. Нечто подобное можно заметить в девизе «жест руки переходит в жест тела», провозглашенное Мейерхольдом.

3.«Отказное» движение в «mime rig». «В “mime rig” “исходной единицей” (сценического текста. — И. 3.) является простое физическое действие. Оно имеет начало, развитие и конец. Отсюда и возникло правило трех акцентов: 1) начальный, 2) связующий <...> и 3) финальный, четко фиксирующий завершение того или иного действия. С начальным акцентом тесно связано понятие затактового (иногда его именуют еще и “отказным”) движения. <...> Так, бросая камень далеко вперед, человек сначала отводит руку назад, то есть в проти-

воположном направлении. Это и есть затактовое (или “отказное”) движение, способное усилить импульс основного движения», — пишет Е. В. Маркова [2, с. 89]. Акцентирование и «отказное» движение в «*time rig*» являются правилами оформления сценического текста, то есть «синтаксисом». Поэтому приемы «отказа», «тормоза», «посыла» Мейерхольд использовал «для подчеркивания переломных моментов в двигательном действии — при переходе от статики к движению, при смене положений тела и т. п. С помощью этих приемов он отделял одну мизансценическую фразу от другой.

4. Так как актер в «*time rig*» взаимодействует с объектами на уровне воображения, ему необходимо научиться не только воспроизводить пространственные характеристики объектов, но и моделировать сценическое время: «Фрагменты и принципы этих уроков описаны в книге Жана Суберана “*Die wortlose Sprache*”. <...> По отношению к публике у мима есть три основных статических положения: фронтальное, профильное и спиной. Кроме того, при передвижениях возникают еще два: по открытой диагонали (направление из глубины сцены к рампе) и закрытой диагонали (от рампы в глубину сцены)», — пишет Е. В. Маркова. [2, с. 204].

Свои режиссерские приемы и композиционные идеи Мейерхольд черпал из актерских упражнений по «биомеханике». В поисках сценического формообразования он открывал законы движения человеческого тела в сценическом пространстве и сценическом времени. Композиционные законы, открытые им в творчестве актера, он перенес в режиссуру и сделал их законами пластической композиции спектакля. Декру и на первых порах Мейерхольд искали метод формирования актера. Опирались они при этом на естественные механизмы движения человека. Поэтому схожи их поиски, а вместе с ними закономерно и сходство композиционных идей Мейерхольда — режиссера с принципами актерского искусства школы «*time rig*» Этьена Декру.

Напрашивается вывод. Принципы современной школы пантомимы Декру способны формировать как актера, так и режиссера. Освоив эти принципы, актер и режиссер в большей мере поймут друг друга, будут соавторами в создании сценического художественного произведения (спектакля). Принципы школы «*time rig*» помогут актеру в воспитании у себя «чувства сценического пространства и времени при композиционном решении сценического текста», а это и опреде-

ляет важность значения современной пантомимы в создании пластической композиции спектакля.

1. *Декру Этьен*. Слово о миме / Пер. с фр. В. Соловьевой и Е. Марковой. Архангельск, 1992. 128 с.
2. *Маркова Е. В.* Этьен Декру. Теория и школа «mime ring»: Учебное пособие. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. 224 с.
3. *Морозова Г. В.* О пластической композиции спектакля: Методическое пособие. М.: ВЦХТ, 2001. 144 с.

**Е. Е. Киселёва**

кафедра зарубежного искусства

## ЙОНАС КАУФМАНН В ПОСТАНОВКАХ ОПЕРЫ «КАРМЕН»

Немецкий тенор Йонас Кауфманн по праву занимает ведущее место в оперном театре начала XXI века. Утонченный музыкант и обладатель изысканного голоса, он славится отточенной вокальной техникой и безграничной стилиевой свободой в выборе репертуара. Это позволяет критикам говорить, что «он гораздо больше, чем просто оперный певец: он поэт и художник с впечатляющей палитрой выразительных средств, недоступной большинству его коллег» [1]. Однако Кауфманн — не только выдающийся певец, но и внимательный к режиссерским замыслам драматический артист, полностью подчиняющий актерскую и, что важнее, вокальную интерпретации образа общей концепции спектакля. Проследить это можно на примере знаковой для певца партии Хозе в различных постановках оперы Ж. Бизе «Кармен» — в Ковент Гарден (декабрь 2006 г.), в Оперном театре Цюриха (июнь 2008 г.) и в Ла Скала (декабрь 2009 г.). Во всех трех случаях Кауфманн входил в первый, премьерный состав, посему можно говорить о взаимовлиянии режиссерских идей и личных качеств исполнителя в процессе создания образа.

Как в лондонском, так и в цюрихском спектаклях концепция постановки тесно связана с развитием образа главного героя. Британский журнал «Сцена» даже предлагал переименовать лондонский спектакль в «Хозе», объясняя это тем, что «роль для тенора — действительно увлекательное путешествие в глубины человеческой души. Хозе развивается, он меняется, а Кармен на протяжении спектакля остается все той же» [2].

Постановка Франчески Замбелло выдержана в ключе традиционализма. Режиссер конструирует на сцене багряно-красную, залитую южным солнцем Севилью середины XIX века, заселенную пестрой массовой, колоритными танцорами фламенко и разнообразной живностью (ослик, курицы, лошади). На сцене — гирлянды оборок на юбках и алые платки с бахромой, цветы в волосах, ажурные зонтики, картинные мундиры с саблями. Критика сравнивала визуальное решение спектакля с живописью Гойи, Веласкеса, Каstellано. Однако в данном случае уместнее говорить не об эстетике испанского искусства, а о театральных клише: по сути, это роскошно выполненная лубочная зарисовка на темы знойной Испании.

Маттиас Хартманн переносит действие «Кармен» в курортный городок образца 60-х годов XX в. Сценической площадкой служит арена (в I акте ее заливают мягкий голубой свет — отсылка к «Травиате» Вилли Деккера, 2005). В минималистском пространстве Фолькера Хинтермайера нет намеков на локальный колорит, как нет никакой «красивости» в повседневных костюмах Су Бюлера. И если в лондонском спектакле рядом с именем режиссера надлежит поставить имя художника Тани МакКеллен, то в цюрихском — художника по свету Мартина Гербхардта.

Пределно важно то, как режиссеры отбирают разговорные фразы, которые прозвучат в их спектаклях. У Замбелло партия Хозе начинается с рассказа о том, как он ранил противника в драке и был вынужден бежать из Наварры; этот Хозе с самого начала — живой, активный южанин, «народный» типаж, насколько это возможно в глянцево-британском спектакле. Данного монолога нет в версии Хартманна. Цюрихский Хозе — нелепый, словно даже полноватый для Кауфманна, очкарик (в Сегидилье Кармен снимет с него очки, лишив героя возможности ориентироваться в пространстве и видеть что-либо, кроме нее). Он перекусывает на посту и коротает рабочее время за разгадыванием кроссвордов, предварительно прикрепив к своему пляжному креслу с зонтиком ручной вентилятор. За этим занятием полисмен проводит Хабанеру — и это не напускное равнодушие лондонского Хозе, а подлинное безразличие к женщинам, протекающее из неуверенности в себе (сбивчиво, по нескольку раз произносит слова, чтобы связать их в законченную фразу и ответить на вопрос Кармен). Описанные характеристики обостряются в сцене с Микаэлой. Если в лондонском спектакле Хозе проявляет искренний мужской интерес к своей односельчанке в исполнении Норы Ам-



сельм, то в цюрихской версии Микаэла (Изабель Рей) не может добиться от уворачивающегося Хозе даже поцелуя. Мизансцены выстроены так, что всякий раз, когда девушка оказывается рядом, Хозе заводит речь о единственном существе, которым поглощены его мысли — о своей матери. Он даже не замечает, как Микаэла уходит (вновь в свои права вступают текстовые лакуны; в Лондоне, по окончании дуэта, Хозе просил ее остаться).

Важно, что эта мысль режиссера выражается не только сценически, но и музыкально. Тема дуэта, появляющаяся у тенора, затем проводится в партии сопрано. В лондонском спектакле Хозе «вслушивался» в пение Микаэлы: в соответствии с правилами полифонии, голос, в котором звучит музыкальная тема, выпускался на первый план. Иначе в Цюрихе. Хозе неинтересна Микаэла, он ее не замечает, не слышит, не хочет слушать и своим пением заглушает звучащую в голосе сопрано музыкальную тему (даже эту трактовку солисты не утрируют и остаются потрясающе музыкальны). Здесь уже не ансамбль, а соло поглощенного собою «маменькиного сынка», к которому пытается подстроиться Микаэла.

Вообще, насколько несхожи музыкальные темпераменты и манеры преподнесения материала дирижеров Антонио Паппано (Лондон) и Франца Вельзер-Мёста (Цюрих), настолько по-разному прозвучали эти спектакли. Объемный, мясистый оркестр под управлением Паппано — и точный, моментами бестембровый, но с нервным, акцентированным ритмом оркестр в цюрихском спектакле. Графичная звуковая линия Вельзер-Мёста — против выдержанного в терракотовых тонах визуального ряда полотна Паппано. В зависимости от общего прочтения партитуры меняется манера исполнения Кауфманна. В Лондоне он играет темпераментного, страстного мужчину и знаменитую арию «с цветком», при соблюдении заданных композитором динамических оттенков, поет крепким звуком *a piena voce*. Кульминационная восходящая фраза подается полным голосом, который начинает истаивать и растворяться, лишь дойдя до верхней ноты. Не так в Цюрихе. Закомплексованный мальчик, стоявший перед Кармен на коленях, исполняет признание в любви, как молитву: все выдержано на *piano*, финал растворяется на *ppppp*, и верхнее си-бемоль переходит в благородный, мягкий фальцет. *Alla chiesa* — и оттого еще более чувственно. Сказанное можно отнести ко всему вокальному облику цюрихского Хозе: в нем, по сравнению с лондонским, больше рафинированных, но всегда драматически оправданных нюансов и

пящего *mezzoriano*, при котором ничуть не страдает тембровая окрашенность голоса.

Лондонская Кармен Анна Катерина Антоначчи — капризный цветок, который завянет без восхищения и обожания. Оттого — бездна кокетства и манерности, все эмоции — напоказ, предельная пластическая раскрепощенность и декольте недопустимых размеров. В сцене свидания главных героев во II акте Кармен провоцирует героя эротичным, недвусмысленным танцем. Иначе — с цюрихской Кармен Весселины Казаровой. Эта героиня слишком высоко ставит себя, чтобы с кем-либо заигрывать (здесь одновременно и самомнение, и трезвая самооценка). Кармен Казаровой по-своему интравертна, дистанцию она сохраняет даже с Хозе. Для него она — строгая классная дама, которая снизойдет — или не снизойдет — до своего порывисторобкого ученика. И эпизод свидания у Хартманна решен иначе: сцена затемняется, и верхний луч, выделяющий Кармен, плавно перемещается на Хозе. Непривычный к положению звезды на эстраде, он начинает буквально «задышаться» от направленного на него света, от прикованного к нему внимания Кармен. Не соблазнение — раскрепощение нужно этому скованному юноше, с которым все происходит в первый раз.

Финал II акта — это кульминация развития образа Хозе и логическое оправдание визуального строя обеих спектаклей. После драки с Цунигой герой не может вернуться к прежней размеренной жизни (и у Хартманна, и у Замбелло Хозе оказывается повергнут лейтенантом; однако в III акте, в схватке с Эскамилио, лондонский Хозе одерживает верх, а цюрихский продолжает оставаться беспомощным, нуждающимся в опеке мальчиком). Но факт этот два разных Хозе воспринимают по-разному.

В радостной, оживленной атмосфере лондонской «Кармен» возможность шагнуть в праздничную жизнь табора сродни глотку свежего воздуха для купринского Ромашова. Под звучание хора, славящего свободу, Хозе дарит Кармен кольцо, которое он носил на груди, и они совершают брачный обряд на крови. Их страстное объятие наблюдает привязанный к стулу, полураздетый Цунига, которого отправившиеся в горы цыгане оставят в своем притоне. Приобняв Кармен за талию, Хозе издевательски салютует своему бывшему начальнику — и занавес опускается.

В спектакле Замбелло друзья Кармен — это красавицы-цыганки и колоритные одноглазые контрабандисты. У Хартманна они напо-

минают сброд с окраины современного европейского мегаполиса, среди них много азиатов. Оттащив Цунигу от Хозе, они на глазах у главного героя перерезают лейтенанту горло и начинают торопливо делить содержимое его кошелька. Упруго, отрывисто вступает оркестр; он не описывает внешнюю ситуацию, а передает внутреннее состояние Хозе. На его лице — выражение ужаса, сочувствия, остолбенения, он подавленно подходит к лежащему на сцене Цуниге, на которого уже никто не обращает внимания. Хозе впутался в эту историю едва ли не против своей воли — ведь к драке с Цунигой его подтолкнула (в прямом смысле — встав у него за спиной и «заслонившись» им) Кармен, выбор был сделан за него, и он необратим. Цыгане уходят, на опустевшей арене, в мертвенно-голубом свете, остается склонившийся над трупом Хозе.

Сказанным определяется дальнейшее развитие двух историй. В III акте лондонских героев по-прежнему влечет друг к другу, и любая их ссора неизбежно заканчивается примирением. Когда их взгляды встречаются — словно неразрывная нить протягивается через всю сцену, и приход Микаэлы вряд ли мог бы что-то изменить, если бы не дикая ревность Хозе. А вот в цюрихском герое не осталось ничего, кроме усталости и разочарования. Не вписавшийся в новое окружение — Ремендадо и Данкайро открыто с ним не считаются — он снова вспоминает о матери (диалог, купированный у Замбелло), и появление Микаэлы, зовущей его домой, — это шанс спастись, вырваться из сложившейся ситуации. Он готов уйти с ней без раздумий, но почти из-за кулисы его возвращает на сцену град колкостей Кармен. Этот изрядно озлобленный молодой мужчина осознает, что не дотянулся до планки, поставленной перед ним Кармен (или жизнью?). Не сумел, не стал, не преодолел себя — тем горше насмешки Кармен.

В игре Антоначчи находит свое абсолютное воплощение идея Е. Образцовой [3, с. 121–146]: Кармен не любит слабого Хозе, ей нужен решительный, brutальный возлюбленный, поэтому его упреки и жалобы в IV акте производят на нее отталкивающее впечатление. Но она вдруг доверчиво прижимается к нему, когда он начинает трепать ее, словно разряженную куклу, — ради того, чтобы добиться от него подобных сумасшедших порывов, она жертвует собой. Напротив, для Кармен Казаровой Хозе — всего-навсего дополнительная «галочка» в ее донжуанском списке. Сумев добиться от него тех чувств, на которые он, казалось, вовсе не способен, она теряет к нему интерес и с естествоиспытательским садизмом наблюдает его

рыдания в последнем акте. «Кармен Казаровой — символ того болезненного, но необходимого опыта, через который должен пройти каждый взрослеющий человек» [4]. В итоге — две разные истории: о мужчине, не отказавшемся от своей любви, и о мальчике, который так и не нашел себя во взрослой жизни.

Упрощением по сравнению с двумя вышеописанными героями является Хозе из миланского спектакля. Дебютантка в оперной режиссуре Эмма Данте декларировала концепцию о женском бесправии в жестоком мужском мире (солдаты избивают беременную статистку в I акте, Хозе насилует Кармен в финальной сцене). Как всегда, режиссер делает шарж на быт сицилийской глубинки, разворачивающийся в кочующих из спектакля в спектакль кирпичных стенах художника Ричарда Педуцци. В постановке нет детальной индивидуализации характеров, и во взаимоотношениях героев много общих мест — особенно это касается любовной истории Хозе и Кармен (Анита Рашвелишвили).

Впрочем, в этом спектакле есть внятно проработанные темы. Первая — Микаэла (Адриана Дамато) выведена как проводница священной родительской воли, которой не смеет ослушаться почтительный сын, поэтому их дуэт — совершенно выстроенный канон. Микаэла появляется в свадебном платье и в сопровождении священника, в принесенном ею письме мать напутствует Хозе жениться на молодой женщине, в конверт вложено обручальное кольцо. В голосе Кауфманна, когда он зачитывает это послание, нет «фирменной» удивленно-взволнованной интонации (как, например, в спектакле Замбелло; Хартманн вырезал этот эпизод), только обреченная покорность чужому решению. Хозе подчиняется едва не плача, не испытывая к Микаэле никаких чувств.

Вторая тема — контраст между Хозе и Эскамилио. Лондонский тореро — Ильдебрандо д'Арканджело, чье присутствие на сцене можно назвать игрой лишь в связи с эффектными костюмами. В спектакле Хартманна Эскамилио (Микеле Пертузи) больше похож на добродушного южного коммерсанта, чем на баловня корриды. Он и Хозе — действительно противоположные образы, но нигде эта полярированность не подается так броско, как в паре Кауфманн — Эрвин Шротт. Вальяжность, осанка любимца толпы, самодовольное позиrowание, снисходительная ироничность, пластика участника боя быков в «дуэли» с Хозе (кстати, это один из немногих моментов, когда оркестровые темпы Даниэля Баренбойма совпадают со сценическим дей-

ствием) — именно соперничество двух мужчин определяет ход миланского спектакля.

У Данте смазан финал II акта: Хозе сам ранит Цунигу ножом, но сразу же пугается; необходимость идти с цыганами он воспринимает без ярко выраженных эмоций — это не повод к радости, но и не крах всей жизни. Происходящее, как и присутствие в его жизни Микаэлы, является для него неоспоримой данностью. Кульминация миланского спектакля — в финале III акта. Два образа — Эскамилио, зовущий за собой Кармен, и Микаэла, трансформировавшаяся в умирающую мать Хозе, — совмещаются, и кровавая развязка, в которой Хозе убивает разлюбившую его женщину на фоне похоронной процессии, становится неизбежной.

Плывущий по течению сюжета герой без определенных личных свойств — в смысле вокала наименее выверенный, изысканный из всех Хозе Кауфманна, хотя, как всегда, от первой до последней ноты певец очень точен относительно требований композитора. В целом, музыкальная трактовка образа ближе к лондонской, но в финале больше агрессии и почти совсем нет тех нежно-ласкающих интонаций, которые характеризовали цюрихского героя. Публика ждала от Кауфманна утонченности, на которую способен только он, и критики даже упрекали его за «слишком буквальное следование режиссерскому замыслу» [5]. Но разве это такой уж большой недостаток для актера, творящего в эпоху режиссерского театра?

**Ю. М. Шор:** Вот что такое увлеченность предметом.

**Ю. А. Васильев:** Евгения Евгеньевна, Вы нам просто урок хороший преподали: урок увлеченности и очень хорошего выступления не в смысле бумажек, а в смысле души, видения того, о чем вы говорите. Это редкий дар. Огромное Вам спасибо, Надежда Александровна, и спасибо, Евгения Евгеньевна.

1. *Canning H.* A head for heights // *The Sunday Times*. 2013. 28 Apr. P. 6.
2. *Christiansen R.* Gypsy charms lift flat Carmen // *The Telegraph*. 2006. 10 December. P. 2.
3. См.: *Шейко Р.* Елена Образцова: Записки в пути: Диалоги. М.: Искусство, 1987. 351 с.
4. *Rezzonico C.* Singolare edizione della «Carmen» a Zurigo // *Il Paese*. 2008. 11 Luglio. P. 11.
5. *Hastings St.* Milan — Carmen, Teatro alla Scala, 12/10/09 // *Opera News*. 2010. March. P. 27.

Ю. М. ЮРЬЕВ В РОЛИ РУКОВОДИТЕЛЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА  
ДРАМЫ ИМ. А. С. ПУШКИНА

Юрий Михайлович Юрьев — знаменитый актер императорской, а затем и советской сцены, блиставший на подмостках театров Санкт-Петербурга и Москвы. Подробному анализу его творчества и актерской судьбы посвящено множество исследований. Мы же сегодня попытаемся рассмотреть личность Ю. М. Юрьева как руководителя сложнейшего театрального организма — Александринского театра в непростые послереволюционные годы.

Ю. М. Юрьев впервые оказался в Александринском театре в 1893 году, после окончания драматических курсов Московского театрального училища, где он учился в классе А. П. Ленского. К моменту переезда в Петербург за плечами молодого артиста был уже опыт исполнения небольших ролей в спектаклях московского Малого театра. На первом же собрании артистов Александринки его окрестили «наш классический мальчик». Свой первый день в стенах прославленного императорского театра Юрьев детально, фактически поминутно восстанавливает в своих «Записках», посвящая этому целую главу. Практически сразу он обнаруживает особенности александринской манеры актерской игры, усваивает ее принципы и доводит их до совершенства. Почти через тридцать лет, ненадолго покидая, но затем неизменно возвращаясь на александринскую сцену, Юрьев, наконец, зайдет в знаменитый «красный кабинет» в качестве руководителя театра. Это произойдет 8 мая 1922 года. Именно тогда актер был назначен заведующим художественной частью.

В первые послереволюционные годы бывший императорский театр не сразу смог определиться с основным направлением своей творческой деятельности. Наступило время поисков в области репертуара и постановочных решений. В одной из газетных статей новый руководитель выступил со словами о целях и задачах деятельности Акдрамы (так тогда назывался бывший Александринский театр): «Хранить и развивать русскую драматическую литературу; < ... > знакомить народ с классическими произведениями мировых иностран-

ных писателей; вводить в репертуар выдающиеся произведения новейших писателей» [цит. по: 1, с. 213]. Но где было взять эти выдающиеся произведения?.. Эклектичность репертуарной линии предшествующего руководителя, известного драматурга и опытного режиссера Е. П. Карпова при Юрьеве сменилась более четкими и внятными устремлениями. Работа над героической классикой, столь близкой актерскому нутру руководителя, в первые годы после революции, когда еще отсутствовала новая советская драматургия, сыграла прогрессивную роль.

Придя к руководству труппой, Юрьев сразу же задумался об ее укреплении и обновлении. В декабре 1923 года Юрьев организовал Студию при Академическом театре драмы и стал ее непосредственным руководителем. К концу сезона 1923–1924 годов студия насчитывала уже 67 человек и участвовала в большинстве спектаклей Актрамы. Возраст для поступления в студию — 17–23 года. Помимо предметов, хорошо знакомых современному студенту театрального вуза, в студии преподавался старинный водевиль. Эти одноактные пьесы Юрьев считал полезными для воплощения их на большой сцене Александринского театра, так как ими можно «удовлетворить художественный голод молодежи, избежать застоя и дать возможность развиваться и крепнуть ей» [2, с. 407]. Вообще, увлеченность Юрьева работой с молодым поколением артистов, его открытость всему новому и свежему часто отмечаются в воспоминаниях о великом артисте. Занятия в студии занимали 22–30 академических часов в неделю, плюс минимум 12 астрономических часов отдавалось участию в репетициях и спектаклях театра. Но Юрьев никогда не укладывался в отведенное время, для него словно не существовало временных границ вовсе. Современники, ученики мастера вспоминали, что под вечер, после окончания занятий в студии, он забирал свой «выводок» домой и занимался столько, сколько потребует. Более того, летними месяцами студийцы буквально жили в доме своего учителя. Любопытно наличие в плане работ студии такого предмета, как «обслуживание театра в его производстве в качестве сотрудников». Эта идея в начале 1930-х годов будет развита при организации внутри театра так называемых «ударных бригад» в разных цехах. Эти бригады были нацелены на взаимодействие с молодыми актерами, обучающимися техническим работам [см.: 3].

Летом 1924 года была получена еще одна площадка (ул. Рубинштейна, дом 13, бывший Зал Павловой), превращенная в театр-студ-

дию, где давались спектакли-экзамены для оканчивающих бывшую Школу русской драмы и где шли репетиции спектаклей студии и молодежи Акдрамы [4, с. 316–317]. В документе, который сегодня мы бы назвали Уставом, были определены цели существования театра-студии: подготовка театральной смены молодых актеров для Акдрамы, возможность выполнения тех или иных опытов в области режиссерского творчества как необходимого подготовительного этапа для проведения сложных капитальных постановок в Академическом драматическом театре. Штат актеров насчитывал 20 человек [5, л. 6]. Бюджет держался исключительно на доходах театра-студии, без дотации со стороны дирекции. Доходную часть составляли плата за участие «студистов», артистов и кандидатов в спектаклях госактеатров, плата за сдачу в аренду помещения театра для разных спектаклей и концертов, плата за сдачу в аренду буфета, вешалок в гардеробе и т. п., плата за районные спектакли.

Новый репертуар требовал новых мастеров театрального дела, и, понимая это, Юрьев стремился к привлечению в театр новых творцов. В первый же сезон руководства Юрьев добился существенного расширения круга ставящих режиссеров. В течение предыдущего сезона (при Карпове) было осуществлено 5 новых постановок: из них 4 — самого Е. Карпова и 1 постановка Г. Ге. В сезоне 1922/23 годов было поставлено уже 10 новых спектаклей абсолютно разных режиссеров [см. 6, с. 320–325]. Экспериментируя с классикой, Юрьев делал решительные шаги на пути обновления творческого метода театра. Новое общество требовало нового репертуара, а в начале 1920-х годов полноценных советских пьес практически еще не существовало. Первые же попытки обращения к новой драматургии не были особенно удачными. Большого успеха театр добился при сценическом осмыслении исторических событий с позиций современной советской идеологии («Иван Каляев» И. Калугина и В. Бернштама, «Пушкин и Дантес» В. Каменского). Сдвиги в репертуаре поначалу не были подкреплены наличием в театре ярких режиссерских личностей, и потому Юрьев ввел систему «коллективных постановок». Это породило волну недовольства. Случалось, кто-то не справлялся с постановкой и пьеса передавалась другому режиссеру. Так произошло, в частности, с постановкой «Пугачёвщины» К. Тренёва, в связи с чем разразился целый скандал. Выпуск спектакля режиссером Терентьевым был назначен на конец 1925 года. Ни одна генеральная репетиция не была доведена до конца, актерам не был понятен режиссер-



ский замысел, рисунки ролей. В конце концов ряд режиссеров (Ви-вьевн, Радлов, Петров) в знак протеста подали заявления тогдашнему директору Актеевру Эскузовичу с просьбой освободить их от работы. Заявления не были приняты, в кабинете Юрьева состоялось совещание, по результатам которого была введена должность главного режиссера, с расширением ее функций до заместителя управляющего театром. Этим человеком был единогласно избран Н. В. Петров. Осенью 1925 года жизнь в театре началась при двух кабинетах: пышном «красном кабинете» Юрьева, расположенном в бывших императорских апартаментах, и в «кабинете под лестницей», где сидел Петров. Число постановщиков в театре сразу резко сократилось: в сезоне 1925/26 годов в репертуаре значилось 18 названий против 26–41 в предыдущие 8 лет [см.: 6, с. 322].

Ю. М. Юрьев всегда был столпом старой Александринки, хранителем ее традиций. Н. В. Петрова же привлекала свежесть тем, характеров, ситуаций. И даже если пьеса не отличалась высоким художественным уровнем, но обнаруживала в себе эти качества новизны, Петров брался за нее, засучив рукава. Юрьеву в таких пьесах места не находилось, да он сам и не искал его, прекрасно чувствуя, что это претит его актерской натуре. Петров в книге «50 и 500» не раз отмечает отношение Юрьева к драматургии того времени, просачивающейся на подмостки театра. Так, например, Петров утверждал, что в дни показов спектакля «Конец Криворыльска» администратор по поручению Юрьева садился в кассу рядом с кассиром и «любезно улыбаясь зрителям, говорил: не покупайте билеты на этот спектакль, это плохая и неинтересная пьеса». Есть ли здесь преувеличение — мы не знаем. Но ясно одно: противостояние двух «кабинетов» все усиливалось. В конце сезона 1927/28 г. у Петрова кончился договор с дирекцией, и, желая уладить эту формальность, он неожиданно встретил отпор. Эскузович передал просьбу Юрьева не продлять контракт, и, помолчав, добавил: «Скажу Вам откровенно, я бы Вас давно назначил управляющим театра, но... Но Вы, знаете ли, как-то не подходите к фронту Александринского театра». Так Петров исчез из Александринки, но лишь на летние месяцы. Далее последовало снятие с должности народного комиссара по просвещению Луначарского, директора академических театров Эскузовича, и завершились перестановки увольнением управляющего Александринским театром Ю. М. Юрьева. Одновременно директором был назначен Петров. Юрьев покинул труппу уже в следующем сезоне. Вернется он в Александринку лишь

в 1935 году, уже при новом руководстве. В письме к Луначарскому о причинах своего ухода из театра Юрьев жаловался практически уже утратившему возможность влиять на события нарком на устную и письменную травлю, на «постоянные демагогические измышления и выпады сторонников реконструкции театра». «Зачем на этом святом для истории русского театра месте возводить новый, “революционный театр”, это вандализм. Грубая ошибка, если мы все театры республики подведем под один знаменатель театра МГСПС или Театра Революции» [цит. по: 1, с. 542].

У Ю. М. Юрьева всегда был свой взгляд на то, каким должен быть театр вообще и академический, в частности. По свидетельству ученицы и трепетной почитательницы таланта Юрьева Н. Вербиной, еще до вступления в должность руководителя у него появилась толстая тетрадь с записями о том, каким он видит Академический театр, каким хочет его сделать. К большому сожалению, так и не была написана третья часть «Записок», в которой актер планировал детально описать свой опыт руководства Александринским театром. Юрьев, при любом правительстве верный своим предпочтениям спектаклей героической тематики и классической литературы, к концу периода НЭПа перестал полностью соответствовать идеологическим запросам времени. На одной из частых встреч с театральной молодежью, много позже обсуждаемых событий, Юрьев обратится к залу: «Вы должны помнить, что даже Карл Маркс уважал Шекспира, а вы, актеры, порой относитесь к Шекспиру так, как будто вам поручено играть эстрадный скетч... Мы уходим, а Шекспир будет жить!».

Впоследствии эстафету Юрьева в области развития обновленной традиции подхватил в течение трех десятилетий возглавлявший Александринский театр Л. С. Вивьен. Многие из взглядов и практики Юрьева он взял на вооружение, утверждая принципы и традиции высокого мастерства, заботясь об обновлении репертуара, о воспитании новых поколений александринцев, о единстве исполнительского стиля, о «лице театра».

1. Жидков В. С. Театр и власть 1917–1927. От свободы до сознания необходимости. М.: Алетейа, 2003. 655 с.
2. Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. Л.; М.: Искусство, 1963. Т. 2. 510 с.
3. Студия Гатедра 1924–1925 гг. ЦГАЛИ СПб, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 494, 495, 496, 497.
4. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921–1926. Л., 1975. 470 с.

5. Положение о конструировании театра-студии Ленинградского государственного академического театра на 1925–1926 гг. ЦГАЛИ СПб, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 654.
6. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1926–1932. Л., 1982. 403 с.

**П. В. Самсонова**

кафедра зарубежного искусства

## ТЕАТРАЛЬНО-РИТУАЛЬНАЯ ФОРМА НОГАКУ

Исследовательница японского ногаку Е. Б. Морозова в своей диссертации «Японский театр Но: ритуал как первооснова сценического языка» предлагает использовать понятие «ритуальная игровая модель». «Ритуальная игровая модель — это не ритуал как таковой, а ритуал или его элементы, перешедшие из реального мира в игровое театральное пространство» [3, с. 4]. Е. Б. Морозова, вслед за своим учителем Н. Г. Анариной, дает точное определение ритуалу ногаку: «Но — это театр ритуала. <...> В основе уникальной сценической практики театра Но лежит японская традиционная культура, ориентированная в самом своем существе на ритуальную самоидентификацию: обрядово-культурные действия архаического синто, буддийские представления задолго до появления театра Но опирались на конфуцианскую доктрину о ритуале как о фундаменте человеческой деятельности и общественной жизни. Ритуал был не только разный по смыслу и характеру, но и на протяжении многих веков видоизменялась его форма» [3, с. 31]. Однако обе исследовательницы при определении особенностей японского театра изучают ритуальные элементы в структуре ногаку. Они выявляют основные составляющие ногаку: драматический материал ёкёку, устройство сцены, внешний вид исполнителя, маски, реквизит. На основе этих элементов исследовательницы анализируют эстетические составляющие и ритуальную основу. Однако ногаку — уникальный вид театрального искусства, который требует иного подхода изучения.

Ногаку — это вид действия, который одновременно содержит сакральную и эстетическую основы. Чтобы исследовать данный вид искусства, необходимо разбирать единый ход действия, а не отдельные его элементы. Ногаку — это театрально-ритуальная форма, которая осуществляется как единое пространственно-временное действие.

Общепринятое мнение среди исследователей японского ногаку заключается в том, что этот вид театрального искусства эволюционировал из саругаку-но и дэнгаку-но, песенно-танцевальных действий, имеющих сакральный и эстетический характер. А в 1374 году, выступив при дворе сёгуна, официально признанный родоначальник ногаку Канъами Киёцугу создал законченную театральную форму представления. Новым элементом, отличающим ногаку от предыдущих театрализованных действий, стало появление драматического материала ёкёку. «Канъами превратил старые иллюстративно-повествовательные пьесы открыто дидактической и нередко комической направленности в полноценные драматические произведения с ясно прочитываемыми драматическими коллизиями, впервые в истории театра письменно зафиксировал свои тексты» [1, с. 181]. У исполнителей ногаку появилась драматическая роль.

Во времена становления ногаку (XIV–XVI века) были придворные и народные представления. Независимо от сословия культурный уровень средневекового японца был высок. Зрители были образованными и имели возможность наслаждаться сложноорганизованными театрализованными представлениями периода Хэйан (794–1192), и могли по достоинству оценить эстетическую составляющую действия ногаку.

Японский искусствовед XX века Кобата Дзюндзо в своем труде «Праведное искусство» говорит о том, что «традиционные искусства Японии (чайная церемония, икэбана, воинские искусства и т. п.) осваивают область, с одной стороны, переходную от быта, от повседневной жизнедеятельности человека, к области собственно художественного творчества, а с другой стороны, — область, переходную от религии к чистому искусству» [4, с. 155].

Исследовательница японской традиционной культуры Т. П. Григорьева считает, что ритуально-театральная форма ногаку это один из сакральных путей, который помогает достичь просветления. «В чем же причина такой устойчивости, своего рода вневременности [ногаку. — П. С.], позволившей Сэами [Дзэами. — П. С.] сказать: “Есть конец жизни, но нет предела Но” (“Зеркало цветка”). Должно быть, в приобщенности к вселенскому Пути, который не прерывен, безостановочен, ведет к благому. Не меняясь сам, Путь рождает Перемены, в каждой стране по-своему, сообразно укоренившимся традициям. Что же отличает путь Но (*ногакудо*) [курсив автора. — П. С.], вобравший дух Ситно и приобщившийся к буддизму Дзэн? Как в зер-

кале, в театре Но отразились архетипические свойства традиционного искусства Японии, которое называют гэйдо (*гэй* — мастерство, *до-мити* — Путь) [курсив автора. — П. С.], имея в виду путь очищения, преображения сущего. О том, что для японцев искусство прежде всего Путь с присущими ему чертами, свидетельствуют и названия таких ритуальных действий, как Путь чай (*тядо*), Путь поэзии (*кадо*), Путь каллиграфии (*сёдо*) [курсив автора. — П. С.] и т. д. Сколь ни различны эти искусства, сущностно они едины — в своем религиозном назначении, в следовании единому Пути» [2, с. 544–545]. Ногаку — не только эстетическое явление культуры, но и действие, несущее практический характер. «Конечная цель Пути-Но: пробудить, преобразить человека, предназначенного к изначальной Гармонии» [2, с. 560].

Актер ногаку должен уметь провести настоящее ритуальное действие. Этому мастерству он учится с самого раннего возраста. Практиковать ногаку начинают с шести лет и продолжают на протяжении всей жизни. При Канъами окончательно сформировалась традиция актерских цехов со своими секретными техниками мастерства и особенностями. Актер ногаку отдавал свою жизнь на служение данному виду искусства.

Ногаку — ритуальная форма, то есть в ней нет жесткого разделения на исполнителей и зрителей. Мастерство исполнителя зависело от умения выявить ритуальную сущность ногаку. Он, как шаман или жрец, должен был сделать зрителей соучастниками действия. «Утончая чувство, приобщая к Красоте, искусство Но [ногаку. — П. С.] меняет человека. Делая сердце одного созвучным другому сердцу, — не только человека, но и всего, что его окружает, что можно увидеть и услышать, Но расширяет внутреннее бытие личности» [2, с. 554].

Сценическое время в представлении ногаку не конкретно, ведь в ёкёку главное не фабула, а произведенное эстетическое впечатление на зрителей. Исполнитель стремился создать атмосферу безвременья. Благодаря этому как актер ногаку, так и зритель достигали состояния «не-я». «Забывает о себе не только актер, но и зритель — в состоянии со-переживания, “не-я”, “не-думания о своем” (мусин), и ему уже пьеса кажется совсем другой, хотя изменилась лишь интонация. Тогда и рождается Тайный Цветок или Цветок Истины (Макото-но хана), рождается из чувства диковинности сущего» [2, с. 555]. Дзэами говорил по этому поводу, что «искусство Но творится во время и на месте представления» [цит. по: 2, с. 555].

Ногаку уникальный вид театрального искусства. Он содержит в своей основе эстетические и сакральные черты. Актер должен воплотить персонажа, вместе с тем достигнуть состояния мусин («не-думания»), чтобы ритуал осуществился. Сам ход действия ногаку является ритуальным. Японоведческая школа в лице таких исследователей, как Н. Г. Анарина и Е. Б. Морозова, предлагает изучать ногаку, анализируя каждое составляющее представления отдельно. Именно поэтому у них появился термин «ритуальная игровая модель». Ногаку — сложноорганизованное действие, театрально-ритуальная форма, которая требует в исследовании анализировать процесс представления в целом.

**Е. В. Назарова:** Уважаемая Полина Владимировна, Вы не знакомы с диссертацией Сисаули о театре Ногаку в 1975 году, защищенной на Исаакиевской? Не знаете? Я потом расскажу Вам об этой диссертации.

**П. В. Самсонова:** Спасибо, Елена Викторовна.

**Ю. А. Васильев:** Благодарим вас, Елена Викторовна и Полина Владимировна. Радует, что между вами возникает еще и творческое содружество.

1. *Анарина Н. Г.* История японского театра: древность и средневековье. Сквозь века в XXI столетии. М.: Наталис, 2008. 330 с.
2. *Григорьева Т. П.* Синтоистские корни театра Но // Синто путь японских богов: очерки по истории синто: В 2 т. СПб.: Гиперион, 2002. Т. 1. С. 544–568.
3. *Морозова Е. Б.* Японский театр Но. Ритуал как первооснова сценического языка: дис. учен. степ. канд. искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания мировой культуры РФ, 2004. 189 с.
4. *Скворцова Е. Л.* Япония: эстетический универсализм // Синтез в искусстве стран Азии. М.: Наука, 1993. С. 152–166.

**М. Л. Сандлер**  
кафедра сценической речи

## ДИАЛЕКТИКА МАСШТАБА ГЕРОЯ И ХАРАКТЕР СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Важным этапом развития русского театра стало зарождение русской трагедии, которая потребовала определенных (и довольно сильных) средств речевого выражения. Поиск и использование этих средств находились в прямой зависимости от западных образцов.

К моменту зарождения русской трагедии французская сцена имела уже разработанную устоявшуюся эстетику. Ей были присущи торжественность, подражающая античной скульптуре величавость поз и, конечно, высокое декламационное мастерство. Иными словами, манера актерской игры была лишена бытовой правдивой окраски, но в репертуаре этого рода понятие *жизненности* и не могло существовать; требование *жизненности* в этой эстетике было бы незаконномерно. Принципы Буало, сформулированные в трактате «Поэтическое искусство», определили не только направление в драматургии эпохи классицизма, но повлияли на манеру актерской игры, и более всего в области декламации. «Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен...» — пишет Буало. Герой проявляет чувства согласно своему масштабу — трагическому или комическому. Трагедия не должна и не могла обращаться к масштабу личности «повседневного человека», а комедия не затрагивала высоких страстей.

Актеры французской трагической сцены исполняли роли по примеру своих великих предшественников: так формировались определенные правила в области декламации и жеста, и редкие артисты дерзали их нарушить (нельзя сказать, что французская сцена XX века в консервативной ее части полностью отказалась от этой эстетики): «Игра французских актеров имела ... свои непреложные законы: ни один актер, как бы ни был любим публикою, не смел выходить из тех пределов, какие ему этими законами были предначертаны: строгость партера, неподкупного в своих суждениях, охраняла их. Этот партер состоял из знатоков драматического искусства, не поддававшихся никогда минутному увлечению чувствительности или влиянию побочных обстоятельств, до частной жизни актера относящихся. Страстные любители театра посещали его ежедневно не для того, чтоб слышать и видеть пьесу, которую они слышали и видели сотни раз и знали всю наизусть, но для того чтоб слышать и видеть, так ли известный актер сыграет известную сцену сегодня, как сыграл ее вчера, или так ли другой актер произнесет такую-то фразу или тираду, как произносил его предшественник» [1, с. 350— 351]. Так разрабатывалась эстетика французского театра; в ней были традиция и «предание», то есть способ перехода актерского мастерства к следующему поколению. Например, Адриена Лекуврёр, исполняя роль Федры, «отважилась изменить пантомиму сцены с Ипполитом» [1, с. 353]. Первой исполнительницей роли Федры была актриса Мари Шанмеле. Расин работал с нею лично: растолковывал каждый стих, демонстрировал

жесты и интонации, добивался нужного тона декламации. Мари Шан-меле в сцене с Ипполитом произносила стих:

*Au default de ton bras, pretemoit on epee*  
[*Не хочешь руку дать, так одолжи свой меч (франц.)*],

«с умоляющим видом протягивая руки и становясь почти на колени» [1, с. 353], что исполнялось в точности так всеми актрисами до Адриенны Лекуврёр, но она произнесла этот стих, с неистовым воплем бросаясь на меч Ипполита и вырывая его из ножен. Это движение Лекуврёр перешло в предание. Существовали и обратные примеры, когда партер осуждал актера, решившего изменить подобному «преданию»: Рашель в роли Федры в последней сцене 4-го действия произносит:

*Detestables flatteurs, present le plus funeste,*  
*Que puisse faire aux rois la colere celeste.*  
[*Презренные льстецы, самый губительный дар, который может поднести королям небесный гнев (франц.)*],

но не с «воплем отчаянного негодования и раскаяния изнемогающей женщины», как делали ее предшественницы, а обращаясь к партеру «громовым, цицероновским голосом, в виде нравоучения» [1, с. 351]. Зато в роли Гермiony, следуя преданиям, она, по словам ценителей театра, была «само совершенство».

Ближе к концу XVIII столетия, примерно полвека спустя после становления классицизма на французской сцене, русский театр обретает свои подражательно-классицистские образцы. Одним из первых артистов школы французского классицизма можно считать И. А. Дмитриевского. Не имея на русской сцене предшественников, Дмитриевский самостоятельно осваивал «*l'art de la declamation*» — искусство декламации. Почти все трагедии, представленные на русской сцене в тот период, были либо составлены по французским образцам, либо попросту переведены с французского. Русские актеры были вынуждены образовываться доходившими до них преданиями о французской трагической декламации, разработки ролей заимствовали у других. Более того, французские актеры, играя в трагедиях Корнеля и Расина, произносили «звучные и плавные стихи» [2, с. 186], а нашим актерам приходилось играть те же пьесы не в самых лучших переводах.

«Если б Плавильщиков, Шушерин, Яковлев и Брянский были на сцене французского театра, имели другой партер и были актерами ис-



ключительно трагическими, они не уступили бы, может быть, если не Лекену и Тальме, то уж конечно ни Бризару, ни Монвелю, и проч., потому что не принуждены были бы совращаться с того единственного пути, который в искусстве ведет к цели, называемой совершенством...» [1, с. 349]. Здесь речь идет о появившейся на русской сцене в 60–70-х годах XVIII века «мещанской драме». Актеры в один вечер играли классическую трагедию Озерова или Сумарокова, а в другой — буржуазную драму «Евгения» Бомарше или «слезную драму» «Беверлей» Б.-Ж. Сорена. По словам Жихарева, «прежде ни один знаменитый классический трагедист не решался нисходить до драмы» [1, с. 349]. «Неровная» игра актеров русской трагической сцены первой величины (А. С. Яковлева, Е. С. Семеновы) объясняется еще и потребностями современной публики: «Стоило Яковлеву пустить в дело могучий свой орган — к стати или не к стати — это все равно, и театр гремел и ревел от рукоплесканий и “браво”. Стих Озерова в “Дмитрии Донском”:

*Мечи булатные и стрелы каленые, —*

в котором слово *стрелы* произносились бог знает почему с протяжным оглушительным треском, или другой стих в роли Тезея:

*Мой меч союзник мне, —*

причем Яковлев вскрикивал, как иступленный, ударяя ладонью по рукоятке меча, — приводили зрителей в неистовый восторг, от которого даже останавливался ход пьесы» [2, с. 135]. Такое «воодушевление» актера на французской сцене показалось бы публике просто оскорбительным. Жихарев объясняет подобный недостаток в образовании тем еще, что артистам приходилось «опускаться» до уровня драмы вместо того чтобы оттачивать и совершенствовать внешнюю актерскую технику в области декламации и жеста и образовываться, поднимаясь до уровня высоких идей, заложенных в классической драматургии.

С другой стороны, мещанская драма была призвана преодолеть «отвлеченность» трагедии эпохи классицизма: «Наконец наступил прекрасный и счастливый период пьес так называемых мещанских пьес, где уже не риторика играла первую роль, но где человек выводился с психической своей стороны... Вместо пьес, написанных по образцу французскому, явились драмы Коцебу, трагедии Шиллера.

На сцене проснулись натура и истинное чувство, и действующие [актеры. — М. С.] впервые поняли настоящее свое назначение: походить на живых людей, а не на ходячие сентенции» [2, с. 140].

Через мещанскую драму русская сцена проходит путь от подражательно-классического направления к романтизму П. С. Мочалова и к сценическому реализму М. С. Щепкина. Жизненность и простота тона, найденные Щепкиным, явились для того времени началом художественного сценического реализма в его уже относительно-реалистическом виде. Герои Корнеля, Расина, Озерова, Сумарокова находились в ином измерении человеческой личности — идеальном. Идеальное начало существует и в реалистической драматургии, без идеального начала нет искусства, но если в трагедии оно составляло сто процентов образа, то здесь идеальное и реальное комбинировались иначе, приближаясь к масштабу личности «повседневного» человека. Эта зародившаяся тенденция потребовала других средств речевого выражения. Стоит заметить, что «повседневного» человека не добилась и современная новая драма, но тенденция зародилась, и актеры, которые перестали играть на сцене «титанов», обратились к тому, что тогда представлялось масштабом человеческой личности.

Необходимость играть новый репертуар вызвала необходимость искать другие средства актерского выражения, в том числе и в области сценической речи.

1. Жихарев С. П. Записки современника. Воспоминания старого театрала: В 2 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. 523 с.
2. Хрестоматия по истории русского актерского искусства конца XVIII — первой половины XIX веков. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2005. 596 с.

**Д. С. Свистунович**  
кафедра зарубежного искусства

## ПЕРВАЯ ПОСТАНОВКА ДРАМЫ «ТАМ, ВНУТРИ» М. МЕТЕРЛИНКА НА ПОЛЬСКОЙ СЦЕНЕ (КРАКОВ, 20.II.1899)

Первое воплощение на польской сцене пьесы Метерлинка «Там, внутри» («Intérieur», 1894) было осуществлено в стенах краковского Городского театра в 1899 году в рамках проекта «Театр вольны» (Свободный театр). Руководил проектом директор театра — Тадеуш Пав-

ликовский, в состав театральной комиссии проекта входили: драматург и актриса Габриэла Запольска, художник и драматург Станислав Выспяньский, режиссер и актер Людвиг Сольский. Театр вольны просуществовал с 1897 по 1899 год, и спектакль «Внутри» стал его единственной работой, которую увидела публика. Фактически проект осуществлялся на базе и силами Городского театра, но формально являлся частным предприятием и не находился под жестким контролем городских властей. Режиссеры и актеры Театра вольного имели значительно большую творческую свободу, нежели когда работали в качестве служащих Городского театра.

Главной задачей, которую ставил перед собой Павликовский, было сохранение на сцене философской концепции «трагичности повседневного бытия» бельгийского драматурга. Ключевым для режиссера стал подзаголовок пьесы — «драма для марионеток» [см.: 1. с. 318]. До Павликовского польская театральная критика воспринимала «Там, внутри» исключительно как реалистическую пьесу. Идеи, реализуемые Павликовским в рамках Театра вольного, были близки к воззрениям О. Люнье-По первых лет работы театра Эвр [см.: 1, с. 313].

Вечер 20 февраля 1899 года в краковском Городском театре открывал доклад Станислава Пшибышевского «Мистика и Метерлинк». Спектакль «Внутри», представленный после выступления духовного лидера Молодой Польши, должен был стать подтверждением доклада.

Павликовский изначально стремился достичь камерной, интимной атмосферы не только на сцене, но и в зале. Зрителей было около двухсот — они располагались только в партере. Ярусы и балконы зрительного зала были затянуты громадными полотнами из серой ткани. Сценографическое решение Выспяньского предполагало наличие двух планов: в центре сцены располагалась декорация дома с тремя огромными, ярко освещенными окнами. Дом окружал погруженный в полумрак сад. Зритель мог видеть малейшее движение актеров внутри дома, а снаружи — только неясные контуры фигур Старика и Чужого. Современная исследовательница театра Мария Барбара Стыкова считает, что концепция Выспяньского явилась определяющей для спектакля: «Краковская инсценизация была реализацией статичного театра, основанного на принципах живописи. Статичность сценического образа создавала (помимо ограниченных движений актеров) прежде всего симметрия его композиции: девочки стояли перед

боковыми окнами, среднее же оставалось пустым» [1, с. 320]. Но Выспяньский создает не просто живописное полотно. Его картина приобретает объем, визуально представляя на сцене конфликт двух реальностей. Ярко освещенная комната представляется блестящей реализацией концепции «образа-символа», теоретически обоснованной Пшибышевским в 1902 году (статья «О драме и сцене»). Новаторская идея Выспяньского — создание трехмерного пространства и объектов на основе принципов живописи — получит свое дальнейшее развитие в польском театре художника XX века.

Работой актеров руководила Габриэла Запольска, сотрудничавшая с Люнье-По в сезоне 1894/95 годов. В письме от 22 марта 1895 года актриса восторженно описывает визит Метерлинка за кулисы театра Эвр после премьеры «Там, внутри» 15 марта 1895 года [см.: 1, с. 325]. В 1899 году для Запольской, уже признанного польского драматурга, было очень важным сценическое воплощение пьесы именно в том виде, в котором ее в свое время принял сам автор.

Многолетняя совместная работа Павликовского и Сольского в польском искусствоведении традиционно называется «концертом режиссеров» — данный термин возник в польском театре конца XIX века и подразумевает полную взаимозаменяемость режиссеров в ходе подготовки постановки и их совместную ответственность за результат работы. В случае спектакля «Внутри» Павликовский в большей степени следил за сохранением эстетической целостности спектакля, а Сольский непосредственно руководил подготовкой постановки.

Внутри дома актеры изображали марионеток (по тексту драмы — без слов), снаружи — играли реалистично. В режиссерской партитуре спектакля прописан каждый из немногочисленных жестов актеров-марионеток (Мать — Габриэла Запольска, Отец — Владислав Роман, дочери — Ирэна Помян и Ванда Семашкова). Для актеров снаружи дома (Старик — Казимеж Каминьский, Чужой — Максимилиан Венгжин) прописана каждая пауза — длительности молчания соответствует количество точек в многоточии, поставленном карандашом Павликовского (в режиссерском экземпляре также присутствуют пометки Сольского). Критики отмечали некоторую театральность в дикции Каминьского и Венгжина — актеры пытались передать настроение персонажей, то снижая голоса до неясного шепота, то повышая до фальцета [см.: 2, с. 139]. В львовской постановке 1901 года этот недостаток был в значительной степени преодолен — Павли-

ковский добивался максимально реалистичной игры от Каминьского и Венгжина.

Принципы построения Павликовским спектакля согласуются с программой Люнье-По, опубликованной 1 сентября 1893 при создании театра Эвр. «Режиссер предлагал синтетическую игровую форму, в которой помимо собственно драмы используются элементы пантомимы, театра марионеток и театра теней. Такое заявление свидетельствует прежде всего о том, что Люнье-По придавал большое значение пластике и свету, а также был близок к символистским идеям актера-марионетки» [3, с. 22].

Доклад, прочитанный Пшибышевским перед началом спектакля, публика отметила бурными овациями. После окончания самого представления не раздалось ни единого хлопка. Людвиг Сольский с горечью вспоминал: публика, признавая гениальность Метерлинка, совсем его не понимала «и бежала с прекрасной постановки “Внутри”» [4, с. 73].

Пшибышевский говорил о вещах, к восприятию которых публика уже была подготовлена благодаря большой популярности теории «нагой души» автора доклада: о влиянии психологических переживаний на явления природы, о бесконечном путешествии души, которая в нашей реальности получает лишь мимолетное биологическое воплощение. А познание жизни возможно только посредством понимания психического состояния души [см.: 5, с. 239].

Польский зритель 1899 года, воспитанный на традициях романтического театра XIX века, не мог воспринять столь необычный спектакль.

По мнению большинства театральных рецензентов, постановка развалилась на два самостоятельных действия — внутри и снаружи дома. При обсуждении «выходки» Павликовского в Городском совете в защиту директора раздался лишь один голос — советник Попель считал, что этой постановкой Павликовский поднял Городской театр на общеевропейский уровень [см.: 5, с. 331].

В 1900 году заканчивается работа Павликовского в должности директора краковского Городского театра — он проигрывает очередные выборы. Однако то, что не нужно было Кракову, небольшому провинциальному городку с 50 тысячами жителей, желал получить блистательный Львов — гастроли труппы краковского Городского театра в 1898 году имели в столице австро-венгерского королевства Галиции и Лодомерии феерический успех. Павликовский со своими ведущими

актерами уезжает работать во львовский Городской театр. 16 июля 1901 года Львов весьма благосклонно принимает немногим отличную от краковской версию спектакля «Внутри».

Театральная постановка Павликовским драмы «Там, внутри» не была принята краковской публикой, вызвала негативную реакцию критики и недовольство курирующих работу театра городских властей. Спектакль был представлен только два раза — 20 февраля и 16 марта. Но для польской сцены эта постановка стала явлением исключительным по своему значению, открывшим «в истории [польского] театра эпоху господства тончайших, лирических, полных недоговоренностей и неясных предчувствий, едва слышимых слов, приглушенных вздохов и яркого поэтического символизма в драматическом искусстве» [5, с. XV]. В спектакле «Внутри» Выспяньский формирует национальную линию развития сценического символизма, который базируется на символистской теории «нагой души» Пшибышевского и существенно отличается от французского символистского театра художника.

**В. А. Савельев:** У меня одна реплика и один вопрос. Реплика такая: как Вы можете так говорить насчет захолустного Кракова и блистательного Львова, когда Краков был столицей короны всю жизнь и только после создания Речи Посполитой он передал Варшаве столичную данность. Это первое. Второе. Мой вопрос заключается вот в чем: как на ваш взгляд действительно совмещаются традиции польского театра со сценическим символизмом (по Метерлинку, в данном случае)? Как, на ваш взгляд, это могло бы совместиться? Это вне традиции, это вместе с традицией, это там-то, это там-то?

**Д. С. Свистунович:** На реплику я могу отвечать?

**Ю. А. Васильев:** Несомненно.

**Д. С. Свистунович:** Вы забыли, наверное, что Краков это второй город Польши, в свое время он был первым, был духовной столицей Польши, но во времена австро-венгерского правления Краков был небольшой типичный городок. Столицей всего региона был Львов. Я основываюсь на источниках исторических. Это ситуация как бы политическая. Другой вопрос, что Краков в духовном смысле и для искусства имел даже большее значение, чем Варшава, но политически — это был небольшой провинциальный городок. По поводу сценического символизма. Наблюдается отличие, которое во второй главе своего сочинения я разрабатываю, потому что классическим

символизмом признан и является, конечно, символизм французский. В восточных областях Польши, которые входили в Российскую империю, очень сильно было влияние русского символизма. Хотя во всех трех областях разделенной Польши происходил очень сильный культурный обмен. И могу сказать, что отличие есть, я как раз сейчас занимаюсь этой разработкой и исследую именно эти вопросы.

**Ю. А. Васильев:** Вадим Алексеевич, Вы, предполагаю, удовлетворены?

**В. А. Савельев:** Ответом удовлетворен, хотя к некоторым другим моментам доклада у меня имеются вопросы.

1. *Stykowa M. B. Legendarna inscenizacja Młodej Polski — «Wnętrze» / Maria Barbara Stykowa // Wśród mitów teatralnych Młodej Polski. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1983. S. 309–339.*
2. *Michalik J. Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915. Teatr miejski / Jan Michalik. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1985. 400 s.*
3. *Максимов В. И. Французский символизм — вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб: Гиперион; Гуманитарная академия, 2000. С. 5–52.*
4. *Solski L. Wspomnienia. 1855–1954: W 2 t. / Ludwik Solski. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1955. T. 2. 561 s.*
5. *Wiśniowski J. Ostatni rok Pawlikowskiego 1898/1899 / Józef Wiśniowski // Kurier Literacko-Naukowy. Warszawa. 20.04.1930. № 17. S. XV–XVII.*

**Д. В. Слезина**

кафедра русского театра

## ПЕРСОНАЖИ МАКДОНАХА В ДРАМЕ И НА СЦЕНЕ

(«СИРОТЛИВЫЙ ЗАПАД» В ТЕАТРЕ ИМ. В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ,  
РЕЖ. ВИКТОР КРАМЕР)

Драматургия Мартина МакДонаха представляется очень своеобразной современному зрителю. Театры Петербурга, такие как БДТ, Театр им. Ленсовета, Театр-фестиваль «Балтийский Дом», предлагают на суд публики постановки пьес быстро ставшего популярным драматурга. Но, к сожалению, не всем режиссерам удается найти подход к поэтике ирландского писателя. В его произведениях тесно переплетаются жестокие ругательства и нежные чувства, трагические сюжеты и комические эпизоды, порой возвышенные мотивы героев и их зачастую низменные потребности. Совсем не идеальны-

ми, с искалеченными жизнями и душами, жестокими провинциалами предстают перед зрителем жители островов Инишмаан и Инишмор, убогого городка Линнейн. В мире, созданном МакДонахом, у каждого персонажа свой недостаток, на совести каждого тяжелое преступление, и каждый несет за него наказание. Сложность воплощения его произведений на сцене заключается в том, что постановщикам зачастую не удается передать мрачную атмосферу, царящую, по определению драматурга, в Ирландии. В поисках приемов, с помощью которых можно было бы ярче и тоньше показать жестокость, ярость, отсутствие каких-либо добродетелей в людях, режиссеры, сами не замечая, меняют жанр произведения, изначально заданный автором. И перед зрителем предстает уже не традиционная «макдонаховская» черная комедия, отличающаяся безжалостностью и грубостью, а, например, драма с элементами комического. В таких постановках не хватает трагического напряжения, которое вселяет ужас и невозможность поверить в существование подобных сюжетов и героев.

Свою постановку пьесы «Сиротливый запад» в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской представил Виктор Крамер, режиссер, известный фееричными шоу-спектаклями. Для постоянного зрителя театра им. Комиссаржевской спектакль оказался очень неожиданным. Публика, привыкшая видеть на сцене этого театра лирические мелодрамы и комические постановки, уходит из зрительного зала буквально через 15 минут после начала спектакля. С чем это связано? Грубая лексика используется во многих постановках этого театра, хотя и не режет слух так сильно, как в спектакле Крамера. Возможно, Виктору Крамеру удалось найти ключ, открывающий мир МакДонаха, позволяющий показать его таким, каким описывает сам автор, без прикрас и без сглаживания острых углов. На мой субъективный взгляд, это именно так. Вот почему лица зрителей, выходящих из театра, выражают недоумение, ошарашенность, возмущение, а некоторые даже ужас от увиденного на сцене.

Действие пьесы «Сиротливый запад» разворачивается в маленьком захолустном городке Линнейне и повествует о вражде двух родных братьев, Коулмена и Валентайна Конноров, чьи распри тянутся с самого детства, обиды уходят корнями на много лет назад и затеяны, по сути, из-за мелочей. Тем не менее именно эти, самые близкие друг другу люди, оказываются способными на самые страшные преступления в стремлении отомстить, начиная с «протыкания» горла



любимой девушки брата карандашом, отрезания ушей собаке и заканчивая убийством отца. В их мире нет никаких ограничений, братья готовы надавить друг другу на самое больное и сделать это, смакуя чужую обиду и боль. В их среде не существует морали и нарушаются все возможные заповеди, в ней отвергается любая вера. Собрание Валеном фигурок святых становится как бы фиговым листом, прикрывающим отсутствие веры и его грехи, которые он сам, безусловно, осознает, но которым не придает значения. Здесь убийство из-за сломанного фена — дело пары минут и «случайного спотыка», а главную ценность имеют самогон, чипсы и журналы. Именно в этом мире, как луч света в темном царстве, существует отец Уэлш, пытающийся донести до братьев истину, открыть глаза на их ошибки. Слово «Бог», произносимое проповедником, для братьев что-то вроде формального кода. Если выкрикнуть это слово в момент их яростной драки, они как будто остановятся, но только на несколько мгновений, и то потому, что это слово как бы призывает их к чему-то, обращается к задаткам в их душе, которые они еще не до конца успели загубить. Но через пару минут их снова захватит вихрь ярости, и остановить их сможет только жестокость с чужой стороны. Слабых попыток отца Уэлша, которого то и дело подкашивает «кризис веры», отчасти подпитываемый братьями, не хватает на то, чтобы вытравить из братьев жестокость и насилие, изменить их взгляды и сущности. Проповедник «вписан посмертно в этот брошенный Богом мир» и от отчаяния понемногу вращается в него, начиная пить.

Безусловно, воплощение атмосферы произведения МакДонаха на сцене театра удалось благодаря актерским работам Сергея Бызгу, Александра Баргмана, Дениса Пьянова и Марины Даминевой. Эти очень разные по своей природе, по амплу и манере исполнения актеры сумели представить своих героев таким образом, что их можно объединить определением «жители сиротливого запада». Действительно, каждый из них по-своему сиротлив, один от недопонимания его увлечений, другой от потерянной любви, третий от бессилия в вере, четвертая от безответной любви.

Замечателен дуэт Сергея Бызгу — Валена и Александра Баргмана — Коулмена. Это взрослые люди, в душе оставшиеся детьми, обижаящие друг друга, но периодически вспоминающие о своих взрослых возможностях.

Александр Баргман, знакомый зрителю театра им. Комиссаржевской в амплу мачо, Дон-Жуана и Ваала, в этой постановке при всей

своей мужественности умело воплощает закомплексованного, затюканного ребенка буквально несколькими движениями: покачиваниями взад-вперед, закладыванием сжатых рук между ног, оттопыриванием губы в момент чтения или рисования. Постоянное употребление слов-паразитов вроде «как бы» и заикание в волнительные моменты делают образ Коулмена комичным. Дополняет его костюм: высоко натянутые вельветовые клеши, ботинки на высокой платформе, обтягивающий джемпер и очки, одно стекло у которых разбито и заклеено скотчем. Ему хорошо удается совмещать комические и трагические начала в своем персонаже, и он с легкостью маневрирует между двумя ипостасями изображаемого героя: шаловливым ребенком и жестоким взрослым. Образ Коулмена, созданный актером, гораздо объемнее, нежели персонаж МакДонаха, потому что артисту удалось передать многогранность души героя, его способность измениться, в то время как при чтении пьесы не возникает ощущения, что персонаж готов сменить образ своей жизни. У героя Баргмана налицо все комплексы, страхи, проблемы и желания. Все, что происходит в его душе, можно прочесть по мимике и движениям.

Таким же неожиданным стало назначение на роль Валена Сергея Бызгу, актера, для которого привычнее скорее комическое амплуа. Появляющийся на сцене в кожаной куртке, свитере, высоких ботинках и нелепой шапочке на голове, он совсем не вызывает ассоциаций с Валеном, который легко может покалечить человека и покушаться на жизнь брата из-за плиты. Сергей Бызгу в этой роли использует те же приемы, что в комических ролях в других постановках — это и определенные интонации, как, например, в момент, когда он запрещает брату ходить по полу, характерная мимика, как в эпизоде, когда он описывает, как брат плевал ему в глаз в день рождения, это своеобразное смакование чипсов, с интонацией, свойственной именно этому актеру. Казалось бы, он не раскрывается перед зрителем в новом свете, по сравнению с Александром Баргманом. Но, на мой взгляд, это происходит, и в этой роли Сергея Бызгу есть то, что выделяет ее среди остальных. Это сцена, в которой Коулмен рассказывает об убийстве Лесика, но в этом случае трагизм момента достигается через комичность. Более ярким примером служит один из финальных эпизодов — расстрел плиты. Момент, когда Коулмен разбивает вдребезги то, что нажито братом за последнее время, становится для Валена — Бызгу настоящей трагедией. Именно в этом эпизоде, когда Бызгу медленно, с глухим звуком опускается на колени,

закусывает зубами кулак и наклоняется к сцене, начинаешь верить и сопереживать его персонажу. Так же убедительно, как Баргман, герой которого пережил потерю любимой девушки и буквально в двух сценах преподносит свои чувства и искреннюю боль, рассказывая скороговоркой отцу Уэлшу историю своей любви, защищая красоту возлюбленной от нападок брата, Бызгу передает скорбь по поводу потери любимого животного, иногда упоминая о нем по ходу действия и одним лишь выражением лица в сцене признания Коулмена в убийстве.

Денис Пьянов в роли священника Уэлша кажется достаточно убедительным для этой трактовки пьесы. Он представляет человека, которому чуждо все происходящее, слабого, искушенного алкоголем, но ищущего в себе силы для великого, в масштабах этого провинциального городка, дела. Несмотря на слабую волю, на борьбу с самим собой и своими убеждениями, в частности относительно распрей братьев Конноров. Как сбивающийся с верного пути человек, он ищет помощи в вещах материальных: деревянном кресте, маленькой Библии, за которые хватается как за последнюю соломинку каждый раз как только чувствует приближение угрозы его вере, и которые отбрасывает в сторону, когда кризис наступает его. В порыве отчаяния и негодования Уэлш — Пьянов бьется головой о деревянные стенки «дома Коулмена» в отсутствие сил что-либо изменить. Он выступает в роли взрослого в этом мире жестоких детей, чью философию не перебить никакими уговорами.

В каждой пьесе Мартина МакДонаха присутствует один и тот же женский характер, воплощением которого в этой постановке стала Герлин Марины Даминевой. Девушка, которую описывает МакДонах, жестока, груба, хамовата, зачастую вульгарно себя ведет, но является цельным образом, и чувства, облагораживающие ее, в частности любовь, не меняют ее сущность в коренном смысле. Марина Даминева показала на сцене Герлин-подростка. В юбке-шотландке, корсете, плаще и высоких сапогах на платформе, она по внешнему облику относится к одной из современных субкультур. Актриса сыграла резкую, эксцентричную, чересчур вульгарную, порой истеричную и нервную девушку. На фоне остальных персонажей героиня Даминевой резко выделяется своей неуравновешенностью, которую, возможно, стоит оправдать ее возрастом (по сюжету Герлин — девочка школьного возраста). Но тем ярче переход ее героини к образу, воплощенному в финале постановки. Появляясь в белой сорочке, Гер-

лин Даминовой, настоящее имя которой по пьесе Мария, предстает перед зрителем чуть ли не Марией Магдалиной. Облагороженная своим чувством, а также «принятием на свои плечи креста», который нес отец Уэлш, не имевшая раньше понятия о морали, Герлин очищается.

В этой постановке Крамеру удалось соединить несоединимое и показать смешное в ужасном и ужасное в смешном. Он один из немногих режиссеров, которому удалось передать в постановке характерную для произведений МакДонаха черту, а именно — гротеск. Ключом к раскрытию образов в этом спектакле стало то, что смешное и отвратительное, комическое и трагическое в них показаны одновременно, в тесном переплетении. Оттого зритель испытывает смешанные чувства при просмотре спектакля: ему одновременно смешно и противно. Постановка пьесы МакДонаха Виктором Крамером оказалась целым театральным событием. Интересная, эффектная сценография в комплексе с грамотной режиссурой и убедительными целостными актерскими работами помогли Виктору Крамеру и Максиму Исаеву воссоздать на сцене Театра им. В. Ф. Комиссаржевской атмосферу ирландской черной комедии.

**Ю. А. Васильев:** Задавайте, пожалуйста, свой вопрос, Вадим Алексеевич.

**В. А. Савельев:** Одна фраза меня привлекла в Вашем докладе. Спасибо Вам за подробную информацию об этом спектакле, кроме, разумеется, оценки этого спектакля, потому что я не люблю этот спектакль. Но спасибо Вам за интересную и подробную оценку спектакля, особенно актерского мастерства. Меня волнует другое. Я член жюри нашего экспериментального фестиваля, на который все теперь стремятся. В Могилеве происходит Молодежный фестиваль МАРТ@Контакт. И туда приехал Пермский театр, который поставил все пьесы МакДонаха. Главный режиссер давал мастер-класс, он утверждал, что был на родине драматурга, что лучшего драматурга не было вообще в Европе и что сейчас нет. И вот что странно, и это та фраза, которую я извлек из Вашего доклада, что зрители через пятнадцать минут уходили. Вот это действительно, по-моему, отношение классического, воспитанного театрального зрителя. Но наша молодежь, а именно молодежь в основном находится в зале, она в восторге. Молодежь считает, что то, что у МакДонаха выражено на грани и даже за гранью (я считаю это антигуманизмом и резкостью), — вот

это есть самая, как говорится, концентрация современности. Вот как Вы относитесь к этой проблеме?

**Д. В. Слезина:** Во-первых, у меня есть отдельное субъективное мнение по поводу режиссуры Федотова. На мой субъективный взгляд это в корне неправильное восприятие МакДонаха, потому что то, что показывает Федотов, — это мелодрама, опять же это мое субъективное мнение. Я считаю, что спектакль Крамера — это один из наиболее ярких примеров попадания в точку, попадания в драматургию и поэтику конкретного драматурга. Зрители уходят через пятнадцать минут, потому что режиссер попал, потому, что то самое отвратительное и одновременно смешное, что есть в пьесах, было показано на сцене. Вообще люди с классическим, так сказать, образованием и достаточно консервативным воспитанием, когда берут в руки пьесу этого драматурга, ну, буквально спустя пару страниц откладывают ее со словами: «Это непотребная литература». На своем личном опыте могу сказать, что я приводила своих друзей, подруг, родителей на этот спектакль, и они не понимали в принципе, что происходит на сцене, и говорили: «зачем ты привела нас на этот отвратительный спектакль?» Между тем, мне кажется, молодежь нынешняя обладает наиболее подвижным, наверное, сознанием и более восприимчива к тому, что ее окружает, поэтому, наверное, и драматургия имеет больший отклик у людей более молодого поколения. Если говорить конкретно о моем отношении к этому драматургу, к его творчеству: я считаю, что это феномен безусловный, потому, что настолько интересно сочетание, даже не сочетание, а умение показать через ужасное возвышенное, потому, что, на наш взгляд, человек показывает именно это — он показывает наличие в каждой личности добродетели и ее необходимости в современном мире, показывает через отвратительное — через убийство, через кровь и через ругань. И, мне кажется, то, что слышат зрители со сцены, во время конкретного спектакля, допустим спектакля Крамера, произносится с такой долей отстранения, что человек, который хотя бы прочитал литературную основу, идя на этот спектакль, должен понимать, в чем дело, и его отношение должно быть не столь предсказуемым. Ну, здесь, понимаете, такой момент, как индивидуальность зрителя Театра Комиссаржевской. Это, наверное, отдельный аспект, о котором стоит говорить, и это, наверное, не те люди, на примере которых, на мой взгляд, нужно судить о зрительской оценке и о восприятии ими драматурга.

**Ю. А. Васильев:** Спасибо за замечательный ответ.

**В. А. Савельев:** Замечательный ответ. Я только хотел отметить: не через ужасное, а через безобразное.

**Ю. А. Васильев:** Ну, можно не соглашаться.

**Т. А. Соломкина**  
кафедра зарубежного искусства

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СПЕЦИФИКИ  
ЭКСПРЕССИОНИСТСКОГО АКТЕРА:  
ВЕРНЕР КРАУСС НА СЦЕНЕ ДОЙЧЕС ТЕАТРА  
И В ЭКСПРЕССИОНИСТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В центре произведения экспрессионизма, будь то картина, спектакль или фильм, находится чувство главного героя — восприятие героем своего внутреннего конфликта. В сценическом искусстве, как и в кинематографе, центром эмоциональных состояний, а значит и центром произведения, является актер, который выражает субъективный мир героя. Это требует от актера специфической экспрессионистской манеры исполнения.

В театре натурализма главным было воссоздать подлинную обстановку действия. «Ни одного громкого звука!», «Никаких широких жестов!», «Никакого подъема и пафоса!». Все это было строжайше запрещено как «театральность» [1, с. 196]. Актер был окружен множеством реквизита, подробной декорацией — то есть он имел возможность играть роль, опираясь на скрупулезно воссозданное место действия и атмосферу. В противоположность установкам натурализма, экспрессионистская сцена — это нейтральная, почти пустая «коробка» с обнаженными кулисами. Актер остается без помощи окружающей обстановки, без натуралистической игры с декорацией и реквизитом; он является единственным носителем идеи, визуализированной эмоции, зафиксированной в пластике его тела. Движения экспрессионистского актера на сцене напоминают экспрессионистские полотна — застывшие, искаженные позы. «Размер жеста <...> увеличился. Новая монументальность была страстью экспрессионистского театрального искусства» [2, с. 397]. Актер рассматривается как выразитель внутреннего мира героя — через партитуру жестов. Жест должен быть не просто естественным, а воплощать в себе «пафос неповторимого и единственного, происходящего в душе героя»

<...> Как в романтической философии, на экспрессионистской сцене воспламеняющийся человек стал мерой всех вещей» [2, s. 397–398]. Предельная прямолинейность (без полутонов) и непрерывная энергичность способствуют наращиванию темпоритма актерского существования, повторению действий с наращиванием их интенсивности, судорогам и крику. В актерской работе доминирует восклицательный знак. Но выражается он не в словах, а в пластической работе актера: «Слово стало телом» [2, s. 164].

Метод экспрессионистской актерской игры формируется на основе взаимодействия театральной и киноэстетик, а значит, объединяет в себе особенности театральной и кинематографической природы. Экспрессионистский театр условен. «Художественный мир представляется замкнутой системой, существующей по законам, определяемым художником, а не жизнью» [3, с. 124]. Кино по своей природе реалистично. Однако с первых шагов экспрессионистское кино представляет выдуманные, фантастические истории, становящиеся на экране реалистичными. Ярким примером взаимодействия сценической и экранной работы актера является Вернер Краусс.

Вернер Краусс (1884–1959) — актер Дойчес театра (в период 1913–1924 и 1926–1931 гг.). Он играет в спектаклях Макса Рейнхардта, а также работает с молодыми режиссерами-экспрессионистами. В 1913 году Краусс исполняет роль Мефистофеля в спектакле Рейнхардта «Фауст». Это еще не экспрессионистский спектакль, но в нем уже звучит мотив замкнутого темного мира. Декорации максимально упрощены. Березовые холмы перед воротами превращаются в тюремный двор. Цветовые тона спектакля притушены. Все в спектакле говорит о надвигающейся катастрофе.

Исполнитель роли Фауста — Эдуард фон Винтерштейн — работает в романтической манере. Его Фауст — человечески страдающий борец, захватывающий «глухой, тихой, характерно немецкой монументальностью». Исполнительница роли Гретхен — Августа Пюнксенду — создает образ естественной, земной девушки, говорящей обычным голосом.

В противовес земной Гретхен и романтическому Фаусту, Вернер Краусс являет собой яркий пример чисто экспрессионистского исполнения. По словам немецкого театрального критика Герберта Йеринга, образ Мефисто Краусс создает при помощи трех штрихов: резкое, пронзительно-саркастическое звучание; «взгляд, направленный в пол-оборота, никогда не смотрящий прямо на партнера, но высле-

живающий его сверху; походка — зависающая в воздухе» [4, s. 105]. Главным выражением роли становится движение тела. Краусс создает образ Мефисто с помощью мышечного напряжения. «Снова телесное выражение сути. Когда Вернер Краусс стоит, облокотясь на что-то, то кажется, что он поспешно уходит. Когда он идет, он так тащит за собой ноги, что хромота превращается в невесомый полет, в призрачный танец» [4, s. 105].

В 1921 году на сцене Дойчес театра состоялась премьера спектакля «Ирод и Мариамне» (Ф. Геббель) в постановке режиссера-экспрессиониста Отто Фалькенберга.

Конфликт существует между Иродом и Мариамной. Между ними непрерывно присутствует напряжение, в то время как все остальные второстепенные персонажи действуют как при замедленном воспроизведении киноплёнки. «Вернер Краусс в роли Ирода был пленяющим и околдовывающим. Он существовал как явление. Исключительное действие его личности потрясло также тем, что актерски он оставался монотонным. Краусс был отдаленным, заблудившимся, стоящим в стороне. Он был закутан в безумие, которое то и дело вспыхивало в пластике его тела» [4, s. 232].

Для характеристики экспрессионистского актера следует ввести такое понятие, как мышечный метод актерского исполнения. Суть его состоит в том, что эмоциональное состояние достигается, усугубляется и поддерживается актером через создание определенной конфигурации тела, то есть позы, посредством напряжения определенных мышц. Для экспрессионистского актера характерно состояние эмоционального «надрыва», состояние «сжатой пружины», когда невозможно сдерживать в себе накопившуюся эмоцию и она вырывается наружу. Но подобное состояние не может возникнуть сразу — его надо вырастить в себе. Поэтому актер начинает накапливать напряжение от ног (от ступней к коленям и бедрам) или от рук (от пальцев — к предплечьям и плечам) — за счет этого меняется походка; походка влияет на состояние спины и грудной клетки — изменяется осанка; осанка влияет на положение плечевого пояса; плечевой пояс определяет подвижность шеи и головы; положение головы определяет характер мимики. Нарастающее непрерывное напряжение мышц приводит к появлению и нарастанию физической боли; все это способствует искажению пластики актера. Психологическое восприятие собственных исковерканных движений обуславливает нарастание угнетенного состояния, которое неминуемо приводит к эмоциональному «выплеску». Эмоциональный



«выплеск» выражается в кульминации пластической партитуры актера, когда напряжение мышц достигает максимального уровня. Данное явление можно назвать «пластическим криком».

Герберт Йеринг предлагает идею, согласно которой, с появлением кино актеры стали осваивать его не только из-за материальных преимуществ, но главным образом по психологическим причинам. «Кино будит в актере исходные комедийные инстинкты, благодаря которым актер может полностью реализоваться. Он становится во главе искусства, ориентирующегося на тело» [4, s. 378].

В 1920 году Краусс снимается в знаменитом экспрессионистском фильме «Кабинет доктора Калигари» режиссера Роберта Вине. Роль доктора Калигари Краусс, как и в театре, строит на мышечной работе. Все тело Калигари напряжено: голова вжата в плечи, согнутые, спрятанные под накидкой руки; передвигается Калигари маленькими шажками. Однако, в отличие от широкой сцены, где актер должен был удерживать на себе композицию всего пространства, а потому использовать возможности всего тела, в экспрессионистском кино часто используется крупный план. Поэтому в кадре акцент перемещается со всего тела на лицо. Вот как описывает работу Краусса в кадре Герберт Йеринг: «Напряжение всего тела подходит к щеке, ко лбу, к подбородку и глазам. Нервы горят. Эти всполохи отражаются в глазах. Все выгоняется магическими силами, и остается жар и тайна. Эта фанатичная физичность станет снова нефизической. Эта нервическая острота горит, словно мерцающее пламя свечи» [4, s. 387]. Лица часто привлекают внимание экспрессионистов. На картинах, как правило, черты лиц размыты или искажены. Лицо — это зеркало души. Не случайно поздние киноэкспрессионисты, предчувствовавшие надвигающуюся Вторую мировую войну, монтировали методом наложения кадры человеческого лица и черепа с пустыми глазами. В фильме «Кабинет доктора Калигари» Краусс строит образ Калигари, опираясь на мимику: он сдвигает брови и смотрит на все исподлобья. Его глаза все время в движении: сначала он бросает взгляд на объект и только после этого поворачивает голову; медленно открывает рот и облизывает языком губы. Любое движение начинается с глаз, затем переходит к голове, затем ко всему телу. Визуальное приближение неестественно искаженного лица делает его подчеркнуто ужасающим и вместе с тем реальным. Это утверждает сверхзадачу фильма и говорит о том, что зло реально и находится среди нас.

Таким образом, в театре и кинематографе актеры-экспрессионисты используют один и тот же метод работы — образ создается при помощи выстраивания мышечной пластической партитуры. Но в эстетике театра, как и в эстетике кинематографа, данный метод по-разному преломляется. На сцене актер включает в работу все тело, чтобы держать большое пространство. Разработанный на сцене метод создания образа через напряжение мышц перешел в кинематограф, сосредоточившись на выражении лица, на укрупненной, утрированной мышечной зажатости. Это способствовало сближению театральной и киноэстетик в немецком искусстве первой трети XX в.

**Ю. А. Васильев:** Уважаемая Татьяна Алексеевна, а когда по плану Вы займетесь речью импрессионистического актера?

**Т. А. Соломкина:** По этой теме есть довольно много литературы, не на русском, но на немецком языке.

**Ю. А. Васильев:** А можете сказать, как тело экспрессионистского актера влияет на его тело как таковое? Как звучит голос при чрезвычайном мышечном напряжении, при *скрючивании* его тела? Вот что-нибудь с голосом актера происходит?

**С места:** В немом кино?

**Ю. А. Васильев:** Нет! Я о театре говорю, разумеется. Я, конечно, понимаю, что немного отхожу от вашей основной темы: Вы ведь сравниваете творчество конкретного экспрессионистского актера на сцене и в немом кино. Но мне все же интересно узнать о работе голоса экспрессионистического актера в сценических ролях. Но ведь что-то же происходит?

**Т. А. Соломкина:** Да, безусловно, там есть специальная техника, даже техники. Есть, например, техника (я очень подробно не могу на ней останавливаться), при которой актеры говорят все на выдохе, на выдохе, на выдохе и до того момента, когда уже все резервы воздуха в легких истощены, а экспрессионистический актер все говорит и говорит, и говорит...

**Ю. А. Васильев:** Спасибо за ответ.

1. *Винтерштейн Э.* Моя жизнь и мое время. Л.: Искусство, 1968. 392 с.
2. *Schultes P.* Expressionistische Regie. Köln, 1981. 611 s.
3. *Максимов В.* Век Антонена Арто. СПб.: Лики России, 2005. 384 с.
4. *Ihering H.* Von Reinhardt bis Brecht. 4 Jahrzehnte Theater und Film. Berlin, 1958. 500 S. Bd. I.

## АКТЕР ИЛИ КАБОТИН? СТУДИЯ НА БОРОДИНСКОЙ

В. Э. Мейерхольд на традиционалистском этапе творчества, развивая прозрения театрального символизма, концентрируется на проблеме актерской техники как основном способе выявления действительного театрального смысла. В этом отношении статья 1912 года «Балаган» представляет программу режиссера эпохи традиционализма и, как и статья «К истории и технике театра», не ограничивается задачами нового периода творчества режиссера. Она развивает и укрепляет структуру условного театра, демонстрирует режиссерскую зрелость Мейерхольда, аналитическое осмысление своей методологии, а также направление поисков, осуществлявшихся в Студии на Бородинской и в журнале «Любовь к трем апельсинам».

Полемизируя с А. Н. Бенуа о том, верно ли, что МХТ явил «мистерию в русском театре» [1, с. 437–441] (спектакль «Братья Карамазовы», 1912), Мейерхольд обнаруживает неплохую осведомленность в истории мистериального театра. К XV веку во Франции, пишет он, «строго разграничились две области публичных действ: мистериальная и театральная» [2, с. 208]. Первую область представляли «Les Confrères de la Passion» (в 1402-м получившие монополию на проведение мистерий, однако мистерия как вид театрального действия существовала еще с XIV века), вторую — актерская корпорация клерков «Базош» (существовавшая с XIII века): «Базошские клерки, опираясь на основы мимизма, ринулись на улицу. И тут только создан был подлинный Театр, в этом тесном единении гистрионов с народом» [2, с. 208]. Не отказывая в праве А. М. Ремизову или А. Н. Скрябину создавать «неомистерии», Мейерхольд задается вопросом, провокационным для интенции символистов-теургов, еще недавно мечтавших о театре-храме: «... может ли Театр принять в свое лоно мистерию?» [2, с. 208]. Если раньше Мейерхольд называл (метафорически) пьесы Метерлинка «мистериями» [2, с. 208], теперь он уверен: надо отдать мистерии — мистериальное, театру — театральное. «Я убежден, что до тех пор, пока создатели неомистерий не порвут связи с театром, пока они окончательно не уйдут из театра, до тех пор мистерия будет мешать театру, а театр мистерии» [2, с. 209].

Отличие мистерии от балагана для В. Э. Мейерхольда очевидно. Балаган — царство каботина: «Cabotin — странствующий комедиант.

Cabotin — сородич мимам, гистрионам, жонглерам. Cabotin — владелец чудодейственной актерской техники. Cabotin — носитель традиций подлинного искусства актера» [2, с. 210]. Для Мейерхольда каботин и есть тот единственный «желанный» (как будет сказано в «Балагане», «Любви к трем апельсинам») актер, создающий подлинное искусство театра.

Здесь все же важнее не экскурсы Мейерхольда в историю средневекового театра, а современный театральный пафос: «Нет cabotin'a, нет и Театра, и, наоборот, как только Театр отказывается от основных законов театральности, так он тотчас же чувствует себя в силах обойтись без cabotin'a» [2, с. 210]. Чтобы «спасти русский театр от стремления стать слугою литературы, необходимо во что бы то ни стало вернуть сцене культ каботинажа» [2, с. 210–211], «надо работать над изучением и восстановлением тех старых театров, где этот культ каботинажа царил» [2, с. 211]. Так возникает программа «возрождения» театральной игры.

Очевидно любование Мейерхольда старым театром и актером прежних эпох, в их позабытой технике он ищет способ обновления театра. «У современного актера не только нет до сих пор под руками никаких правил комедиантского мастерства (а ведь искусство — только то, что подчинено законам <...>) и в своем искусстве он создал ужаснейший хаос <...>» [2, с. 217–218]. Законы театра покоятся на его «первичных элементах» — «силе маски, жеста, движения и интриги» [2, с. 213]. Они оживают, когда к ним добавляется «магическое слово театра — “игра”» [2, с. 213].

Такой же «магической силой» обладает для Мейерхольда главный «первичный элемент» театра — маска. Маска не просто «помогает зрителю мчаться в страну вымысла» [2, с. 219], она «символ театра», содержание искусства театра оформлено в маске, посредством движения и жеста творящего ее актера.

Маска по природе своей способна сочетать в себе крайние полюса: высокое и низкое, мистическое и обыденное, inferнальное и божественное. Вот Арлекин, говорит Мейерхольд, — «придурковатый простак, слуга-пройдоха, кажущийся всегда весельчаком» и «могущественный маг, чародей и волшебник, Арлекин — представитель inferнальных сил». «Два лика Арлекина — два полюса. Между ними бесконечно большое количество различных видоизменений, оттенков. Как показано зрителю величайшее многообразие характера? С помощью маски» [2, с. 218]. Только актер, овладевший «искусством

жеста и движений (вот в чем его сила!), повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергамо или дьявол» [2, с. 218]. Актер, надевший маску, лицедействует буквально — играет масками, оставаясь в одной маске, играет масками, сменяя их.

Как действует маска? На это Мейерхольд отвечает: «с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой» [2, с. 210]. Виртуозное владение актера «искусством жеста и движений» делает его актером-каботином, актером-творцом.

Для Мейерхольда театр (Балаган) может быть только театром маски: «Театр маски всегда был Балаганом, и идея актерского искусства, основанного на боготворении маски, жеста и движений, неразрывно связана с идеей Балагана» [2, с. 221].

На платформе Балагана Мейерхольд переходит от стилизации к гротеску: «Стилизация еще считается с некоторым правдоподобием. Вследствие этого стилизатор еще является аналитиком *par excellence*» [2, с. 225]. «Гротеск, являющийся вторым этапом по пути стилизации, сумел уже покончить всякие счеты с анализом. Его метод строго синтетический. Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (в “условном неправдоподобии”, конечно) всю полноту жизни» [2, с. 225].

Гротеск, уверен Мейерхольд, «открывает творящему художнику чудеснейшие горизонты» еще и потому, что, будучи способом превращения действительности в процессе творчества, позволяет художнику максимально выразить свое Я: «И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза» [2, с. 225].

Гротеск самоцелен и самоценен, он «мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и играя одною лишь своею своеобразностью» [2, с. 225]. В самой природе гротеска заложено сочетание несочетаемого: высокого и низкого, комического и трагического и т. д. Мейерхольд находит всеобъемлющий метод, подчиняющий себе все проявления действительности, синтезированные на основе соединения несоединимого [см.: 2, с. 225].

Гротеск не только создает контрасты и усиливает их, позволяя добиться углубления быта «до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное». Он «способен вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал» [2, с. 227].

Позиция Мейерхольда в спорах о театре сформулирована: «Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова (японский театр)» [2, с. 229]. Побеждает форма, диктующая содержание.

Для традиционализма, как верно замечает А. В. Сергеев, «старинный балаган не был (несмотря на многочисленные отсылки Мейерхольда к историческим источникам) наполнен исторической конкретностью. Он являлся, скорее, символом абсолютной театральности» [3, с. 16]. Балаган для Мейерхольда — способ интеграции исторического опыта театра.

Статья «Балаган» ознаменовала собой переход Доктора Дапертутто к новому этапу творчества, новым идеям о природе театра и театральности, которые, по-разному преломляясь с течением времени, повлияют на футуризм, биомеханику, циркизацию и кинофикацию театра.

1. *Бенуа А. Н.* Художественные письма: Мистерия в русском театре // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 437–441.
2. *Мейерхольд В. Э.* Балаган // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1 (1891 — 1917). С. 207–229.
3. *Сергеев А. В.* Циркизация театра: От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб., 2008. 157 с.

**Н. Н. Шибаева**  
кафедра зарубежного искусства

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ СПЕКТАКЛИ ЭРВИНА АКСЕРА:  
«ДОМИК ИЗ КАРТ» (1954) ЭМИЛЯ ЗЕГЛАДОВИЧА  
И «МУЧЕНИЧЕСТВО ПЕТРА ОХЕЯ» (1962)  
СЛАВОМИРА МРОЖЕКА

Э. Аксер снял 9 телевизионных постановок, 4 из которых сегодня входят в Золотую сетку Театра телевидения Польши. В своих работах режиссер старался не обращаться к пропагандистским произведениям с политическим подтекстом. Во время пребывания в Лодзи в послевоенное время он отверг предложение Л. Шиллера, своего учителя, работать над сочинением А. Важика «Старая усадьба» [1, с. 44].

Хотя от постановки пьесы Ж.-П. Сартра «Почтительная потаскушка» (1948) в переложении Я. Котта отказаться не смог. В результате в спектакле, поставленном в Театре Войска Польского, акцент, по настоянию Шиллера, был сделан на «критике американской псевдемократии и проблеме расизма в США, the negro problem» [там же]. С приходом в театр Wspulczesny в Варшаве Аксер для блага общего дела вынужден был идти на компромиссы и ставить произведения социалистического реализма. Одно из них легло в основу его первого телевизионного опыта. Это был спектакль театра Wspulczesny «Домик из карт» (1954), поставленный по недописанной пьесе Э. Зегладовича, поэта, драматурга, переводчика с немецкого, умершего в 1941 году. Какой был окончательный замысел автора произведения, «работавшего быстро и склонного спонтанно менять первоначальные идеи своих работ» [2], постановщики не знали и самостоятельно дописали имеющийся у них материал.

В «Домике из карт» переплетаются две основные темы. Первая из них это непонимание правящего класса и интеллигенции, что без рабочего класса и преданности коммунистическим идеалам Польша рассыплется, как карточный домик. Следующий вопрос касался Второй мировой войны. Поколение послевоенных художников (писателей, режиссеров театра и кино) обратилось к теме национальных мифов, заложенных в произведениях великих романтиков. Многие из них пересматривались и развенчивались. Примеры в большом количестве можно найти в картинах режиссеров, создавших «польскую школу кинематографии», Е. Кавалеровича, Ст. Ружеви́ча, А. Мунка, В. Хаса, А. Вайды и др. Тема мифов рассматривалась в том числе через размышления о Второй мировой войне, ее итогах. Данную проблему польские художники исследуют в своем творчестве до сих пор. Театральные режиссеры, анализируя исторические факты в своих спектаклях, делают выводы, не всегда совпадающие с их официальной трактовкой. В «Тите Андронике» (2012) Польского театра во Вроцлаве режиссера Яна Кляты римляне, разговаривающие по-немецки и иногда произносящие слова по-русски, и польскоговорящие готы так изощренно соревнуются в проявлении жестокости по отношению друг к другу, что определить, кто из них жертва, а кто угнетатель, невозможно. Ненависть не имеет национальности, как показывает история, она присуща всем. О равнодушии, равном преступлению, проявленному большей частью общества во время Второй мировой

войны к судьбам миллионов гибнущих на поле боя и в концлагерях людей, постановка Кш. Варликовского «(А)поллония» (2009).

Авторы телеспектакля «Домик из карт», несмотря на прокоммунистическую направленность произведения, в числе первых обратились к переосмыслению военных событий. На отдыхе летом 1939 года в загородном пансионе с говорящим названием «Поллония» представители интеллигенции проводят время за разговорами о разумности политики Гитлера, сократившей безработицу в его стране. Только главный герой, журналист, отстаивающий в газетных статьях права рабочих, Бруно Шторц (Т. Бялощинский) видит опасность в политике нацистской Германии. Понимание ошибочности своих суждений пришло к отдыхающим слишком поздно, когда они с началом боевых действий на территории Польши первые побежали из страны.

Постановка «Домика из карт» была сделана в 1953 году, когда телевидение в Польше, как и во многих других странах, только начинало снимать первые полноценные передачи. В это же время как организация появляется Польский Театр Телевидения. Опыта съемок не было еще ни у кого, а не только у Аксера. На телевидение автор пришел уже со своими сформированными правилами театрального творчества, которые он стал приспосабливать под специфику экрана. Принципы режиссерской работы Аксер сформулировал в статье, где от лица двух собеседников рассуждает о театральных постановках. Один из говорящих уверен в том, что «в маленьком театре, когда расстояние между сценой и зрительным залом небольшое, возможно уловить незначительный жест, изменение интонации, быстрый взгляд». Поэтому постановки «зависят от природных богатств человеческого выражения» и «целый мир может быть представлен только человеком — актером» [3]. Так может быть сказана правда о конкретных событиях, без ощущения возвышенности и ненужного пафоса. Камерный характер аксеровских спектаклей и акцент на актерской игре сочетались со спецификой телевизионных произведений. Во время первых экспериментов приходило понимание того, что игра светом, полутона на маленьком телеэкране не способны передать замысел авторов, что активное передвижение актеров в кадре будет выглядеть бессмысленным мельтешением и что большее внимание нужно уделять информации, передаваемой словами, а не изображением. Актеры в кадре перемещались мало. Движение создавалось монтажом, при помощи смены кадров, общих, средних. Все внимание было направлено



на актерскую игру, которая, соответствуя выбранной теме и эстетике произведения, была реалистической.

Динамичность, лаконизм, юмор — компоненты, составляющие телевизионный спектакль Аксера «Мученичество Петра Охея». В событиях, описываемых в сатирической антитоталитарной пьесе Мрожека, легко провести аналогии с фактами и явлениями современной жизни. В телеспектакле Аксера нет указаний на место и конкретное время действия. Для режиссера главным является показать схему работы диктаторских режимов и последствия, к которым они приводят, а не назвать ее конкретных носителей.

Обо всех героях телеспектакля «Мученичество Петра Охея» можно сказать, что они среднестатистические представители своей социальной группы. Каждый персонаж является носителем определенного набора качеств, ассоциирующегося с ним у большинства людей. Молодой ученый носит очки, с уверенностью, не знающей сомнения, дает ответы на любые вопросы, ссылаясь на научные труды. Отец семейства в домашнем халате читает газету. Мать разматывает клубок ниток и занудствует, упрекая мужа в невнимании к ней, при этом успевая делать замечания расшалившемуся сыну. Бородатый дед из Сибири появляется в ушанке, тулупе и с ружьем, становится в углу комнаты и, по-старчески причмокивая, отказывается от предложения сестры. Квартира Петра Охея также соответствует стереотипному представлению о жилище многодетной семьи: посередине комнаты стоит круглый стол с белой скатертью, за которым собираются все родственники, уют добавляют фортепиано, старинные фотографии на стенах, абажур (сценография Э. Старовойской).

В дом Охеев стали бесцеремонно заявляться и контролировать на свое усмотрение распорядок жизни его обитателей служители власти, общественных организаций, иностранные подданные, объясняя свое поведение тем, что в ванной завелся тигр. Животное, кроме младшего сына, никто не видел, но это не мешает всем обвинять Охея в случившемся. Так и не приблизившись к разгадке происходящего вокруг бреда, Петр, общим решением всех присутствующих в квартире людей, отправляется в ванную на встречу с диким зверем и беспорядочно стреляющим из оружия махараджей и превращается там во мглу. К физическому уничтожению героя в телеспектакле Аксера привело усредненное, стандартизированное мышление людей. Они превратились в носителей определенного набора функций, выйти за

пределы которого не стремятся, и являются добросовестными, но бездумными исполнителями возложенных на них обязательств. В таком существовании нет места эмоциям, чувствам, попытке задуматься. Исчезновение человека вызвало жалость у окружающих и необходимость принести свои соболезнования вдове, но почему хозяин квартиры растворился в воздухе, никого не интересует. Этими же вопросами не задается и жена Охея. Она скорбит, прижимает к себе младшего сына, склоняет голову, вздыхает, совершает весь набор необходимых в такой ситуации действий, но лицо остается равнодушным. Ею руководят не внутренние переживания, а необходимость соответствовать трагическому моменту. В обществе, где государство контролирует все сферы существования, люди становятся послушными, но равнодушными механизмами.

Как и в первом телевизионном произведении «Домик из карт», в более поздних работах Аксер основное внимание уделял игре актеров, но в ней появляется детальная проработка движений персонажей, самые незначительные из которых меняли смысл сказанного героем. Распространено мнение, что на телевидении, в отличие от кино, нет необходимости тщательной прорисовки окружающей героев среды, так как она просто будет незаметна на маленьком экране. Пример постановки «Мученичество Петра Охея» показывает, что все зависит от задач, которые ставит перед собой режиссер. Передача атмосферы на телевидении может быть так же важна, как в театре и кино.

Э. Аксер при работе на телевидении не менял правила творчества. Режиссер предпочитал ставить пьесы лучших современных авторов. Он считал, что обновление театра, его жизненность и специфику определяют драматурги, а не эксперименты в области режиссуры. Аксер снимал телеспектакли по произведениям М. Фриша, Фр. Дюрренматта, Сл. Мржежа. При обращении к пьесам, не являющимся высокохудожественными произведениями, он старался найти «частицу мысли» [4, с. 11] и доносил ее до публики. Аксер, как театральный режиссер, создавал свои работы выстраиванием мизансцен — «осмысленных единиц» [5, с. 198]. А «основой метода, которым снимается телевизионное произведение, является съемка по эпизодам» [6, с. 174], имеющим собственное композиционное развитие. В этом плане телевидение ближе к театру, чем к кино, где общая картина выстраивается чередой сменяющих друг друга кадров.

Ранний телеспектакль Аксера «Домик из карт» был сделан по произведению, которое требовало простоты и ясности в исполнении. Но

в нем уже были заложены принципы работы режиссера: расположение и передвижение актеров в кадре, выбор крупности планов, частота смены эпизодов. Совершенствование специфики постановок Аксера было связано не с использованием технических возможностей телевидения, а с усилением внимания к актерской игре.

1. Węgrzyniak R. Kompleks Schillera // Notatnik teatralny. 2005. № 36–37. S. 39–54.
2. Csato E. «Domek z kart» czyli o rozwoju teatru // Nowa kultura. 1953. № 21 (39). S. 5.
3. Axer E. Rozmowy o teatrze // Kuznica. 1948. № 43 (164). S. 10.
4. Гродзицкий А. Режиссеры польского театра. Варшава, 1979. 186 с.
5. Барбой Ю. К теории театра. СПб., 2008. 240 с.
6. Новоселова З. Художник и телеспектакль // Поэтика телевизионного театра. М., 1979. С. 165–183.

**О. В. Шубина**

кафедра сценической речи РУТИ/ГИТИС

## СЛОВО В РЕЖИССЕРСКОМ И ПЕДАГОГИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А. В. ЭФРОСА

Сегодня, к сожалению, молодое поколение, которое приходит в театральные школы, не только не видели спектакли Анатолия Васильевича Эфроса, но даже иногда не знают, кто это. В одном из журналов, посвященных 85-летию Эфроса, опубликованы ответы студентов московских театральных вузов на вопрос: кто такой Эфрос. Предположения высказывались самые неожиданные: ученый, писатель, один из студентов даже перепутал Эфроса с Эзопом.

Это огромное упущение. А. В. Эфрос — один из крупнейших русских режиссеров, театральный педагог, наследие которого имеет огромную ценность. Книги, статьи, видеозаписи репетиций и спектаклей и недавно опубликованные стенограммы — материал, который необходимо и интересно изучать, осмыслять и применять в практической работе.

Основные характеристики работы А. В. Эфроса:

○ Сегодня (когда почти повсеместно разрушается авторский текст) особенно актуально, что такой режиссер, как А. В. Эфрос, почти никогда не менял текст. В работе Эфрос стремился всегда идти от автора, от данного текста. Он не любил выдумку ради выдумки.

Самые невероятные решения должны исходить из того, что написано драматургом. А в рамках, заданных автором, он существовал свободно. (Только однажды заменил одно слово в «Трех сестрах»; художник Чернова пишет, что все костюмы первого акта были разных оттенков зеленого.)

○ Глубокое изучение пьесы, погружение в суть авторской мысли. У Эфроса помимо подтекста существовал «подтекст подтекста», проникновение в самое ядро пьесы, а также «эмоциональная математика»: «раззять» текст, расшифровать за ним «болевою точку» автора, в поисках настоящей, а не бытовой правды дойти до подсознательно-го и на основе этой глубинной логики найти формулу — и затем воплотить ее через актеров. По словам одного из учеников Анатолия Васильевича, Эфрос обладал потрясающим инстинктивным пониманием текста. Он мог взять отрывок пьесы, которую не знал, затем сфокусировался и показывал его так, что неожиданно за этим текстом открывалось то внутреннее содержание, которого до сих пор не видели. Тогда и автор открывался по-новому. Ярчайший пример — спектакль по пьесе Гоголя «Женитьба», в котором впервые пьеса прозвучала по-гоголевски. Обычно ее ставили как еще одну комедию Островского, а Эфрос «ошинелил» ее, нашел живое, настоящее человеческое содержание (или нашел «гоголин», пользуясь термином Мейерхольда).

○ Ритм, легкость, музыкальность речи. «Дело в том, что когда я ставлю даже драматический спектакль, я воспринимаю его музыкально. Мне важна, очень важна мелодия диалога, мелодия акта, музыкальные ритмы (без музыки), ритмическое построение сцены» [1, с. 233].

○ При всей музыкальности, невероятная органика существования актеров на сцене, естественность. Когда он поставил спектакль «Друг мой, Колька» (1959), вся театральная Москва переместилась в ЦДТ. И впоследствии на его спектакли было невероятно сложно попасть (и в Ленком, и на Малой Бронной), в том числе и потому, что они отличались невероятной органикой. По словам А. М. Смелянского, со спектакля «Три сестры» (того самого, скандального, который быстро сняли) завязалось его понимание театра. Это был спектакль, в котором не ощущалось, что герои театральные, картонные. И даже не хорошие театральные. «А будто поменяли сценическую кровь на человеческую. И возникает совершенно другая реакция» [2, с. 80]. Зритель выключается из своего личного времени и попадает в то время, о ко-

тором рассказывает пьеса, в ту проблему, о которой она рассказывает. «Эфрос взорвал словесную массу пьесы, заново проинтонировав каждую роль» [2, с. 81]. Иногда соблюдение такой степени естественности шло в ущерб слышимости, разборчивости. Особенно на первом этапе работы. Топорков назвал это «шептальным» реализмом. И многие говорили, что если актера не слышно, значит, он не действует. И это явление тоже интересно исследовать. Вместе с тем, осталось очень много воспоминаний того, **как** артист что-то говорил на сцене. То есть это была не просто стертая, банальная естественная речь. И тихая речь, и беглый проброс монолога, и крик — все было выражением точной психологической линии персонажа, точным раскрытием и пониманием автора.

○ Целостность существования актера: неделимость речи актеров, движений, интонаций. У Эфроса текст неотделим от пластики, свет неотделим от декораций, и ничто неотделимо от внутренней сути, глубинной болевой точки, от ядра спектакля. Да и само ядро спектакля не существует отдельно, а в глубокой связи с автором, с его сверхзадачей. Кроме того, и смысл произведения и личность автора глубоко связаны с личностью и этапами жизни самого Эфроса. Именно поэтому его спектакль — единый живой организм, гармоничный и целостный.

Артисты, которые с ним работали, воспитывались в его эстетике, в тех требованиях, которые он предъявлял к слову на сцене. Когда Эфрос репетировал, зал был полон студентами, актерами, людьми, связанными каким-либо образом с театром. Все свои эстетические требования, которые он предъявлял к актерам, он переносил и в работу со студентами. В педагогическом подходе для Анатолия Васильевича один из ведущих принципов — раскрытие личности студента, человека. Неповторимость, уникальность — самое ценное в творчестве. В учебном фильме «Классы» Анатолий Васильевич приводит пример того, как техника, поставленная на первое место, может уничтожить индивидуальность, неповторимость. Техника должна иметь только служебную, вспомогательную роль, помогать в изучении и развитии личности.

**Ю. А. Васильев:** Вадим Алексеевич, есть ли у Вас вопросы?

**В. А. Савельев:** У меня всегда есть вопросы, пожалуйста.

**Ю. А. Васильев:** Позвольте Вас представить, коли мы уж с Вами познакомились и Вы принимаете очень деятельное участие в работе

нашей конференции. Представляю: доктор искусствоведения, профессор Вадим Алексеевич Савельев.

**В. А. Савельев:** Я эстетик, театральный критик из Минска. Мой вопрос к Ольге Владимировне: можете ли Вы сравнить, вот вы говорили о бормотальном реализме...

**О. В. Шубина:** О шептальном реализме я говорила.

**В. А. Савельев:** О бормотальном реализме это прочие говорили. Я действовал в это время и видел Эфроса, и видел однажды в 1976 году его «Вишневый сад» и на Таганке «Вишневый сад». Два очень разных спектакля. Но суть не в этом. Суть вот в чем. Вот как Вы думаете? Однажды Эфрос приехал в Минск. А у нас зритель очень классический, в это время одновременно гастролировал Малый театр, и зритель потянулся в Малый театр. Половина зрительного зала была у Эфроса пустой. Я писал, рецензировал этот спектакль. И было очень интересно: командировочные инженеры из Москвы, которые не могли два месяца в Москве попасть на этот спектакль, запросто прошли и были положительного мнения о нем. Но у меня вопрос такой: вот Эфрос, когда действовал: отличался ли реализм Эфроса от реализма, скажем, «Современника»?

**О. В. Шубина:** Спасибо за вопрос. Насколько я успела изучить, главное состояло в том, что «Современник» был более направлен на социальное, на злободневное, на то, что происходит сейчас, а у Эфроса — чем дальше, тем больше он уходил в философию, наверное, к классическому репертуару, и через эту философию к концептуализму, к иносказательности. Его интересовали более глубокие проблемы. Он говорил: «Злободневное проходящее, философия вечна». И вот в этом есть, конечно, отличие.

**Ю. А. Васильев:** Спасибо, хороший ответ.

1. *Эфрос А. В.* Непрерывное изменение при постоянстве // Искусствознание и психология художественного творчества / Отв. ред. А. Я. Зись, М. Г. Ярошевский. М.: Наука, 1988. С. 233.
2. *Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства. М., 1999. 351 с.

# II

Ю. А. Васильев

## О ВАРИАТИВНОСТИ И ИМПРОВИЗАЦИОННОСТИ УСТНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

*(Заключительное слово)*

В «Максимах» Мишеля Монтеня читаем: «Слово наполовину принадлежит говорящему, наполовину слушающему». С этих позиций мне каждый раз по окончании очередной конференции «Феномен актера», в общем-то уже шестнадцать лет, хочется оценить происшедшее на ней. Готовы ли выступающие своими докладами воздействовать на слушателей? Подготовлены ли слушающие к тому, чтобы превратиться в воспринимающих? Казалось бы, все доклады посвящены темам достаточно узким: творчество такого-то режиссера в таком-то спектакле, актерские новации в таком-то театре, актер (имярек) в такой-то роли в одна тысяча таком-то году и через тридцать лет в этой же роли, актерская техника в такой-то разновидности китайской оперы или что же такое все-таки этюд? как оперный исполнитель трактовал такую-то партию в такой-то опере при постановке на такой-то сцене, и как ее исполнил другой певец на другой сцене, находящейся на другом конце света? Да, темы узкие. Но, уверяю вас, это лишь на первый взгляд. Узость или широта темы зависят не только от исторического факта, который мы рассматриваем, но и более всего от уровня нашего осмысления этого, казалось бы, незаметного факта в контексте эстетического понимания места и значения лицедея или оперного, балетного исполнителя в жизни общества и от избранного нами подхода к разгадке феномена актера. Это ведь как посмотреть, с какого ракурса. Это ведь как увидеть, понять, оценить. Это ведь как зажечься, как рассмотреть в ночной дали светящийся огонек и идти к нему, не замечая «ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу...». А если, как говорит Астров: «...у меня вдали нет огонька» — то стоит ли браться за дело? Сегодня мне показалось, что огоньков мало. Нет жара. Много мило, что-то даже

правильно, гладко изложено, что-то без запинки прочитано (чаще, конечно, неразборчиво, чем внятно, произнесено). Но как говорил профессор Макарьев: «Бойся умиления — это преддверие катастрофы».

Все мы не можем не понимать, что наша сила, достоинство каждого из нас в единении интересов. Каждый из нас творец исключительный и неповторимый, но ведь и все мы вместе взятые явление творческое и также неповторимое объединение. Мы храним шкатулки знаний, каждый свою: кто крохотную, кто чертовски вместительную (позавидовать можно!). Иногда мы шкатулки наших знаний и умений открываем и одариваем друг друга ценностями, обретенными и сохраненными каждым индивидуально. Наши аспирантские конференции являют собою такие моменты откровений, раскрытия себя и своих творческих богатств. На таких конференциях, как наша, становится ясно, каким мы владеем богатством. Но прикоснуться к богатству, проникнуться разнообразными его гранями можно только при условии, что ты услышишь другого. Ты услышишь его потому, что тебе это необходимо — это твое интеллектуальное питание, и ты услышишь его еще и потому, что ты ему необходим, он без тебя не может реализоваться. Он (другой) не раскроется, если что-то не сотворит с тобой — с тобой внимающим. Случалось ли такое сегодня? Не уверен, что часто, но были моменты, когда слово доходило, трогало, когда мысль достигала цели. Чаще это случалось в моменты отрыва от печатного (письменного) текста, реже — в сплошном монотонном, до невозможного ускоренном пробросе мыслей и эмоций в тексте читаемом (с бедными интонациями произносимом).

Не призываю к отказу от текста доклада («к отрыву от бумажки»). Это некий примитивный взгляд на выступление. Наше научное выступление требует полнейшего уяснения оценок, точности композиции, внятности взгляда на объект исследования (конкретное актерское или режиссерское искусство). Но вместе с тем: истина рождается не за закрытыми дверями и в тиши кабинетов. Она проявляется в вареве мнений, суждений, высказываний разных лиц и разных людей. Только диалогический характер выступления может подтолкнуть докладчика к окончательному установлению истины. Или к множественности предположений. Однозначность скучна. Однозначность ограничена. Однозначность не дает простора мысли, не ведет к всестороннему исследованию факта. Перечисление, последовательное описание фактов самих по себе (вне контекстов и сопо-



ставлений с родственными фактами или фактами контрастными) являет собой тупик. Тупик и *тупяк* — синонимы. Текст важен, но текст — как внутреннее знание, построение, как ориентир для выступления, но не как сигнатура. Так и больше никак — иначе сердечный колотун начнется. Отчитка доклада — равна описке текста. Написали и избавились. Добрались ли до задуманного, до желаемого? И в чем каждый из аспирантов понимает задуманное, желаемое? Мне задуманное видится в точнейшем раскрытии накопленной информации, а желаемое — в понимании, осознании, принятии содержания доклада слушателями.

Мера сложности понятна. Без предварительных опробований доклад не произнесешь. Но ведь опробование происходит на семинарах. Одна из целей семинаров состоит в «опробовании индивидуального голоса студента», в создании условий непосредственного высказывания на заданную тему, условий диалога с себе равными. Однако наши аспирантские конференции отражают сложности.

Вы пришли, и мы (те, кто давно уже здесь) относимся к вам как к продолжению нас. У вас свой опыт, вам предстоит свои ушибы, взлеты и лицом в грязь. Наш опыт — это опыт наш, ваш опыт — это опыт ваш. Набираясь опыта, вы будете расти, крепнуть, совершенствоваться. Но и это случится лишь в том случае, если не миленькое-ровненькое-гладенькое-добренькое будет вами водить, а стремление к постижению истины через тернии, дебаты, драки, эксперименты и душевные затраты. Актер — движитель истины. Он, как и поэт, живет прозрением. Он не на работу в театр ходит, он дружбу с Аполлоном водит: кто крепче дружит с божеством, кто верен высшему началу — тот и в выигрыше. Но ведь и говорящий об актере (или берущийся его судить) должен не уступать ему в этой приверженности божественному. Достойны ли мы того, чтобы говорить сегодня об актере? Чувствуем ли мы актера так, как он чувствует жизнь и свою в ней роль? Не барахтаемся ли мы в эмпириях, увлекаясь домыслами об актере? Но и другое начало нам необходимо: дионисийское. Всеволод Эмильевич не зря восклицал: «Ерунда и паясничество необходимы для актера!». А нам частенько сегодня было скучновато. Не всегда чувствовалась легкость изложения, редко являлся азарт, мало было юмора. Коль уж мы имеем дело с феноменом, составляющим единство аполлонова и дионисийского начал, а не просто: имярек в таком-то году сыграл и т. д., то мы должны окунаться в феноменальный кипяток проблем, должны перевоплощаться в своих героев, влюбляться

в них, увлекать других, уводить их в неизведанное еще ими измерение, которое нами уже прочувствовано, а то и понято. Это обогатит нас энергией слушать вас и услышать вас.

Не отказываться от вопросов: что мы принесли с собой нового? почему это новое, кажущееся нам актуальным, мы передаем сегодня другим?

Мне всегда на наших конференциях желается понять тех, кто пришел и выступил. Что они принесли с собой? По их выступлениям я могу судить, ну, по крайней мере, предположить, в каком направлении осуществляется движение. По выступлениям нынешних аспирантов возможно разгадать и то, чем занимается каждый из нас, педагогов, и актуальны ли наши изыскания, наши письменные и устные высказывания.

Сегодня мы слышали разные выступления. Некоторые были торопливыми, скорей-скорей отчитать подготовленный текст и вздохнуть облегченно, некоторые выступления могут быть названы «замкнутыми» — в них не чувствовалось, что выступающий уверен в заинтересованности его докладом другими. Но в ряде случаев в едином интересе (а то и в едином порыве) сливались и тот, кто говорит, и те, кто слушают. К таковым я бы причислил выступления Евгении Евгеньевны Киселевой, Ольги Владимировны Шубиной, Дарьи Владимировны Слэзиной.

Знаковым мне представляется заявление Дарьи Владимировны, выступавшей последней и в своем заключительном слове при ответе на вопросы заявившей, что «молодежь нынешняя, она обладает наиболее подвижным, наверное, сознанием и более восприимчива к тому, что ее окружает, поэтому, наверное, и драматургия имеет больший отклик среди людей более молодого поколения». Решительные слова, в чем-то даже безапелляционные, но слова искренние и реально отражающие взгляд современной молодежи, добирающейся до театральные залы, на современное же драматическое искусство. «Горячее» выступление Дарьи Владимировны настраивает нас на новую волну. Мы должны постигать особенности тех, кого называем молодым поколением, на поведение которого порой откликаемся ворчанием, но на самом деле — куда денешься от тех, кто приходит нам на смену, кто вслед за нами будет посвящать жизни свои театру, театральной педагогике, истории и теории театрального искусства и той теме, по поводу которой мы сегодня здесь собрались: «феномену актера». Любое ваше высказывание, а доклад, полагаю, это вполне за-

конченное высказывание, не может прозвучать в пустоте, не может быть пропитан заботой только о себе любимом. Любое ваше выступление, каждое наше педагогическое высказывание, перефразирую Монтеня, принадлежит не только говорящему, но и воспринимающему. И наша забота, чтобы воспринимающий воспринял, а не только прослушал, чтобы воспринимающий отозвался словом, мыслью, действием, поступком. Вот почему мне захотелось озаглавить свое ключительное выступление словами героя романа Саши Соколова «Школа для дураков»: «Пришли Те Кто Пришли».

**Ю. М. Шор**

Разрешите поблагодарить всех участников конференции. Было очень интересно, было разнообразно, разнообразно по темам, разнообразно по сюжетам, разнообразно по проблемам. Ну, меня, как философа, больше интересовали темы, связанные с общетеоретическими вопросами. И мы это еще должны совершенствовать, более органичное соединение эстетики, философии и профессионального подхода. Но, что главное, что было чрезвычайно привлекательно: все участники, они были, как говорят, «в теме», они продемонстрировали истинную, не симулякрную заинтересованность, любовь к теме, знание темы, переживание темы. И дай бог вам всяческих успехов. Всего доброго.

**Е. Н. Малькова**

Друзья мои, я поняла, что не только актер явление универсальное, но и аспирант явление универсальное: аспиранты снимаются, пишут, работают, деньги зарабатывают, на лекции, на семинары ходят, надеюсь, и дальше будут ходить. Но аспиранты еще и исследовательской работой занимаются, и с большим удовольствием. Те, кто пришли сегодня слушать доклады, это подтверждают. Но вот такая маленькая ремарка: многие выступали очень образно. Но образность эту хотелось бы еще и увидеть. Я думаю, что, если бы вы еще использовали видеоряд презентации? Все-таки вы в аспирантуре готовитесь не только к написанию научной работы, но и еще готовитесь к преподаванию в высшей школе — аспирантура готовит преподавателей высшей школы. Поэтому я надеюсь, что в следующий раз мы увидим

результат: и услышим доклады, и посмотрим видеоряд. Мне, как человеку, заинтересованному в этой сфере, очень хотелось бы видеоряд увидеть прямо сейчас. Всех поздравляю, спасибо большое.

**Ю. А. Васильев:** Елена Николаевна, у нас это было, да не один раз. Мы подготовим это к следующему разу, чтобы вас удовлетворить. Дорогие друзья, особое спасибо говорю ребятам, приехавшим из Москвы, совершившим такой деятельный поступок. Спасибо Ольге Владимировне и Дмитрию Алексеевичу. У нас такие очные выступления случились в первый раз.

**Е. В. Назарова:** А как же раньше в конференциях аспиранты из Москвы участвовали?

**Ю. А. Васильев:** Нам присылали доклады, мы их публиковали. Но не живые люди. А нынче живые люди.

**Е. В. Назарова:** Юрий Андреевич, сколько уже конференций прошло, вы уже кое-что подзабыли. Если в конференции участвуют представители других городов, то конференция уже называется Всероссийской.

**Ю. А. Васильев:** Значит, мы вышли на широкий уровень. Тем более Вадим Алексеевич нам еще и Беларусь добавил в нашу научную копилку.

Дорогие друзья, поздравляем вас. Взгляните еще разок на последнюю страницу программки, вникните, выполните все наши советы и постарайтесь выслать до 8 июня на мой адрес свои доклады. Обязательно до 8 июня. Не откладывайте даже на полдня. Мне хотелось бы дать ваши доклады для ознакомления Юрию Матвеевичу, Вадиму Игоревичу, Георгию Александровичу, которые за месяц должны будут ваши доклады прочитать, может быть, высказать какие-то мнения. У нас это традиционный процесс. Важно, что даже те из профессоров, кто не присутствовал на конференции, иногда знакомятся с докладами и высказывают свои мнения.

Всем огромное спасибо. Всего доброго.

Михаил Иванович, спасибо Вам за видеосъемку.

Дмитрий Семенович, благодарим Вас за фотосъемку.

Мы на этом завершаем нашу конференцию.

# III

Ю. М. Шор  
доктор философских наук, профессор

## ЧУДО АКТЕРА

*(Заметка)*

Пожалуй, нет более интересной, более таинственной, более манящей проблемы, чем природа личности актера, явления столь знакомого, сколь и незнакомого, необъяснимого. Все здесь исполнено неизреченной тайны. Это и существование исполнителя в двух мирах — мире реального и мире идеального, в пространстве живой, вполне земной действительности и в пространстве игры, фантазии, воображения. Это волшебная способность артиста перевоплощаться, погружаться в иные психики, в иные характеры. Это все многообразие и богатство его явленности в «представлении» и «переживании». Это яркая, скульптурная, насыщенная выразительность, выразительность манящая, притягивающая, властно подчиняющая себе зрителя. Это его органическая слитность со всем богатством человеческого существования, узнаваемость в данном, конкретном персонаже «человеческого, слишком человеческого». Это направленная в зал мощная энергетика, многократно превышающая ту, что идет на жизненные акты. Да и многое-многое другое. Конечно, речь идет о подлинном, настоящем актере, чье исполнение является выражением самой художественной стихии, специфики художественного образа, когда в артисте живет сама его эстетическая природа, когда перед нами чудо творческого преображения жизни.

Вот, например, какую характеристику давал великому русскому актеру Михаилу Чехову П. А. Марков: «Среднего роста, ловкий, легкий и ритмичный; сипловатый звук глухого матового голоса; нежное обаяние, неизменно передающееся со сцены; срывающийся жест, четкость движений; отсутствие резкости, но внезапность речи и жеста; неожиданность интонаций и такая же неожиданность музыкальной

окраски. <...> Мучительное самоисследование сплеталось с подводной лирической струей» [1, 399]. Перед нами и образ гениального русского артиста, и описание важнейших характеристик самого сценического мастерства.

Если радость артиста — живое, полнокровное существование в роли на сцене, а радость зрителя — увидеть это, услышать, почувствовать и быть плененным, принять и пережить, то радость теоретика — познать, увидеть духовным взором, включить умозрение, попытаться понять...

В связи с этим опять вспоминается Михаил Чехов, чья игра, по отзывам современников, была уникальным психологическим и художественным феноменом. Загадку Чехова пытались разгадать Сергей Эйзенштейн, Игорь Ильинский, Михаил Штраух, но тщетно. «М. М. Штраух рассказывал, что по многу раз ходил на спектакли, в которых играл Чехов, чтобы “подглядеть” тайну его искусства, но ему ни разу не удалось сохранить позицию рационального наблюдателя — Чехов сбивал его с этой позиции и превращал в послушного ребенка, который смеялся и плакал по воле актера-волшебника» [2, с. 10–11].

В этом вся суть. Чудом актерское искусство Чехова было не потому, что его законы в принципе невозможно было понять, увидеть, «поймать», а прежде всего потому, что актер сбивал с позиции стороннего наблюдателя, включал наблюдавшего в свой творческий процесс, в эмоциональное поле своей игры, подчинял ей.

Чудо актера, чудо творчества, чудо искусства... Искусство помогает нам (во всяком случае, должно помогать!) обнаруживать главное в жизни, отделять важное от неважного, первостепенное от второстепенного. Не случайно Мартин Хайдеггер видел в истоке художественного творения узрение тайны мира, его скрытого, спрятанного, укромого начала. Не случайно романтики ставили искусство выше науки, рассматривали художественное начало в качестве наиболее адекватной формы постижения жизненной материи, самого бытия. Театр делает это «весомо, грубо, зримо», ибо в качестве материала использует живого, чувственного, телесного, несомненного в своем присутствии человека-актера. Именно общение с ним, энергетическая связь, своеобразное «заражение», которое мы называем художественным воздействием, составляет специфику театра, его важнейшее качество.

Постмодернизм утверждает, что мы живем в мире симулякров, подделок, имитаций, причем так оно во многом и есть. Но «все кошки

серы» только до тех пор, пока не включен «фактор души», феномен индивидуального переживания. Еще Платон понял, что у души есть одно свойство, может быть, самое главное: душа хочет опереться на вечное, абсолютное, нетленное. Ее не устраивает, не удовлетворяет одно лишь относительное, преходящее, смертное. Кстати, важнейшим доказательством бессмертия души Платон считал именно эту ее специфическую потребность. И разве не той же природы муки героев Федора Достоевского?

Исполнение роли актером осуществляется как бы на вершинах, в точках, мощно концентрирующих содержание человеческого бытия. В философии Мартина Хайдеггера важнейшую роль играет категория «Dasein». Ее обычно переводят как «тут — бытие», «здесь — бытие», «бытие при». Думается не по форме, а по смыслу эту категорию можно передать так: «шок от бытия», «на острие бытия». Жизнь выражает и выявляет себя не тогда, когда мы погружены в ее ровное размеренное течение, в поток повседневного существования — существования фактического, мельтешащего, ускользящего. Подлинная реальность — в Dasein, в событии, в происшествии, в сломе и кризисе, во внезапно проглянувшей, может быть, и губительной для меня истине. Несчастный случай, крушение карьеры, тяжелая болезнь, смерть близкого человека или ожидание собственного конца. Dasein — это внезапно сверкнувший смысл моей жизни или крах старого, привычного. Dasein обнаруживается только в индивидуальных непосредственно-жизненных актах, в моих выборах и решениях, в поворотах судьбы. И в беспощадном понимании, остром чувствовании, честном переживании этих актов. Искусство актера, как и вообще всякое подлинное искусство, осуществляется в этой вершинной, пороговой, пограничной сфере. Оно поэтому не просто «художественно отражает» реальность, оно застает ее в ее высшие миги, в «момент истины».

Сущность актерской игры, как известно, в том, что актер действует в «предлагаемых обстоятельствах», в мире фантазий, воображения. Можно было бы сказать так: актер тот, для кого воображаемые обстоятельства реальны, а реальные — так или иначе, плод воображения. Почему вообще необходима фантазия, почему, как отмечал К. С. Станиславский, житейской, повседневной правды на сцене быть не может?

Придуманые обстоятельства, видимо, позволяют отделить душевные состояния, психическую жизнь от живых жизненных ситуа-

ций, в которых эти состояния существуют в повседневной реальности. Вымысел нужен, чтобы освободить сферу художественного. Нафантазированные обстоятельства позволяют актеру максимально полно и свободно развернуть эмоцию, направить всю энергетику на полноту самовыражения, на выявление внутреннего содержания, на построение художественного образа. Художественный образ действительно напоминает сон: «тела» события, его осязаемой материальности нет, но чувства, эмоции, страсти, состояния присутствуют, как если бы все это было.

Этим сцена и освобождает. В жизни, например, в угрожающей мне ситуации, я подавлен реальной опасностью. Если в мою квартиру ворвались грабители, мне не до выразительности, я начинаю метаться, судорожно решаю, что делать, как себя вести. На сцене же моя задача совершенно другая — быть органичным, рельефно и ярко **представлять** состояние подвергнувшегося опасности человека, вести себя так, чтобы зритель поверил мне. В жизни страхов много — на сцене остается один главный — быть невыразительным, фальшивым.

Думается, главная идея знаменитого «Парадокса об актере» Дидро не в том, «от головы» или «от эмоций» идет актерское искусство, а именно в том, что по своей сути оно прежде всего **представление**. Актер представляет, создает иллюзии, зримые подобию, образы чувств, ситуаций, состояний. Он правдоподобен. Он работает на зал. Он воплощает других, другие персонажи, другие характеры. Эту «перевоплощаемость» актера, его как бы «полость» доводил до парадоксальной крайности знаменитый русский мыслитель В. В. Розанов, который писал:

«Страшная сущность актера в том, что он на кого-то должен быть “одет” — на короля, героя, мудреца, на Агамемнона или коллежского секретаря. Это вполне дьявольская вещь, и существо актера глубоко дьявольское <...> Ему “хочется играть роли”, “он любит играть роли”, без них он как не живой. Но ведь тайна в том и заключается, что он действительно не живой до “роли Ивана Ивановича или Ивана Поликарповича”, а как “надевает роль”, оживает, становится кем-то! Так разве же это не колдовство и чертовщина, что человек “находит себя” только “войдя в другого”, и есть “сам” и “Я” — влезши в чужое “Я» [3, с. 125].

И все же эта перевоплощаемость не зря. Психика актера взаимодействует со спрятанными пластами реальности, с ее глубоководны-



ми течениями. Через ранимость и чувствительность, через живое переживание чужой боли он идет к тайне человека. Его индивидуальность становится тогда инструментом самочувствования этого мира, а актерский дар дает возможность находить этому адекватное выражение на подмостках сцены.

Сегодня трудно рассуждать о подлинном, настоящем театре. В сегодняшней цивилизации, как это понял и почувствовал постмодернизм, все стало «театральным». По сути дела, возникло «общество спектакля» (Ги Дебор), реальность превратилась в представление, в зрелище, на которое можно «глазеть». В современной массовой культуре театр сплошь и рядом берется только с одной своей, зрелищной, стороны. Но театр — единство «представления» и «переживания», он обладает уникальной возможностью увидеть человека «извне» и «изнутри». А значит слиться с его болью, подглядеть его тайну, приоткрыть дверцу туда, где хранится наше исходное, заветное, изначальное. Не в этом ли главное чудо, главная миссия актера да и вообще художника?

1. *Марков П. А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1.
2. *Кнебель М. О.* О Михаиле Чехове и его творческом наследии // *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 9–42.
3. *Розанов В. В.* Статьи о театре // Театр. 1990. № 8.

**В. И. Максимов**

доктор искусствоведения, профессор

## ТИПОЛОГИЯ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА В ЭПОХУ РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА

Возникновение режиссуры в конце XIX века полностью изменило структуру театра. Цепочка автор — актер — зритель обрела компонент, изменивший функции всех участников процесса. Актер, в течение веков бравший на себя создание замысла спектакля (а иногда — не бравший, а отдающий создание замысла спектакля драматургу), стал исключительно материалом, воплощающим замысел автора-режиссера, отобравшего и у драматурга его авторские права. Функции эти, впрочем, динамично развивались в XX веке.

Функция актера в новой цепочке зависит исключительно от той театральной системы, в которую вписывается творчество конкретного режиссера. Впрочем, работа плохого режиссера не вписывается ни в какую систему и проявляется, прежде всего, в эклектичности. Но если речь идет о ярком явлении, всегда можно обнаружить режиссерскую традицию.

Сейчас не будем отвлекаться на выявление и определение режиссерских систем, будем подразумевать под театральной системой переосмысление всех основных компонентов театрального процесса. Однако в начале прошлого века понятие «система» было применено к способам актерского существования. В. Э. Мейерхольд противопоставляет две — актерские — системы: «игра» и «переживание». Мейерхольд как бы полемизирует с подходом К. С. Станиславского. У Мейерхольда — вариативность. У Станиславского иерархия: высокое искусство «переживания» и менее значительное — «представления», близкое к «ремеслу».

Позиция Мейерхольда остается чрезвычайно актуальной и используемой сегодня.

Стремление свести режиссерский театр к двум определяющим системам и к двум типам актерского существования сформулировано, например, в последнем теоретическом труде о современном театре — «Введении в театроведение»: «Однако однонаправленная цепь актер — роль — зрители строго описывает лишь один тип театральной связи — тот, который строится в системах, близких Станиславскому. Первоначальное действие в подобной системе не может быть нечто иное, кроме как творческий импульс актера; для него здесь воля к игре есть на самом деле воля к условному перевоплощению в роль, а через нее — к передаче своих живых чувств зрительному залу. Но есть и другие модели. Б. В. Алперс так описывал работу Ильинского в “Великодушном рогоносце” В. Э. Мейерхольда: патологический ревнивец из фарса...» [1, с. 245–246]. Далее в приводимой цитате из Б. В. Алперса противопоставляются «акробатические трюки» и мимика актера — «пышным монологом» Брюно. Оценка Алперса вызывает вопросы: противопоставление действия персонажа и текста наблюдается в большинстве театральных систем (текст и подтекст — у Станиславского). Другое дело, что противопоставление может быть внутри персонажа, а может быть между персонажем и актером, как у Брехта. Но у Мейерхольда — не так.

Во «Введении в театроведение» вслед за Мейерхольдом, за П. А. Марковым обозначены две «классические театральные системы»: «системы, близкие Станиславскому» и «система спектакля мейерхольдовского типа». Однако, если вернуться к способу существования актера, невозможно все разнообразие моделей спектакля XX века вести к актерам «игровому» и «психологическому».

В 1773–1778 гг. Дени Дидро написал знаменитый «Парадокс об актере», в котором впервые сформулированы требования к актерской профессии и систематизированы различные методы создания актерского художественного образа.

Именно Дидро поставил проблему актерской профессии так, как она будет рассматриваться вплоть до наступления эпохи режиссерского театра: актер выражает на сцене свои страсти или создает «идеальный» образ, заданный драматургом? Дидро проецирует на актерскую профессию аристотелевский принцип мимесиса: «Дрожь в голосе, прерывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подкашивающиеся колени, обмороки, неистовства — все это чистое подражание, заранее выученный урок, патетическая гримаса, искуснейшее кривляние» [2, с. 544–545].

Наилучшим воплощением актерского профессионализма Дидро считает мастерство Дэвида Гаррика. Малейшие изменения душевного состояния персонажа актер демонстрирует посредством отточенной мимики, пластики, звука, взгляда. «Неужели душа его могла пережить все эти чувства и, в согласии с лицом, исполнить эту своеобразную гамму? Никогда не поверю, да и вы тоже!» [2, с. 555] — восклицает Дидро. Концепция Дидро разворачивается вокруг принципа актерского мимесиса, передачи образа, созданного драматургом. Гаррик играет не самого себя, а показывает в спектакле существо, созданное его воображением. Он играет страсть персонажа, которая не является его страстью. В этом профессионализм актера.

Исходя из сформулированных критериев, Дидро строит сравнение актерских методов Мари Дюмениль и Ипполиты Клерон. Дюмениль «поднимается на подмостки, не зная еще, что скажет. Половину спектакля она не знает, что говорит, но бывают у нее моменты высшего подъема» [2, с. 542]. Она создает роли, опираясь на собственную чувственность, которая, по мнению Дидро, не способствует возникновению полноценного художественного образа. Манера Клерон принципиально иная: она фиксирует каждую деталь в репетиционном процессе, а потом совершенствует роль от спектакля к спектаклю.

Только к шестому представлению возникает законченный образ. «Образ этот — взятый ли из истории, или, подобно видению, порожденный ее фантазией, — не она сама. Будь он лишь равен ей, какой слабой и жалкой была бы ее игра!» [там же].

Два противоположных метода создания актерского образа стали системой координат в определении актерских школ XVIII, XIX, начала XX веков. В законченном виде эта концепция представлена в трудах К. С. Станиславского, добавившего к двум «направлениям» актерского искусства третье — ремесло. «В то время как искусство переживания стремится ощущать чувства роли каждый раз и при каждом творчестве, а искусство представления стремится пережить роль дома, лишь однажды, для того чтобы сначала познать, а потом подделать форму, выражающую духовную суть каждой роли, актеры ремесленного типа, забыв о переживании, стремятся выработать однажды и навсегда готовые формы выражения чувств и сценической интерпретации для всех ролей и направлений в искусстве» [3, с. 42–43].

Законы психологического театра, приверженцем и теоретиком которого является Станиславский, требуют от актера использования принципов «искусства переживания». Цель этого искусства — «в создании на сцене живой жизни человеческого духа и в отражении этой жизни в художественной сценической форме» [3, с. 78]. При таком понимании театрального искусства творческий процесс не рассматривается как «игра», «искусственность», «виртуозность техники». Творчество актера психологического театра Станиславский определяет как «созидательный процесс духовной и физической природы» [3, с. 79].

С точки зрения достижений современной психологии подошел к проблеме, поставленной Дидро, Л. С. Выготский, написавший в 1932 г. статью «К вопросу о психологии творчества актера». Рассматривая вопрос внутреннего состояния актера во время сценической игры, Выготский отмечает слабую совместимость театральных теорий и психологии (например, системы Станиславского и психологической системы Т. Рибо). Выготский приходит к выводу, что «актерская психология» имеет свою специфику. «Это идеализированные страсти и движения души, они не натуральные, жизненные чувствования того или иного актера, они искусственны, они созданы творческой силой человека и в такой же мере должны рассматриваться в качестве искусственных созданий, как роман, соната или статуя» [4, с. 322]. Идея Выготского, что не только созданный актером образ, но и сами чувства актера отличаются от реальных жизненных чувств, во

многим опровергала концепцию «психологического театра». Выготский одновременно и подтверждает парадокс Дидро, и усложняет проблему, исходя из открытий режиссерского театра: «Нужно выявить функцию сценической игры в данную эпоху для данного класса, основные тенденции, от которых зависит воздействие актера на зрителя, и, следовательно, определить социальную природу той театральной формы, в составе которой данные сценические переживания получают конкретное объяснение» [4, с. 324].

Выясняется, что в каждой театральной системе «внутреннее оправдание» будет другое. Переживание актера определяется не житейским переживанием, а той художественной системой, в которой он существует.

#### *Основные способы актерского существования*

Эпоха режиссерского театра выдвинула несколько театральных систем, каждая из которых по-разному определяет задачи актера и само место актера в структуре спектакля.

Прежде всего, психологический театр. Широкий спектр различных методик представляется неким единством, основанным на принципе построения роли по аналогии с психологией реального человека. В данном случае совпадают психология актера и логика развития образа. Те или иные аспекты личности исполнителя выносятся на сцену. Но в каких-то случаях здесь осознанное построение на основе своего «я», а в каких-то — желание погрузиться в личное бессознательное, реализовать свой подсознательный комплекс.

Противоположной тенденцией является отказ от какого бы ни было личностного материала в создании роли. Образ создается по законам только художественной логики. Такой персонаж становится «сверхличностным», актер работает на преодоление личностного начала. Подобные задачи ставил Гордон Крэг и все режиссеры-символисты — от Люнье-По до раннего Мейерхольда. Далее эта тенденция приобрела еще более ярковыраженную программу в опытах Станислава Виткевича и Антонена Арто. От актера требуется полное владение не только своим телом, но и своими чувствами, точнее, аффектами, которые отражают не состояние личности, а общечеловеческое коллективное бессознательное. Далее эта тенденция находит продолжение в театре Гротовского и в антропологическом театре.

Еще одна доминирующая в XX в. концепция создания роли связана с контрастным отношением к роли. Актер показывает дистанцию

между собой и ролью. Собственно, играет отношение к роли, но в разных системах — с различных позиций. Брехтовский принцип «очуждения» требует постоянного переключения — выхода из образа и обращения к залу от себя, вне игры. Сама же роль строится в виде строгой конструкции, состоящей из ярких актерских приемов, вызывающих точно заданную реакцию в зале. Тенденция «отказа от игры» заявлена в театре футуристов: актер Маяковский в трагедии «Владимир Маяковский» не играет персонажа, а подчеркивает свою реальность и реальность публики, но они вступают в игровые отношения друг с другом и с яркими «нечеловеческими» персонажами на сцене.

Двуплановость характерна и для биомеханики Мейерхольда. Но здесь внешнее решение образа-роли насыщается эмоцией актера, вызванной внешним действием, т. е. опять-таки играет отношение, но никак не психология героя или актера.

Эта отдельная тенденция в актерском искусстве XX века, связанная с двуплановостью, очуждением, имеет в своей основе принцип маски и изначально связана с адаптацией принципов *commedia dell'arte* в условиях режиссерского театра. Актер у Мейерхольда превращается в чисто театральный образ, живущий только по законам театра.

Близкая к этому сценическая концепция воплотилась в творчестве многочисленных представителей немецкого экспрессионизма, в театре Таирова, в спектаклях Эйзенштейна. «Эмоциональный жест», «театрализация театра», свойственные для этих исканий, направлены на создание самостоятельной театральной реальности, противостоящей любой обыденности, логике «реальной» жизни. Но в отличие от «сверхличностной» тенденции, здесь роль строится на инстинкте, голосе плоти, гипертрофированном узнаваемом чувстве.

Уникальным и показательным явлением теории и практики актерского искусства стало творчество Михаила Чехова. Эту уникальность, обусловленную великим талантом — с одной стороны, а с другой — условиями нового режиссерского театра, исследователь его творчества А. Кириллов определяет так: «Искусство всегда субъективно. Между тем на протяжении всей своей жизни М. Чехов стремится к максимальной степени объективности в актерской игре, которая, по его представлению, была (и, думается, остается) слишком субъективной, будучи ограниченной рамками актерской личности. М. Чехов способен помочь исполнителю быть по возможности объ-

ективным в субъективном процессе актерского творчества, объективным и художественным» [5, с. 246].

Что это значит?

Под желанием «объективности» подпишется каждый художник. Но в данном случае речь о другом. О том, о чем говорит Эмиль Золя, утверждая, что он не сочиняет роман, а ставит эксперимент, производит научно обоснованный опыт.

Очевидно, что образ, возникающий в исполнении М. Чехова, рождается не на основе актерского «Я» в различных предлагаемых обстоятельствах. Это «я» преодолевается. Актер не использует его для создания характера и вообще «характер» не создает. Меняется и исходный материал, и актерская задача. А. Кириллов разумно объясняет, что актер стремится к воплощению идеального значения образа, возникшему в воображении: «Это идеальное значение образа можно назвать архетипическим» [там же].

Действительно, здесь проходит главный водораздел в океане актерских индивидуальностей.

В начале 30-х годов Арто предлагает свой термин для обозначения того, что является конкретным материалом спектакля — **символ-типы** (типические символы). Символ-тип имеет бесспорное родство с юнговским **архетипом**, однако Арто, не претендуя на научность, нигде не использует психоаналитических терминов. Понятие «архетип» возникает в аналитической психологии К. Г. Юнга с 1919 года. Далее он использует его в книге «Психологические типы», опубликованной впервые в 1921 году, но оно не является здесь ключевым.

Артодианское symbol-type опирается, скорее, на юнговское понятие «тип»: крайние типы человеческой психики — интравертивный и экстравертивный. Так же как Юнг вывел из теории типов психики учение об архетипах, фиксирующих непреходящие образы коллективного бессознательного, так и Арто (восприняв и аналитическую психологию Юнга, и ностальгию по сверхчеловеку у Ницше, и точные эзотерические тексты) вывел понятие символа-типа — глубинного, общепонятного знака, свойственного определенному типу и имеющего общечеловеческое значение.

Профессиональной задачей актера становится преодоление субъективного в человеке, преодоление «я». Цель поставлена и осознана. Но каковы средства ее достижения?

М. Чехов исходит из импульса, который рождается в подсознании актера и не осознается, как в работе актера системы Станиславского,

а непосредственно воплощается в пластической (и шире — актерской) форме. Этот импульс вписывается в режиссерскую структуру спектакля. Таким образом, функции четко разграничиваются. Актер не создает замысла (это сложный интеллектуальный процесс), он несет эмоцию (у Арто — аффект).

В результате в спектакле системы Станиславского «Ревизор» (1921 г.) М. Чехов создает образ механизма, который совершенно не принадлежит персонажу пьесы, который действует по воле неведомой силы, некой необузданной стихии. Здесь Хлестаков не ничтожество, а буйное воображение, потопляющее обыденный жизненный уклад. Этот герой — по ту сторону добра и зла, он стихия — и разрушительная, и фонтанирующая метафорами. Подобный способ существования органично вписался в замысел спектакля Станиславского, поскольку последний опирался на осмысление драматургии, в которой Хлестаков действительно бесхарактерный и живущий только в своем воображении.

Еще показательнее образ М. Чехова в «Гамлете». В 1924 г. крэгровский «Гамлет» еще оставался живым воспоминанием, без которого нельзя было сделать следующий шаг.

В замысле Крэга было то, что Н. Евреинов назвал «монодрамой». Но этот замысел не был реализован вполне. Зато в спектакле МХАТа-второго все действие было сосредоточено на Гамлете и многие реалии трактовались как плод его воображения.

Если В. Качалов создал трагический, но целостный характер, то одной из главных черт чеховского Гамлета было «отсутствие характера». Именно в спектакле 1924 г. была реализована идея Л. С. Выготского, выведенная из крэговского спектакля, но тогда еще не обнаруженная: «Характер Гамлета в том, что у него нет характера».

Но дело не только в этом. Игралось, конечно, не отсутствие характера, игрался конфликт. А это было реализацией открытий Крэга, не осуществленных им самим. Каждая новая сцена — новый этап конфликта, требующий нового пространства (это на эскизах Крэга) и нового уровня главного героя (своего рода путь познания, опровергающий каждое предшествующее достижение).

Чеховский Гамлет опять по ту сторону добра и зла (миролюбец, который приносит в конце концов всеобщее самоуничтожение). Спектакль был противоречив по режиссуре, еще более противоречивы его критические оценки.

Можно согласиться с выводом А. Кириллова: «Гибель Гамлета–Чехова воспринималась как гибель индивидуалистического. <...> Един-



ственно, что могло примирить Гамлета—Чехова с гибелью и миром, было открытие: собственный его конец не есть конец человеческой духовности» [6, с. 134–135].

К этому надо добавить, что преодоление «индивидуалистического» начиналось с первых же эпизодов и становилось темой спектакля. Внешний конфликт в спектакле: экспрессионистское столкновение героя и безликой массы, но конфликт перерастал в преодоление и безликости, и индивидуализма ради внеличного, сверхчеловеческого. Самое глубокое понимание спектакля выразил Андрей Белый, оценивая именно актерское исполнение М. Чехова: «Его игра — сжигание заметного кончика жизни» [7, с. 159]. То есть — «игра» М. Чехова — сжигание (!), уничтожение внешней реальной жизни, за которой проявляется жизнь подлинная, глубинная. То есть — в процессе спектакля сгорает видимая часть жизни и проявляется невидимая часть айсберга!

Объяснение, конечно, чисто символистское, в категориях Андрея Белого и Гордона Крэга. Но Арто, уже вне категорий символизма, говорит о том же самом актерском процессе в предисловии к «Театру и его Двойнику»: «И если есть еще в наше время что-то сатанинское и воистину окаянное, так это пристрастие задержаться — по праву художника — на форме, вместо того, чтобы, как осужденные на костер, благословить свое пожарище» [8, р. 18].

Сгорает не обыденная реальность вообще, на сцене сгорает актер со своей личностью и индивидуальной судьбой. Но прежде чем наступит великая Пустота, в процессе сгорания на сцене возникает форма, обладающая длительностью и пространственностью. Эта форма — архетипический иероглиф — принадлежащий уже не актеру, а его Двойнику, равному Двойнику каждого зрителя.

Философ-антрополог Валерий Подорога в своем исследовании об Андрее Белом предлагает философскую модель театра через определение «жеста» как важнейшего общекультурного понятия, противопоставленного «жестикуляции» («первый — *собирает*, вторая — *разбрасывает*» [9, с. 131]). Жест в этой модели, по сути, отождествляется с основой театра: «Жест и есть действие, нашедшее выражение в линии» [9, с. 137]. А «психологический жест» Михаила Чехова — универсальное воплощение театра: «Тренированность актера стоит на первом месте, а это значит, что прежде чем начать чувствовать, нужно овладеть формой чувства; переживание содержания здесь вторично: как (“форма”) определяет *что* (“содержание”)» [там же].

У В. Подороги нет задачи определить уникальность М. Чехова, наоборот, он воспринимает его как универсального актера. Форма как бы внутренне рождается и, выражаясь в «жесте», очищает «человеческий жест» от эффектности или случайной «содержательности». Рождается художественный образ.

Философ ищет идеальное миметическое воплощение. Мы же ищем разнообразие форм в пространстве художественного языка актера.

Замечательно, что у В. Подороги в связи с размышлениями о М. Чехове возникает понятие «сверхмарионетка», но применяет он его исключительно к Андрею Белому: «Вот что поражает: Белый гимнаст и пародист — словно грегоровская (sic! — В. М.) *сверхмарионетка* — способен повторить любое движение, всякую черту характера, сделать наглядной в жесте, проходе и падении» [9, с. 144]. В подтверждение приводятся мемуарные описания А. Белого, в которых он описывает, например, В. Мейерхольда. В них акцент делается на пластической характеристике персонажа.

В. Подорога в традиции современной французской философии распространяет язык театра на культуру и общество. В данном случае под театром в широком смысле подразумевается не Арто, а М. Чехов и сверхмарионетка. Однако значимость и универсальность театра достигают еще больших размеров.

В ноябре 1931 года Театр Михаила Чехова показал в Париже премьеру спектакля «Дворец пробуждается» по русским сказкам. Создатели спектакля Михаил Чехов, Виктор Громов, Жоржет Бонер ориентировались непосредственно на традиции Рудольфа Штайнера, сюжетом становилось взаимодействие и противодействие Хаоса и Гармонии. М. Чехов (исполнивший роль Ивана) создал со своими коллегами притчу о пробуждении человека, борьбе добра и зла и победе любви, с пробуждением мира через творческое воздействие. Сценарий представления был похож одновременно на либретто балета, на киносценарий, на пантомиму, в которой текст ограничивался короткими возгласами. Синтез выразительных средств происходил здесь прежде всего не через образное художественное решение спектакля, а через уникальную актерскую манеру руководителя театра: «в сцене борьбы Ивана с Кощеем зритель был очарован драматизмом движений Чехова, а в следующей сцене его игра сменялась лиризмом переживаний. В сцене в лесу Иван—Чехов просыпается к новой лучшей жизни; весь смысл спектакля в этом преображении Ивана в дру-

гое, лучшее существо; пробуждается его душа, и с ней весь дворец» [10, с. 116].

Трудно себе представить, что Чехов в отдельных сценах вдруг переходил на переживание с лиризмом. Его способ существования всегда целостен, а развитие образа определяется стремительной логикой конфликта. В данном случае опять-таки ставилась задача преобразования, преодоления Хаоса и выхода на внеличностный идеальный уровень.

Спектакль ждал закономерный «провал», болезненно воспринятый Михаилом Чеховым, так много вложившим в эту работу. «Дворец пробуждается» прошел три раза в полупустом зале. Точно также и «Семья Ченчи» Арто, показанная в 1935 году, заведомо не смогла пробудить зрителя, уже успевшего привыкнуть к интеллектуальной драме и реализму в театре.

Должно было измениться время. И оно изменилось к 1960-м годам. Когда не только «академический» театр стал вызывать исключительно раздражение, но и интеллектуальный модернистский воспринимался как инструмент ограничения свободы. Проблемы культуры решались на улице. Нужно было преодолеть кризис всех слоев общества, но преодолеть вне культуры оказалось невозможным. В результате — поворот от изысканных модернистских моделей к массовой культуре. А с другой стороны — обращение к нереализованным проектам театра в новом постмодернистском контексте.

1. Барбой Ю. М. Типология театральных систем // Введение в театроведение / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб., 2011.
2. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980.
3. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 6.
4. Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1984. Т. 6.
5. Кириллов А. «Идеальный» театр Михаила Чехова // Вопросы театра. 2008. № 3–4. С. 246.
6. Кириллов А. А. «Гамлет» У. Шекспира и проблема новаторства в сценическом искусстве первой четверти XX века (от Г. Крэга до М. Чехова) // Традиции и новаторство в зарубежном театре. Л., 1986.
7. Цит. по: Неизвестная Россия. XX век. М., 1992. Вып. 2.
8. Artaud A. Œuvres complètes. P., 1974. Т. 4.
9. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. М., 2011. Т. 2. Ч. 1.
10. Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб., 2000.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Материалы седьмой межвузовской аспирантской конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» отражают лишь небольшую часть спектра научных, теоретических и методических исканий, ведущихся в последние годы молодыми исследователями и будущими театральными педагогами, обучающимися в Театральной академии на Моховой (СПбГАТИ) и в Университете театрального искусства (РУТИ/ГИТИС). Но уже и эти миниатюрные доклады приоткрывают творческую лабораторию, научные изыскания, интересы нового поколения теоретиков и практиков театра и театральной педагогики. Готовя доклады к изданию, я намеренно не вмешивался в их научную суть — все без исключения доклады аспирантов были просмотрены и утверждены к публикации научными руководителями — лишь совместно с тем или иным аспирантом выверил некоторые стилистические шероховатости и в согласии с аспирантами уточнил ряд научных фактов, которые мне показались сомнительными. При подготовке докладов (или тезисов к докладам) к печати авторам (а в некоторых случаях редактору) пришлось намеренно ужимать тексты выступлений по причине ограниченных объемов сборника. Но в то же время основные идеи докладов были сохранены в неизменности, хотя и приходилось порой жертвовать доказательной частью того или иного положения. Как бы то ни было, я уверен, что главные мысли каждого доклада тщательно сохранены и авторами, и редактором.

Не все авторы смогли выступить на конференции 17 мая. На то были объективные причины. Однако отказаться от публикации докладов нам не хотелось. Поэтому все, кто изъявил желание участвовать в конференции, получили возможность опубликовать свои тексты.

При подготовке докладов к изданию редактору, уже в который раз, пришлось столкнуться с проблемой неточности цитирования

и проблемой ненормативного оформления сносок. Это не мелкие заботы редактора, это проблема воспитания профессионализма научных кадров, которые готовятся в двух ведущих театральных вузах России. Оформление ссылок, сносок в научных работах для наших аспирантов действительно является камнем преткновения. Даже в тех случаях, когда редактором было объяснено тому или иному автору, как следует оформлять справочный аппарат. С приведением в порядок справочного аппарата большинства текстов редактору пришлось изрядно *повозиться*.

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

*Ю. А. Васильев*

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
<b>Васильев Ю. А.</b> И еще один шаг в будущее ( <i>Нанутственное слово</i> ).....	7
I	
<b>Александр Михайлович Берман.</b> Крупный план в сценографии Н. П. Акимова 1920-х годов (науч. рук. — канд. иск., проф. Николай Николаевич Громов).....	11
<b>Татьяна Игоревна Васильева.</b> Слово в режиссерской и педагогической деятельности А. А. Гончарова (науч. рук. — з. д. и. России, канд. иск., проф. Ирина Юрьевна Промптова (РУТИ/ГИТИС)) .....	15
<b>Дмитрий Алексеевич Воздвиженский.</b> Диалог как основная форма работы на предмете сценическая речь (науч. рук. — нар. арт. России, профессор Антонина Михайловна Кузнецова (РУТИ/ГИТИС) .....	19
<b>Тимур Сергеевич Ворохов.</b> Предпосылки формирования национального искусства эстрады (на материалах из истории Башкортостана начала XX века) (науч. рук. — докт. иск., проф. Игорь Алексеевич Богданов) .....	22
<b>Елена Викторовна Годованная.</b> Актер и сценография — «живая форма» театра. (науч. рук. — канд. иск., ст. преп. Анна Борисовна Ульянова; науч. консультант — доц. Владимир Викторович Лукасевич) .....	27
<b>Дарья Михайловна Голубева.</b> Актер в театре Льва Додина. «Братья и сестры». Вторая редакция (Малый драматический театр, 1985 г.) (науч. рук. — канд. иск., проф. Николай Викторович Песочинский) .....	34
<b>Ирина Валериановна Зайцева.</b> Принципы современной школы пантомимы в создании пластической композиции спектакля (науч. рук. — канд. иск., проф. Елена Викторовна Маркова) .....	38
<b>Евгения Евгеньевна Киселева.</b> Йонас Кауфманн в постановках оперы «Кармен» (науч. рук. — докт. иск., проф. Надежда Александровна Маркарьян) .....	47
<b>Анна Александровна Левчина.</b> Ю. М. Юрьев в роли руководителя Государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина (науч. рук. — з. д. и. России, докт. иск., проф. Александр Анатольевич Чепуров).....	54
<b>Полина Владимировна Самсонова.</b> Театрально-ритуальная форма ногаку (науч. рук. — канд. иск., доц. Полина Михайловна Степанова) ..	59

<b>Мария Леонидовна Сандлер.</b> Диалектика масштаба героя и характер сценической речи (науч. рук. — з. д. и. России, докт. иск., проф. Валерий Николаевич Галендеев) . . . . .	62
<b>Дмитрий Семенович Свистунович.</b> Первая постановка драмы «Там, внутри» М. Метерлинка на польской сцене (Краков, 20. II.1899) (науч. рук. — канд. иск., доц. Полина Михайловна Степанова) . . . . .	66
<b>Дарья Владимировна Слѣзина.</b> Персонажи МакДонаха в драме и на сцене («Сиротливый Запад» в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, реж. Виктор Крамер) (науч. рук. — канд. иск., доц. Евгения Эдуардовна Тропп) . . . . .	71
<b>Татьяна Алексеевна Соломкина.</b> К определению специфики экспрессионистского актера: Вернер Краусс на сцене Дойчес театра и в экспрессионистском кинематографе (науч. рук. — докт. иск., проф. Вадим Игоревич Максимов) . . . . .	78
<b>Владислав Валерьевич Станкевичус.</b> Актер или каботин? Студия на Бородинской (науч. рук. — з. д. и. России, докт. иск., проф. Галина Владимировна Титова) . . . . .	83
<b>Надежда Николаевна Шибаева.</b> Телевизионные спектакли Эрвина Аксера: «Домик из карт» (1954) Эмиля Зегладовича и «Мученичество Петра Охея» (1962) Славомира Мрожека (науч. рук. — канд. иск., доц. Полина Михайловна Степанова) . . . . .	86
<b>Ольга Владимировна Шубина.</b> Слово в режиссерском и педагогическом наследии А. В. Эфроса (науч. рук. — канд. иск., доц. Ирина Анатольевна Автушенко (РУТИ/ГИТИС)) . . . . .	91
<b>II</b>	
<b>Васильев Ю. А.</b> О вариативности и импровизационности устного выступления ( <i>Заключительное слово</i> ) . . . . .	95
<b>Шор Ю. М.</b> Заключительная реплика . . . . .	99
<b>Малькова Е. Н.</b> Заключительное слово . . . . .	99
<b>III</b>	
<b>Шор Ю. М.</b> Чудо актера ( <i>заметка</i> ) . . . . .	101
<b>Максимов В. И.</b> Типология актерского искусства в эпоху режиссерского театра . . . . .	105
<b>ПОСЛЕСЛОВИЕ РЕДАКТОРА.</b> . . . . .	116

**ФЕНОМЕН АКТЕРА:**  
**профессия, философия, эстетика**  
Материалы седьмой научной конференции  
аспирантов 17 мая 2013 года

Редактор и корректор *Т. А. Осипова*  
Компьютерная верстка *Л. Н. Киселевой*

Подписано в печать 19.11.2013. Формат 60 × 90/16. Гарнитура Minion Pro.  
Печ. л. 7,5. Тираж 100 экз. Ризограф СПбГАТИ. Заказ № 41.  
Издательство Санкт-Петербургской государственной  
академии театрального искусства  
191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.