

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ФЕНОМЕН АКТЕРА: профессия, философия, эстетика

*материалы шестой научной конференции
аспирантов 16 мая 2012 года*

ИЗДАТЕЛЬСТВО
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АКАДЕМИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
Санкт-Петербург. 2012

Научные руководители конференции:

заслуженный деятель искусств России,
действительный член Петровской академии наук и искусств,
кандидат искусствоведения, профессор

Ю. А. Васильев

действительный член Академии гуманитарных наук,
кандидат философских наук, профессор

Г. А. Праздников

Куратор конференции:

профессор

А. П. Кулиш

Ответственный редактор:

профессор

Ю. А. Васильев

Рецензент:

кандидат искусствоведения

А. В. Попов

© Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства, 2012

© Издательство «Чистый лист»,
дизайн, макет, 2012

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящий сборник вошли тексты докладов, представленных на шестой научной конференции аспирантов Санкт-Петербургской академии театрального искусства «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», состоявшейся 16 мая 2012 года. Аспирантские конференции сбили свой привычный ритм — они не проводятся, как прежде, один раз в два года, а вот уже в третий раз подряд аспиранты выступают в майские дни ежегодно. Нам дорого, что конференции последних лет вызывают интерес все большего числа молодых ученых и педагогов Академии — в основном представителей театроведческого и продюсерского факультетов. И на сей раз представители этих факультетов обогатили конференцию интересными выступлениями. Обычно (в прежние годы) заметных шевелений на других факультетах не наблюдалось, хотя и на них обучаются аспиранты и имеются научные руководители этих самых аспирантов. Тем более хочется приветствовать порыв аспирантов факультета актерского мастерства и режиссуры (драматического факультета) М. В. Смирнова, М. Л. Сандлер, Л. А. Шубиной, Т. С. Ворохова, все же добравшихся до трибуны конференции. Мы вновь с интересом восприняли желание участвовать в работе конференции аспирантки Российского института истории искусств (РИИИ). На сей раз РИИИ представляла Т. Ю. Плахотина.

Конференция собрала много заинтересованных слушателей — студентов, аспирантов, педагогов, научных сотрудников. Интерес к конференции проявился не только в переполненной аудитории и в разнообразии подходов и взглядов на проблемы истории, теории и практики актерского искусства, но и в повышенном эмоциональном возбуждении, с которым воспринимались многие выступления. Живость конференции 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. Острота восприятия, поиск истины в тех или иных аспектах актерского творчества в прошлом и настоящем не утихали с первого до последнего момента творческой встречи.

Учитывая высокий 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 полезным опубликовать без исключения все доклады, несмотря на их качественные различия. Это позволит интересующимся вопросами истории и теории драматического театра, философии и практики актерского искусства и театральной педагогики изведать обширный спектр увлечений и пристрастий нового поколения ученых и театральных педагогов и, надеемся, принесет пользу как самим авторам докладов, так и читателям.

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

На сей раз мы распределяем доклады по группам: театральная педагогика и русское театральное искусство, история оперного искусства и педагогика музыкального театра, история и теория зарубежного театра — эти доклады составляют соответственно I, II и III разделы сборника.

В IV-м разделе содержатся статьи педагогов Академии, затрагивающие вопросы актерского искусства, и заметки по итогам конференции.

Мы признательны педагогам Академии, профессорам Г. В. Титовой, В. И. Максимова, М. М. Молодцовой, доцентам А. В. Сергееву, А. Б. Ульяновой, Н. С. Скороход, ученому секретарю Академии Т. В. Загорской, заслуженному работнику культуры Республики Бурятия Е. В. Назаровой за деятельное участие в работе конференции, за искреннее и доброжелательное отношение к ее участникам.

Считаем приятным долгом выразить глубокую благодарность заведующей аспирантурой Олесе Валерьевне Струниной за организацию шестой научной конференции аспирантов «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» и за практическую помощь в издании настоящего сборника докладов, выступлений и комментариев к докладам.

Ю. А. Васильев, Г. А. Праздников

НЕ ТЕРЯЯ НИТЬ ДИАЛОГА

(*Напутственное слово*)

Дорогие друзья, мы начинаем шестую научную конференцию аспирантов. Начинаем с ощущения, что заинтересованность педагогов и аспирантов в наших конференциях не спадает и всякий раз набирается внушительное число докладчиков. Мы рады с Георгием Александровичем, что можем сегодня эту конференцию открыть. Открыть в нечетный год: мы раньше проводили наши конференции один раз в два года, а теперь мы рванули вперед благодаря вашим желаниям, заявкам и интересу. Будем думать, что эти интересы и вам, и нам принесут сегодня пользу. В программках, которые вы получили, на последней странице находятся все требования к оформлению текстов докладов. Постарайтесь сделать все возможное, чтобы порадовать нас с Георгием Александровичем и выслать нам все доклады до четвертого июня. В доклады вы можете вносить любой текст, не обязательно тот, что вы сегодня будете говорить. То, что скажете, то скажете. Сегодня вы в прямом диалоге, а дальше можете науку усугублять. У нас вся конференция все равно будет записана, я буду все сверять, особо редактировать не буду. Старайтесь сегодня быть с нами в диалоге, старайтесь увидеть всех в зале, смотреть на нас с Георгием Александровичем как на друзей. Не бойтесь ничего, говорите, что хотите, мы *пристанем* к вам — вы нам объясните; главное, импровизируйте в том русле, в котором вы задумали свои доклады. Русло не теряйте: как вода бежит — так и бежит, как речь журчит — так и журчит.

Сегодня мы работаем в два приема: девять докладов в начале, потом мы сделаем перерыв, и еще у нас пройдут восемь докладов во второй части. Всего докладов, как видно по программе, двадцать. Если кто-то из вас захочет выйти за рамки объемов докладов в пять страниц — обязательно свяжитесь со мной. Мы обсудим, почему вы хотите это сделать, мы просто вступим в деловую беседу, и я вам помогу, только нужно понять, хотите ли вы внести в свой доклад все, что знае-

те в жизни, или у вас имеются основания научного характера для более глубокого освещения темы.

Всем, кто будет сегодня выступать, высказываем самые добрые слова, какие только могут быть — слова поддержки, слова надежды, слова с пожеланиями не стусеваться и попробовать высказать хотя бы в общих чертах то, над чем вы работаете и в ваших научных исследованиях.

Итак, друзья дорогие, я официально открываю шестую научную конференцию аспирантов с очень трудным, но красивым названием «Феномен актера: профессия, философия, эстетика». К сожалению, иногда «профессия» выскакивает, если брать представителей факультета актерского мастерства и режиссуры, она выскакивает на передний план, и уже никакая эстетика никого не интересует, а уж тем более философия театральной педагогики или воспитания актера, режиссера эстрады, театра кукол и драмы. И вот это единение, придуманное профессором Юрием Матвеевичем Шором — «профессия, философия, эстетика», — оно требует от нас очень большого внимания к содержанию, не к тому, что мы просто какие-то факты узнаем, — оценка и глубина этих фактов обязательно должны быть рассмотрены в философском и эстетическом аспектах. Об этом и будет говорить Георгий Александрович Праздников.

Важное пожелание: по окончании конференции не забудьте выслать по электронному адресу научной части или моему адресу e-mail, в котором будет приложен ваш доклад. Сделайте все возможное, чтобы текст доклада уместился на пяти страничках, традиционно четырнадцатым кеглем, чтобы правильно были оформлены сноски, так как при редактировании мы все должны проверять, выискивать, выправлять все без исключения ваши сноски и ваше цитирование. Это трудно будет выполнить, если сноски оформлены некачественно или их вовсе нет, *рыться* в первоисточниках как-то не хочется. Точность и вам будет на пользу, и наше время сэкономит. Необходимо выслать доклады до 4 июня. Времени в один месяц достаточно, чтобы хорошенько обдумать то, что вы сегодня выскажете, уточнить формулировки, выправить неточности и даже углубить какие-то мысли.

ТЕАТР — ЭТО ТЕАТР

(*Вступительное слово*)

Мне в первый раз выпала радость вести конференцию, хотя выпала почти случайно. Но присутствовал я почти на всех ваших конференциях. На тех конференциях, на которых я не был, я все равно как бы присутствовал, потому что, с любезного согласия Юрия Андреевича, я читал материалы всех аспирантских конференций. И мне кажется, что от конференции к конференции нарастает их теоретический уровень и широта проблематики. Я просмотрел сегодняшнюю программу, и мне показалось, что есть очень интересные темы: концепция актера у Крэга и Поула, проблема актерской интерпретации (говоря об интерпретации, чаще всего говорят о режиссуре). Театр Востока появлялся на конференциях уже несколько раз, и вот сегодня опять должен идти разговор о Японском театре. По моим многолетним наблюдениям, театроведение со стороны теоретической — дисциплина *хромающая*. Мне пришлось быть председателем специализированного совета на Исаакиевской площади, где защищались диссертации по театроведению, музыковедению и киноведению, и в силу обязанностей — я тогда был проректором по науке — я, по крайней мере на уровне реферата, был знаком со всеми этими работами. И, конечно, в сопоставлении с музыковедением теоретический уровень театроведения совершенно иной. Это если сказать о ситуации обтекаемо. Думал долго: почему так? Ведь, в общем, театральная теория едва ли не самая первая теория, которая возникла в истории культуры — от Аристотеля она идет. Правда, у Аристотеля разговор все больше ведется о драме, а с теорией драмы все в порядке в отличие от теории театра. Но чем больше думаешь на эту тему, тем больше понимаешь, что здесь не чья-то злая воля, не потому, что в театроведении менее мыслящие искусствоведы, чем в музыковедении, а потому, что природа театра очень сложна, в этом глубокое мое убеждение. Театральный образ — самый сложный образ в искусстве. Ни один вид искусства не может даже приблизиться по сложности к театральному

искусству. Во-первых, это образ эфемерный, он существует ровно столько, сколько идет спектакль, занавес закрылся — и театра нет. Завтра будут играть ту же пьесу те же актеры, но это уже будет другой театр. Во-вторых, — актер. И особенно хорошо, что наши конференции в центр внимания ставят актера. Тоже такая сложнейшая ситуация, когда и субъект, и объект в одном и том же лице. Гегель, хороший теоретик и последовательно мыслящий, он вообще в системе искусств не находил места театру. Нет у него такого вида искусства, как театр. Театр есть, но театр — как явление литературы. И от того, что он говорит: пьесы надо отдавать театрам, что только на сцене настоящий театр, ничего не меняется — все равно театр есть литература. Так у Гегеля. Но театр — не литература. Театр — это театр, совершенно самостоятельный вид искусства. Но невероятно трудный для теоретического анализа. Теория драмы такая крепкая, потому что есть четкая структура, вполне кристаллизованная. С театром все много сложнее. Вот пришлось мне участвовать в книге, которую выпустил наш вуз — «Введение в театроведение», — и несколько раз мы собирались, обсуждая рукопись книги, и каждый раз возникали дискуссии, и даже несколько авторов не смогли договориться обо всем, чтобы все мы предстали в единой концепции. Повторяю, это не случайно. Поэтому огромный интерес у меня лично к сегодняшнему разговору, и я думаю, что вам тоже всем этим интересно заниматься. Присоединяюсь к пожеланиям Юрия Андреевича. Успехов!

И давайте договоримся о регламенте.

Ю. А. Васильев

Да, вот теперь самое трудное. Друзья, вы выступаете десять минут каждый. Десять минут. Все, что не успеете изложить в докладе, доскажете в письменном тексте. Через восемь минут после начала выступления вот этот замечательный колокольчик, все эти годы работающий на наших конференциях, будет звенеть и вам говорить: «Пора». Как только исчезает десятая минута, я встаю и «строго» на вас смотрю, и вы договариваете последнюю фразу. Все! Оборвали — и оборвались. По окончании доклада сразу не убегайте. Возникают вопросы. Кто-то с мест, или мы с Георгием Александровичем и другие преподаватели зададут вам вопросы. Вы и сами можете задавать друг другу вопросы. Вступайте в споры, радуйтесь тому, что есть возможность что-то еще узнать и выяснить у того, кто «мучается» на трибуне.

Итак, дорогие друзья, мы начинаем.

I

В. В. Станкевичус
кафедра русского театра

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД: К ПРОБЛЕМЕ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ В СИМВОЛИСТСКОМ ТЕАТРЕ

В России первым собственно символистским театром стал Театр-Студия (или Студия на Поварской, как принято ее называть), организованная К. С. Станиславским в 1905 году. Станиславский преследовал две цели: обновление театрального языка и создание сети театров-сателлитов МХТ, которые бы работали в провинции. От второй цели Станиславский быстро отказался, а вот результаты первой задачи превзошли все его ожидания.

Несмотря на то, что театр так и не открылся, результаты полугодовой работы Студии определили пути развития русского театра после 1906 года. На Поварской формируется Условный театр В. Э. Мейерхольда, зарождаются новые сценографические принципы (стилизация) и обозначаются проблемы новой актерской техники.

Теоретическому осмыслению работы Студии посвящена статья Мейерхольда «К истории и технике театра» (1907) [1, с. 105–142]. Название не должно вводить в заблуждение — Мейерхольд рассматривал историю и техники только Художественного театра и театра нового — Театра-Студии.

Не без помощи В. Я. Брюсова и Вяч. Иванова Мейерхольд в своей статье не только подводит итоги работы Студии, но и намечает генеральное направление творческой работы: это стилизация — Условный театр (театр как таковой) и актерская техника в новом театре.

Для того чтобы определить новые задачи актера, Мейерхольд отвергает технику театра-треугольника [См.: 1, с. 129–132], где актер оказывается заложником режиссерской воли. В этом типе театра зритель воспринимает автора и актера «через творчество режиссера» [См.: 1, с. 129].

Театр, к которому стремится в это время сам Мейерхольд, он называет «театр прямой» [См.: 1, с. 129–132]. В этом театре актер, воспринявший автора через творчество режиссера, раскрывает перед зрителем «свою душу свободно» [1, с. 130], обостряя тем самым «взаимодействие двух главных основ театра — лицедея и зрителя» [1, с. 131].

Раскрывая свое понимание «неподвижного театра» Метерлинка, Мейерхольд справедливо замечает, что такой театр «не является чем-то новым, никогда не бывалым» [1, с. 125], напоминая, что лучшие трагедии античности — «трагедии неподвижные» [1, с. 125]. И там, и там «осью трагедии» является Рок и положение Человека во вселенной» [1, с. 125]. Такой театр, само собой, требует неподвижной техники актера, суть которой в том, что движение рассматривается «как пластическая музыка», как рисунок «внутреннего переживания» [1, с. 125]. Мейерхольд вводит понятие «внутреннего диалога», параллельного «внешне необходимому», который зритель «должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений» [1, с. 125]. Здесь очевидно не только совпадение размышлений Мейерхольда с тем, что было уже добыто театром французского символизма (Полем Фором и Орельеном Люнье-По), но и с театром Чехова, который он называет «вторым лицом» Художественного театра — «театром настроения» — в отличие от первого, отрицаемого им Натуралистического лица МХТ, восходящего к мейнингенцам [см.: 1, с. 113–123]. Рассказывая о том, к чему он стремился в работе над «Смертью Тентажиля» и чего ему удалось добиться, Мейерхольд по пунктам перечисляет параметры техники актера символистского театра. Вот некоторые из них.

Необходима, пишет он, «холодная чеканка слов», «освобожденная от вибрирования». Это необходимо для того, чтобы зритель ощутил «трагизм» ситуации, который передается актером «с улыбкой на лице» [1, с. 134–135].

Чтобы пояснить этот принцип, Мейерхольд приводит пример из Савонаролы. Мария не рвала в истерике волосы, когда шла за Иисусом на Голгофу, нет, «она шла за сыном с кротостью и великим смирением» [1, с. 134]. Иначе говоря, Условный театр, на его символистском этапе, генетически противится мелодраме, отказывается от избытка страстей.

Поэтому в символистском театре невозможна нервическая «скороговорка» — «трагические переживания всегда величавы» [1, с. 134].

Голос актера «должен иметь опору», чтобы слова падали «как капли в глубокий колодезь». То есть «в звуке нет расплывчатости» и «под-

ывающих концов» фраз. Благодаря этому передается «мистический трепет» роли и спектакля [1, с. 134–135].

И здесь Мейерхольд подходит к главному вопросу символистской техники актера: должен ли актер сначала «выявить внутреннее содержание роли или же дать прорваться темпераменту», чтобы облечь его *потом* «в ту или иную форму, или наоборот?» [1, с. 134]. Мейерхольд считал, что наоборот. Переживание актером формы, по его мнению, неотрывно от трагизма переживаний душевных эмоций. Надо вслед за Мейерхольдом пояснить, что такой подход не сковывает актера «формой», а напротив, позволяет актеру сосредоточиться на поиске максимально адекватного решения проблемы оформления содержания и осмысления формы.

Отдельный раздел посвящен «сфере пластической». [Здесь и далее см.: 1, с. 134–137.] В отличие от Натуралистического театра, где жест актера соответствует смыслу реплики, для актера символистского театра Мейерхольд предлагает «пластику не соответствующую словам». Пластика становится средством передачи душевных переживаний, внутреннего диалога. Мейерхольд приводит простой пример, где некто третий наблюдает за общением двоих. Вне зависимости от того, о чем идет разговор, наблюдающий может понять, в каких отношениях находятся люди: кто они — «друзья, враги или любовники». Пластический диалог позволяет зрителю постичь скрытый смысл спектакля, смысл, который передается с помощью выразительного жеста и движения. Однако Мейерхольд отмечает необязательность противоречия слова и движения: «можно фразе придать пластику, очень соответствующую словам, но это в такой же мере естественно, как совпадение логического ударения со стихотворным в стихе» [1, с. 136].

Такое определение приводит Мейерхольда к пониманию первостепенной важности движения и жеста в театре. А раз это так, то следует отказаться, следуя Мейерхольду, от «несуразного нагромождения» планов и движений, как это имело место в Натуралистическом театре, соблюдая строгую ритмизацию и «музыкальное созвучие колоритных пятен» [1, с. 136]. Здесь Мейерхольд определяет роль актера в стилизации. Поза, жест, движение, колоритное пятно (каковым, безусловно, является тело актера на сцене) должны быть стилизованы. В «Смерти Тентажиля» в Театре-Студии режиссером решалась «иконописная задача» [1, с. 136]. То есть пластика актеров подчинялась принципам живописи прерафаэлитов и средневековому канону.

Обратим внимание на главный принцип иконы — высшее эмоциональное напряжение, религиозный экстаз здесь передается максимально сдержанно и величественно. Страдания Иисуса или мучеников всегда выражены через смирение, мистический покой, предельную отрешенность от земного, телесного. Этот принцип и стремился Мейерхольд стилизовать в своем спектакле. Для этого ему потребовалось осмыслить живописную ритмичность пространственных построений, понять мизансцену как единое пространство, пронизанное ритмом организации цветowych пятен и объемов. А для этого он упростил сценографическое решение до простых геометрических линий.

Занимаясь постановкой символистского спектакля, Мейерхольд внимательно следил за театральной литературой Европы. Читая метерлинковское «Сокровище смиренных», он находил определение того, что слова должны рождаться из окутывающей их тишины. Так рождается его требование отказаться от тремоло и подвываний в интонации. У Метерлинка Мейерхольд находит и скупую величественность страстей, которую, переведя на театральный язык, он определяет как статуарность пластики и живописную ритмизацию мизансцены. Мейерхольд замечает в своей статье, что «литература подсказывает театр» [1, с. 123]. Именно подсказывает. Он понимал, что пьеса дает импульс фантазии режиссера, художника и актера. Следуя Фуксу, Мейерхольд начинает экспериментировать со сценической площадкой, барельефным построением мизансцен. Все это позволяет утверждать, что мейерхольдовские эксперименты были связаны с общеевропейскими поисками в области театрального символизма.

1. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. (1891–1917). С. 105–142.

А. А. Мартынова
кафедра русского театра

АНДРЕЙ КОСТРИЧКИН — АКТЕР ФЭКС

По большому счету, двадцатые годы двадцатого века принадлежат истории режиссерских открытий, породивших пестроту направлений и стилей в становящемся киноискусстве. Это сейчас разговор о том или ином кинофильме подразумевает понимание определенной дефиниции и в то же время единства всех кинокомпонентов. В двадцатые

годы, в пору формирования советского киноискусства, самостоятельность последнего многими журналистами ставилась под сомнение, породившее неубедительные попытки околотелитературного анализа. Внутри же кинематографической среды решались важнейшие проблемы, одной из которых было воспитание профессионального киноактера. Так, Л. Кулешов предлагал ввести понятие «натурщик» в своей киномастерской.

В числе новаторов и первооткрывателей находилась также Фабрика Эксцентрического Актера, за плечами которой была театральная практика. С 1924 года ФЭКС преобразовалась в киномастерскую, и потому вопрос воспитания киноактера актуализировался со всей очевидностью. Еще по окончании театрального периода Козинцев ввел в курс обучения фэкссов новый предмет «кино жест», содержание которого сводилось к выработке различного рода точных движений: выпрямленных, согнутых, сжатых и т. д., вплоть до их разбивки на жесты, а также к практике «американской комической» [1, с. 81]. Такой тренинг как нельзя лучше способствовал органичному существованию актера в кинокадре, освободил его от театрального заламыывания рук. Один из современных исследователей фэкссов, В. Недоброво, побывав на практических занятиях в мастерской, отмечал и фиксировал особенность их работы: «ФЭКС'ы добиваются того, чтобы движения актера шли не от подражания жизни. Движения актера в кадре должны быть прокорректированы его творческой волей и сделаны эмоциональными движениями» [2, с. 73]. Понятно, что работать таким образом в процессе съемок не мог ни натурщик, ни просто интересный типаж. Отдельно практиковалась и работа актера с эмоцией, конкретно — ее остранение, т. е. показ эмоции не самой по себе, а через внешние ее возбудители, путем акцентирования специфических деталей. На сегодняшний день существует крайне мало исследований относительно актерского состава ФЭКС, но с уверенностью можно сказать, что одним из самых талантливых учеников мастерской был Андрей Костричкин. Подтверждение тому — не только отдельные высказывания и воспоминания коллег по работе, но и фильм «Шинель». Воспитанник киномастерской, Костричкин снимался во всех кинолентах производства ФЭКС, начиная с самой первой картины «Мишки против Юденича» 1925 года, где он сыграл шпика. Череду эпизодических ролей — в «Чертовом колесе», «С. В. Д.» и «Новом Вавилоне» — прерывал образ гоголевского Акакия Акакиевича, ставший ключевым в творчестве киноактера. Уже в «Чертовом колесе», сыграв роль одного из

шпаны, Костричкин обнаруживал характер актерской «школы» фэкс: выразительный внешний рисунок роли, поданной концентрированно, без жизнеподобного психологизма, но при этом — узнаваемо и не картонно.

По сути же Андрей Костричкин так и остался актером одной роли, которая содержала в себе модель фэксковского эксцентрического мира и сама являлась отображением одного. По воспоминаниям коллеги, Костричкин с начала своего обучения в ФЭКС обладал удивительным комическим даром эксцентрика. Его этюд на тему корриды сразу покорила сердца фэкс: «И тут происходит то чудо, которое, как говорят, даже сам Станиславский не мог объяснить, — маленький, щуплый Костричкин исчезает, и перед нами появляется великолепный тореро! <...> И тут сработало чувство юмора — нарушая серьезную торжественность, Костричкин спотыкается, но, не заметив этого даже, шествует дальше мимо трибун, гордо подняв голову» [3, с. 22]. «Мы слышим яростный топот и... разбрасывая по сторонам песок, меча искры налитыми кровью глазами, низко опустив увенчанную страшными рожищами голову, на арену вырывается бык! Он мотает головой, кружится вокруг самого себя, непрерывно брыкаясь и хлеща себя по бокам хвостом» [3, с. 23]. Данный пассаж свидетельствует о том, как виртуозно владел своим телом актер, представив образы зримо, конкретно, без вспомогательных средств — будь то костюм, реквизит или декорация... Этот момент важен еще и тем, что в дальнейшем, обучая актеров киноигре, учителя акцентировали внимание своих подопечных именно на работе с предметом, что отнюдь не облегчало им задачу, но заставляло по-другому взглянуть на свою роль, расширяло возможности ее подачи и тем самым обогащало тот или иной образ.

Говоря о партии Костричкина в фильме «Шинель», невозможно рассматривать ее в отрыве от остальных составляющих кинокартины. Ясно, что нельзя не учитывать и литературный сценарий Ю. Тынянова, расширившего тему маленького человека, сделав Башмачкина молодым и придав ему черты Поприщина и Пискарева; и уникальную работу оператора А. Москвина; и особенности фэксковского монтажа; и влияние вышедшей на тот момент статьи Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя». Именно поэтому приобретал большую значимость выбор определенного актера на ведущую роль. Как не раз вспоминал Г. Козинцев, Костричкин отстоял ее себе в профессиональном состязании с театральным актером, которого выдвинула от себя дирекция кинокартины: он «скопировал конкурента, лишь немного преувеличив его промахи:

он показал толстого человека, старающегося выглядеть худым; нелепое шевеление губами без звука, преувеличенность мимики. Потом он сам исполнил ту же сцену, как она была срепетирована в мастерской. Играл он почти без грима, побрив голову» [4, с. 130], контраст был более чем убедительным. Роль Костричкина в «Шинели» явилась образцом внебытового характера игры. Еще до выхода фильма в свет один из критиков писал, что «...будет проделан опыт монодрамы, т. е. все действие будет развиваться таким образом, как это видится одному человеку, а именно Акакию Акакиевичу, и поэтому, все его окружающее будет показано в несколько гротескном преломлении» [5]. Масштаб конфликта «маленького человека» и системы выражался в кадре конкретным сопоставлением Башмачкина с холодным, заснеженным Петербургом с его чередой памятников и высоких заборов. Драматическое звучание конфликта усиливал момент краха любовных иллюзий героя, возмечтавшего о молодой подруге. Образ Башмачкина в киноленте Костричкин выстраивал как в подтверждение классического гоголевского, так и в русле новаторского фэксовского метода подачи. Старая шинель превращалась в мечтах чиновника в новую, а та, в свою очередь, в «приятную подругу жизни» — молодую особу. Обитая в голове Башмачкина, мечта разрасталась до пределов комнаты буквально, материализуясь кинематографическим способом. Пластически рeshалась сцена с канцелярскими делами: гордо и медлительно выводя буквы в очередных бумагах, Башмачкин через несколько минут вставал из-за стола уже ссутулившимся и явно изможденным, с заторможенной моторикой движений — все-таки полжизни пролетело за любимой работой! Получив новую шинель, герой на некоторое время преображался: появлялась осанистость в движениях, презрительный взгляд по отношению к лакеям и швейцару. Казалось, сам герой стал значительнее и выше окружающей его обстановки — маленькой тесной комнатки, символизирующей некогда его душевный мир, да и городского пространства тоже. В сцене на балу перед чиновниками стоял уже не приземистый переписчик, а копия самого Аполлона, возвышающаяся над «канцелярскими крысами» в новой шинели, накинутой на манер римской тоги. Но какое головокружающее падение испытывал наш герой, когда овации толпы, окружившей Акакия Акакиевича, переходили в унижительные насмешки и издевательства, а Башмачкин так и оставался стоять в карикатурно-напыщенной позе, слишком поздно заметив кардинальную перемену настроения. Как отмечала одна из исследователей, «Костричкин-Башмачкин необычен своим рисунком — схемой, рисунком-чертежом, в котором

проясняется социальный аспект образа, а в гротескности, фантазмагоричности решения проявляется степень преобразования временем и многочисленными влияниями гоголевских традиций» [6, с. 215–216]. При этом нельзя упрекнуть актера в том, что созданный им образ получился искусственным или нереальным. Как справедливо писал Л. Муратов, «герой не стал ни казенной вещью, ни оборотнем, ни одной из тех ходячих масок и личин, что окружали его в сценах на Невском проспекте. И потому финальные кадры предсмертных видений Акакия Акакиевича несли в себе трагическое, истинно гоголевское звучание — умирал человек...» [8, с. 104]. После роли Башмачкина актер снимался и у других режиссеров, одни из которых эксплуатировали сыгранный им образ вечного титулярного советника. Однако ни одна из последующих ролей уже не принесла ему такой славы.

1. См. *Нусинова Н.* «Внешторг на Эйфелевой башне». Комментарии к спектаклю ФЭКСа сквозь тексты эпохи и свидетельства // *Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века.* М., 1996. С. 196–211.
2. *Недоброво В.* ФЭКС. М.; Л., 1928. 79 с.
3. *Соболевский П.* Из жизни киноактера. М., 1977. 184 с.
4. *Козинцев Г. М.* Глубокий экран // *Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983. Т. 1. С. 17–313.*
5. *Энге.* «Шинель» // *Газета «Кино».* Л., 1926. 9 марта.
6. *Шилова И.* Актер на рубеже кинематографа 20–30-х годов // *Вопросы киноискусства.* М., 1972. С. 209–231.
8. *Муратов Л.* Андрей Костричкин // *Актеры советского кино: Сб. / Ред. Н. Р. Мервольф.* Л., 1972. Вып. VII. С. 94–105.

О. А. Чепурова

кафедра русского театра

РОЛЬ АКТЕРА В ТЕАТРЕ АНДРЕЯ МОГУЧЕГО

Прежде всего, хотелось бы прокомментировать выбранное название. Сразу надо сказать, что речь пойдет не столько о ролях, исполняемых актерами в спектаклях Андрея Могучего, сколько о роли актера как таковой в его режиссерском творчестве.

Театр — явление синтетическое, своего рода полифония искусств, в которой, однако, единственным, принадлежащим собственно театру и только театру является искусство актера. Эпоха постмодернизма поставила под сомнение доминирующую роль актера в театральном

процессе, в отдельных случаях сведя ее до представления на сцене деперсонафицированной телесности. Российские авангардисты начала 90-х годов, к коим относится и Андрей Могучий, восприняли опыт западноевропейских коллег, активно развивавших в 1960-е — 1970-е годы тенденцию использования актера исключительно функционально, уравнивания его роли с ролями остальных компонентов спектакля.

И действительно, рисуя себе творческий портрет Андрея Могучего, как правило, в первую очередь вспоминаешь уникальные пространственные задумки его спектаклей, нестандартное звуковое оформление, начинаешь размышлять о поэтике сочиняемого им действия, и лишь среди всего этого всплывает фигура актера как части композиции, рядовой ноты, но никак не тоники спектакля. Казалось бы, Могучий не ассоциируется с образом режиссера, для которого актер — основной творческий инструмент, личность актера — определяющий фактор в создании образа спектакля. Ведь, несмотря на то, что он уже двадцать лет руководит собственным «Формальным театром», у него нет «своего» актера. Такая ситуация объясняется довольно просто: у «Формального театра» никогда не было постоянной труппы, что было обусловлено как экономическими, так и творческими факторами. Однако здесь есть и принципиальный момент: тот факт, что Могучий не выработал свою «школу», указывает на то, что он не сделал актера приоритетным предметом своего творческого эксперимента.

Режиссер обладает уникальной способностью работать с самым разнообразным актерским «материалом»: он находит подход как к молодым любителям-перформансерам (с которыми он начинал свой режиссерский путь), так и к артистам академических театров, представителям старшего поколения. Это свойство одновременно является доказательством его высокого профессионализма и проявлением гибкости, открытости процессу.

Долгое время критики об игре актеров у Могучего писали довольно скупо. Гораздо больше внимания уделялось обсуждению необычных спецэффектов, нетрадиционных пространственных решений. Это неудивительно, ведь показательные для раннего периода творчества режиссера спектакли «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Пьеса Константина Треплева “Люди, львы, орлы и куропатки”», «Орlando Фуриозо» по Л. Ариосто, «Гамлет-машина» Х. Мюллера, «Лысая певичка-2» Э. Ионеско и т. д., поставленные на сцене «Балтийского дома», тяготели к жанру перформанса. Здесь

предполагалась совершенно особая форма существования артиста, становившегося частью театрального полотна, в котором акцент был сделан на визуальность. Спустя некоторое время режиссер стал привлекать в свои спектакли и актеров труппы театра «Балтийский дом», тяготеющих к классической школе переживания. Результатом сотрудничества стали спектакли «Натуральное хозяйство в Шамбале» А. Шипенко и «Школа для дураков» С. Соколова. Позднее, при участии Евгения Гришковца вышел спектакль «Пьеса, которой нет», литературной основой для которого послужили автобиографические монологи актеров, записанные драматургом. В этой постановке Могучий впервые вывел в открытый театральный прием способ коллективной работы над спектаклем, где артист предстал не как исполнитель некоей опосредованной роли, а сыграл самого себя, свою личную историю. Такой ход, где режиссер отталкивается от человеческой индивидуальности артиста, его биографии, станет впоследствии типичен для него.

О работе с актером в спектаклях Могучего активно заговорили, пожалуй, только после того как он поставил «PRO Турандот» в «Приюте комедианта». «Здесь, — как пишет театровед Николай Песочинский, — режиссер-постмодернист опирался на психологическую школу актеров, способных быть естественными, лично вовлеченными в тихий и домашний треп друг с другом и со зрителями» [1, с. 10]. В интервью «О Замысле» режиссер признался, что пьеса, актеры и площадка были условиями той задачи, которую поставил для него театр в случае с «PRO Турандот». То есть в данном случае не столько актеры, сколько режиссер был поставлен в предлагаемые обстоятельства, что побудило его строить спектакль «от актера»: «В спектакле играют актеры, имеющие разный опыт, разные методы, разные представления о театре, они знают друг друга гораздо лучше, чем меня. Я пытаюсь это использовать <...> Я и пытался строить “здание” спектакля, исходя из того, с кем я работаю, чем интересен каждый человек и в чем его мир. Складывая миры, я стремился сложить концепцию этого спектакля, которая заключается в игре» [2, с. 6].

Подобная ситуация сложилась у Могучего в Александринском театре, при постановке спектакля «Петербург». Здесь режиссер обрел возможность работать с высокопрофессиональной драматической труппой, однако он понимал, что для того, чтобы ставить уличный спектакль, драматические актеры не нужны. И Могучему вновь пришлось разрабатывать прием под данных артистов. Основой этого приема стало пространственное решение, позволившее раздробить мизан-

сцены и таким образом создать микрополя, в которых могли чередоваться драматические сцены и сцены иллюстративные.

«Петербург» во многом стал переломным спектаклем для Могучего, продемонстрировав и зрителю, и самому режиссеру, какой интересный результат может дать применение авангардного режиссерского метода к артисту академического театра. Спектакль положил основу творческому тандему Андрей Могучий — Николай Мартон. Еще в ходе репетиций над спектаклем режиссер поражался находке, которую подбросили ему «предлагаемые обстоятельства»: «Я не мог рассчитывать на то, что такой чудесный и удивительный эффект разорвавшейся бомбы будет производить Николай Сергеевич Мартон, сумевший использовать и свою школу, и свою традицию актерского существования, будучи поставленным в такие условия, находящийся в таком неожиданном обрамлении, такой непосредственной близости к зрителям, входящий иногда с ними в непосредственный контакт [3, с. 20]. Он принадлежит к тем людям, «которые умеют рисовать в пространстве своими телами. Чехов называет это психологическим жестом, Кристиан Лупа называет танцем тела — партитура роли прописывается физикой, в этом есть особенность. Психологическое наполнение в данном случае <...> как бы догоняет, оно наполняет тот сосуд, ту форму, которую лепит актер. <...> Физическое рисование — очень интересный момент, но при этом есть и абсолютно мощное внутреннее наполнение, внутренний монолог, связанный, в том числе, и с импровизационностью...» [3, с. 20].

То, о чем говорит Могучий, отражает свойство Николая Мартона, сочетающего в своей работе два, с первого взгляда противоположных, актерских подхода — представления и переживания. В «Петербурге» его игра действительно поначалу казалась несколько схематичной, больше напоминающей разученный танец. Но постепенно, сначала небольшими намеками, а потом все ярче и ярче прорисовывался личностно-психологический образ героя, способного искренне страдать, открыто проявлять сильнейшие человеческие эмоции...

В следующем поставленном в Александринке спектакле «Иваны» ситуация несколько поменялась. Могучий вновь пошел «от актера», но в этом случае ход был сделан им самим. Утвердив на роли Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича Николая Мартона и Виктора Смирнова, он как бы заранее очертил будущую форму спектакля, где тон задают два актера-корифея, выпукло существующие в своей индивидуальной актерской органике на фоне фантазмагорического миргородского пейзажа.

Если говорить о параллельном «Петербургу» и «Иванам» проекте вне стен Александринки — спектакле «Между собакой и волком», то здесь частично повторяется ситуация «PRO Турандот», где подбор актерской команды вышел очень разноплановым. В результате спектакль сложился из мозаики небольших, по большей части характерных актерских зарисовок, связанных между собой благодаря аудиовизуальным средствам и поэтическому обобщению, основанному на хорошо считаваемых аллюзиях. Здесь каждый актер по максимуму использовал свою индивидуальность, была сделана ставка на типаж, внешнее соответствие персонажу.

В «Изотове» Могучий трактует артиста как человека, которому нужно сыграть свою роль, который спит «вот так», а разговаривает «вот так». Поэтому в этом спектакле на главные роли он выбирает артистов (Виталий Коваленко и Юлия Марченко) скорее нейтральных, не обладающих яркой специфической индивидуальностью, чтобы продемонстрировать необходимость исполнять роль не только персонажа, но и артиста.

В «Счастье» же актер снова как будто теряет свою ценность для режиссера. Облачая актеров в огромные костюмы, режиссер словно заковывает их в коконы, из которых, пожалуй, единственная, кому удастся вылупиться, — это Митиль — Янина Лакоба. Ее роль стала ключевой как в рамках актерского ансамбля, так и в контексте основной темы спектакля: пути взросления и осознания истинных жизненных ценностей.

Сегодня режиссер уже сам пытается формулировать свои принципы работы с артистом. Проблема взаимоотношений режиссера и актера стала основной темой дискуссий последнего авторского фестиваля-лаборатории Андрея Могучего «Процесс», прошедшего в Петербурге в декабре 2011 года. Лаборатория, организованная как площадка для молодых талантливых драматургов и режиссеров, которые в течение двух недель готовили показы отрывков из романа Франца Кафки «Процесс» под руководством Могучего, стала не только мастер-классом для участников, но и поводом для режиссерского самоанализа. А. М.: «Работа актера в театре связана с повторяемостью. Однако и ситуацию обязательно нужно брать в расчет и реагировать на нее. Реакция на ситуацию имеет замкнутую циклическую систему, которая выглядит так: Человек — артист — персонаж — реакция персонажа — человек и т. д.» [4]. Примечательно, что именно *человек* замыкает круг циклической реакции, описанной режиссером, то есть режис-

сер в первую очередь отталкивается от личностных особенностей человека.

Обобщая вышесказанное, можно сказать, что, во-первых, для режиссера Андрея Могучего не принципиальна школа, к которой принадлежит актер, а принципиальна его человеческая индивидуальность. Он может формировать творческий замысел исходя из предложенного ему актера, равно как и «вписывать» актера в уже сложившийся в его представлении образ спектакля. Могучему интересно не перевоплощение артиста в театральный персонаж, действующий исходя из предложенных ему обстоятельств. Ему интересен человек-артист, откликающийся, исходя из своих индивидуальных особенностей, на возникшие (предложенные ему) обстоятельства. Иными словами можно сказать, что более всего Могучего интересует в артисте его фактура как совокупность устойчивых внешних и внутренних, человеческих и профессиональных качеств.

1. *Песочинский Н.* Загадки Турандот. Ответы Могучего // ПТЖ. 2004. № 2 (36). С. 10–11.
2. *Могучий А.* О замысле // ПТЖ. 2004. № 2 (36). С. 6–7.
3. *Могучий А.* Прикосновение к фундаментальности / Беседу вела О. Чепурова // Театральная жизнь. 2006. № 3. С. 17–21.
4. *Могучий А.* Лаборатория ТПИМ 2012. Записала О. Чепурова.

Е. А. Авраменко
кафедра русского театра

ПРИНЦИПЫ МИЗАНСЦЕНИРОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ СПЕКТАКЛЕ («Гедда Габлер» Камы Гинкаса и «Мой уникальный путь» Григория Дитятковского)

Спектакль как сценическое высказывание соотносится с условиями того пространства, для которого он был задуман и в котором разворачивается действие. Технические возможности современной сцены порой позволяют этому посланию выходить за пределы пространственного объема, предполагавшегося изначально. Очевидно, что посредником действия, стремящегося проникнуть сквозь видимые границы пространства, в значительной степени становится мизансцена.

В этом ракурсе можно сопоставить спектакли «Гедда Габлер» К. Гинкаса в Александринском театре (премьера — октябрь 2011 г.) и «Мой уникальный путь» Г. Дитятковского в «Приюте комедианта» (премьера — декабрь 2011 г.). Спектакли, в разных аспектах полярные по отношению друг к другу: «Гедда Габлер» — пример большого стиля, демонстрирующий почти безграничные технические возможности; «Мой уникальный путь» — камерная, в одно действие, постановка с участием троих артистов, где очевидна максимальная простота внешних средств. Как же приемы, избираемые каждым режиссером, формируют содержание?

В «Гедде Габлер» ключевую роль играет видеопроекция, начинающая и завершающая спектакль. Она представляет собой краткую историю развития жизни на земле. Организмы — от простейших к более сложным — показаны в процессе спаривания и размножения. Возникает и кадр с женской фигурой, выплывающей из воды, — как напоминание о единой биологической основе всего живого, о том, что все живое, включая человека, вышло из водной стихии. Во время этого пролога за стеклянной перегородкой в глубине сцены виднеется Гедда Габлер (Мария Луговая). Она играет на скрипке, и робкие, протяжные звуки контрастируют с видом безликих существ. Пока режиссер только противопоставил героиню и видеоряд: дал зрителю знак, не раскрывая смысловое значение. Основное действие далее будет происходить в пределах стеклянной декорации Сергея Бархина, напоминающей павильон.

Гедда принципиально другой природы, чем остальные персонажи. Чтобы подчеркнуть это отличие, режиссер акцентировал восточные черты в этом образе. В своем парике героиня похожа на шаржированную японку. Потом она возьмет скрипку и, прижав к груди, будет играть без смычка, пальцами, словно это сямисэн. Блуза, в которую облачится она ближе к развязке, похожа на кимоно. Обращаясь к подобной атрибутике, Гинкас возвышает самоубийство героини: оно ассоциируется с харакири, актом смерти якобы божественной красоты. Гедда кажется человеком восточной природы. Европейцам-обывателям (какими выглядят другие персонажи) не понять ее мировосприятия.

Поэтому в пределах одной мизансцены режиссер соединяет разные принципы пластического построения роли. Актерская манера Луговой напоминает о технике восточного рисунка: отказ от объема и полутонов, вычерченный, голый смысл. Свои душевные состояния

и даже отдельные реплики героиня иллюстрирует пластически. Все остальные на фоне графичной Гедды жизнеподобны и пластически аморфны.

Первые выходы Гедды на сцену развернуты и вызывающи. Остальные персонажи больше жмутся на периферии сцены, а она уверенно пересекает пространство по диагонали (чтобы ее можно было лучше рассмотреть), держится в центре и у рампы. Зато в финале, когда Тесман (Игорь Волков) и Теа (Юлия Марченко) садятся разбирать рукописи в самый центр сцены, они явно вытесняют героиню за пределы павильона. Гедда, уйдя в глубину, туда, где начиналось действие, повторяет первую мизансцену.

Гинкас разворачивает перед зрителем внесценическое у Ибсена самоубийство. На фоне видеоряда (который по-прежнему — омерзительные зарисовки биологической эволюции; только теперь женская фигура плывет в обратном направлении, ко дну) Гедда встает за огромным аквариумом. Сверху льет вода. Героиня, надев дождевик, пробует ее рукой, а затем ложится под струи. Визуально — сливается с подводным миром, сама становится бесформенным пра-существом. И раздаётся звук выстрела. Режиссер побуждает зрителя ассоциативно связать Гедду Таблер с проекцией: чтобы финальный выбор героини выглядел ее протестом против извечного механизма жизни, ее жестом вопреки эволюции.

Эксперименты Александринки с пространством и временем, подержанные высокими технологиями, интригуют зрителя от спектакля к спектаклю. Но если в «Счастье» Андрея Могучего видеопроекция, намечающая условия пространства (и тем самым помогающая героям совершить сказочное путешествие), в конечном счете служит фоном для действия, то у Гинкаса видеоряд фокусирует смысл, проговаривает его, собирает сверхсюжет спектакля. С помощью проекции режиссер активизирует способность зрителя мыслить ассоциациями, а также позволяет повествованию, вырвавшись за границы павильона, перейти в символический регистр.

На фоне эффектных приемов Гинкаса спектакль Дитятковского по пьесе Брайана Фрила «Целитель верой» может показаться крайне невыигрышным с точки зрения принципов действия. Ведь по сути действие здесь — череда долгих монологов-воспоминаний каждого из трех героев. Отличительная черта драматургии Фрила — построение по законам монодрамы: когда реальность открывается читателю через видение героя. И у Фрила в рамках одной пьесы могут быть совмещены

несколько монодрам: у каждого персонажа — своя [1]. Зрителю с разных точек зрения открывается история Фрэнка, человека с даром исцелять верой, его жены Грейс и его антрепренера (их играют сам Дитятковский, Дарина Дружина и Сергей Дрейден).

В какой-то момент каждого из долгих монологов раздается резкий звук, напоминающий щелчок фотоаппарата. Это сопровождается такой же внезапной сменой освещения: героев словно озаряет вспышкой. Момент этого эффекта предугадать нельзя, он подчинен необъяснимой логике. Порой так отмечаются ключевые события (когда Грейс говорит о своем мертвом младенце), порой — вовсе незначительные (герой Дрейдена смешно рассказывает об обстоятельствах случки собак).

Но что дает этот прием? Ощущение, что в действие вторгается стороннее лицо: выслушав каждого из персонажей, делает для себя фотоснимок. С одной стороны — субъективные, часто страстные и сбивчивые речи, а с другой — словно чья-то невидимая рука складывает факты. Ведь изначальная функция фотографии — отражать видимый мир максимально правдиво. И все же сценическая драматургия сочинена так, что становится ясно: невозможно понять, где же истина и кто из героев прав. Приемом вспышки режиссер, кажется, стремится подчинить расплывчатые монологи сквозной логике, облегчить восприятие. Ведь история, которая должна возникнуть в сознании зрителя из этих монологов, размыта, все время ускользает.

Художник Эмиль Капелюш сделал в глубине сцены квадратный проем, видимый на протяжении всего спектакля. Разным образом освещенный, он и воспринимается по-разному. Иногда кажется, что это просто окно, за которым идет снег. А иногда — что это отверстие в иную реальность. Квадратный проем напоминает о старинной фотокамере: видимо, по замыслу зритель должен соотнести его с неожиданными вспышками, которые с течением действия разрастаются: момент снимка продлевается во времени. И уже целые фрагменты текста актеры могут произносить будто в остановленном мгновении. В это время сцена освещается каким-то неестественным, призрачным светом, может звучать тревожный гул, а проем в глубине будто загорается. То есть элементы фотопроцесса все более обретают метафизический, иррациональный характер. Кажется, что герои, каждый по-своему исповедующийся перед нами, взяты под наблюдение высшей силой, предстают перед чьим-то высшим взором.

Сравнив два спектакля, можно отметить, что разные приемы служат одной цели: позволить сценическому высказыванию вырваться за пределы видимого пространства. Если у Гинкаса видеопроекции возникают в повествовательной логике мизансцен, вытекающих одна из другой, то у Дитятковского эффект фотоснимка сопровождает поэтическую логику. Но задачи в обоих случаях схожие: побудить зрителя мыслить ассоциативно. В завершение заметим, что спектакль «Мой уникальный путь» еще раз показал: предельно простыми средствами можно воздействовать на зрителя не менее сильно, чем богатейшими технологиями.

1. См.: *Комаров С. Г.* Драмы Брайана Фрила «Целитель» и «Молли Суини» в контексте притчевой поэтики // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 350. С. 10–16.

М. И. Сизова
кафедра русского театра

ПЕРСОНАЖ — АКТЕРА — РОЛИ В СПЕКТАКЛЕ ВЛАДИМИРА ПАНКОВА «Я — ПУЛЕМЕТЧИК» ПО ОДНОИМЕННОЙ ПЬЕСЕ ЮРИЯ КЛАВДИЕВА

Соотношение персонажа — актера — роли в «Новой драме» на протяжении пятнадцати лет (примерный возраст этого явления; точка отсчета — первая «Любимовка» 1998 года) остается одной из самых проблемных тем. Причина кроется, по мнению одних исследователей, в простом неумении авторов писать пьесы, других — в нежелании драматургов выстраивать привычные истории с трехчастной композицией и характерами. Ноль позиция — вот исходная точка последних пятнадцати лет «другого театра» — площадки, где не играют.

Персонажи современного драматургического текста лишены индивидуальных черт и сильно детерминированы средой. Как правило — это жители провинции (например, герои пьес Василия Сигарева — обитатели Верхней Салды), дети из неблагополучных семей (персонажи Юрия Клавдиева), люди, вырванные из привычной среды — гасторбайтеры, бомжи (герои Александра Родионова). С рядом оговорок такой тип героя вполне можно было бы назвать «социальной маской». Термин этот — как мы понимаем — давний и был использован еще Борисом Алперсом в сборнике «Театральных очерков»

применительно к постановкам Всеволода Мейерхольда. В нем исследователь связывал возникновение этого понятия с процессом «окостенения социального типа, утерей им социальных черт, делающего его живым лицом», а как следствие — предельную схематизацию и общность героев новых драматических произведений. По его мнению, «социальная маска» всегда противостоит характеру или низшей его ступени — жанровой фигуре, что возможно только в театре, ставящем перед собой общественно-воспитательные задачи. Т. е. «социальная маска» фиксирует жизнь определенного исторического класса и «подчеркнутым смехом, резкой гримасой провозжает в прошлое окаменевший уходящий быт». По своей структуре она всегда имеет дело с «выкристаллизовавшимся жизненным материалом и не допускает нерешенных фигур, персонажей с новым, неустоявшимся социально-психологическим содержанием, судьба которых имеет свое развитие и продолжение в жизни после финала театральной пьесы» [1, с. 78].

Уже в конце XX века исследователь Виолета Гудкова заимствует его у Бориса Альперса и использует относительно пьес Афиногенова «Ложь», Гастева «Растем из железа» и т. д.

«Принципиально новым, ранее не существовавшим способом охарактеризовать персонаж в советских пьесах стало указание на его принадлежность (либо непринадлежность) к коммунистической партии... Прежнего частного героя с некими индивидуальными свойствами предлагалось тем самым рассматривать как минимальную частицу партийной целокупности. Человек (герой) будто пропускаться через социальное (анкетного типа) сито. «Человеческое» редуцировалось, сводилось к узкосоциальному. <...> Социальная маска как определенная функция героев (“кулачка” и “баба-батрачка”, “член исполкома” и “подрядчик”) сообщала о схематичной картине мира, об установленных и статичных взаимоотношениях не людей, но их социальных статусов» [2, с. 276]. Одним словом, определяющим в такой драматургии становился не человек, а социальный тип.

Подобная типажность в огромной степени свойственна и Новой драме, где вместо «коммунистов» и «нэпманов» действуют «манagers» и «наркоманы». Как справедливо утверждает Марк Липовецкий, здесь речь идет не обо всем обществе в целом, а о конкретной социальной среде, субкультуре.

«Герои “доков” (документальных пьес. — М. С.) объединены либо общим социальным статусом (заключенные, солдаты, бездомные,

наркоманы, пиар-технологи, продюсеры телевизионных реалити-шоу и т. п.); либо связаны единым для всех социально-психологическим комплексом (травмой): женщины, убившие своих возлюбленных, фанаты поп-звезд, постоянные обитатели Интернета, красавицы, жертвы отцовской любви, подростки-самоубийцы, жертвы банковско-строительных махинаций, жены подводников, погибших на “Курске”, и т. п.» [3, с. 378].

Почему же сегодня современной драматургии понадобился именно такой тип героя? И почему авторы так последовательно избегают характеров, подменяя его маской и типажом? Возможно, это связано с дискредитацией языка как средства выражения смыслов, тем, что Ролан Барт называл «предательством языка». Персонажи становятся как будто герметичны, их реплики не выражают ничего, кроме примитивных потребностей и агрессии по отношению к миру, и то и другое выражается в словесных клише.

Драматургия такого рода, как правило, не вызывает интереса у режиссеров. Более того, даже заинтересовавшись той или иной пьесой, актеры и режиссеры подчас терпят неудачи, поскольку стремятся воспроизвести тот или иной тип буквально, прибегая к грубой характерности. Постановка Владимира Панкова «Я — пулеметчик» по одноименной пьесе Юрия Клавдиева является счастливым исключением. Остановлюсь на ней более подробно.

Пьеса была написана в 2003 году и представляет собой историю жизни тольяттинского братка, собравшегося в одно прекрасное утро на природу (текст существует в электронном виде и нигде ранее не был опубликован).

ПАРЕНЬ. А со стороны казалось так просто всё — взять и съездить. Пересечь полгорода и отдохнуть [4].

Внезапно в монолог героя вклиниваются слова другого человека, как выясняется позже — деда Парня. Причем происходит это без особых выделительных знаков: абзацев, прописи и т. д. Неслучайно театральный критик Марина Давыдова отмечает специфическую структуру текста, созвучную, по ее мнению, с рядом пьес Новой драмы.

«Я, пулеметчик» — это разом и лирическое высказывание, и филиппика, и манифест, и монолог, и диалог. Это такой словесный сель — характерная примета “новой драмы”, главным героем которой оказался не герой, не человек толпы и даже не народ (читай — плебс), а сам язык» (пьеса здесь и далее цитируется без ссылок на источник. — М. С.).

Итак, в постановке вместо двух главных героев задействован «целый оркестр». Три основных персонажа:

1. Мать (исполняющая несколько ролей сразу) — женщины на войне, жены, санитарки (Анастасия Сычева);
2. Ветеран ВОВ — он же — дед главного героя (Андрей Заводюк);
3. Боец — сам главный герой (Алексей Черных).

Плюс — пять вспомогательных масок — современные политики, в резиновых набалдашниках с лицами политиков.

Как отмечает все тот же критик: «Гомонящие на разных языках и кривляющиеся уродцы-политики с резиновыми головами пришли в спектакль “Я — пулеметчик” прямиком из отечественных агитбригад и западного политического театра 60-х» [4].

То есть заданный режиссером прием столкновения живого и «резинового» буквализуется в кукле, основной функцией которой (особенно политиков) становится простой жест: покачивание головой, произнесение лозунгов, приветственное помахивание рукой и т. д. Подобным образом существуют и актеры: главные герои — Парень (он же — Боец), ветеран ВОВ — Дед, женщина — Жена, Мать. Главная функция Матери — ждать (согнувшись над столом, молча вглядываться в Бойца), Деда — советовать, Парня — стрелять по невидимым мишеням и т. д.

При этом мертво-резиновому существованию героев противопоставлен звуковой ряд — шумы, песни, отдаленно напоминающие, не по форме, а по композиционной нагрузке, зонги. А поскольку мимика, пластика актеров абсолютно шарнирны и одноплановы, живым в данной работе становятся именно звуки — переложенные на множество мотивов куплеты из «Отеля Калифорния». Голос и песня (многоголосье, звуковая какофония) прорывает телесную кукольную оболочку и пусть на время, но высвобождает героя от роковой заданности и исторической предопределенности (дед воевал, ты воюешь, война бесконечна).

Война — это то, что никому не нужно. Но в то же время ты дерешься так, как будто ничего для тебя важнее нет и не было никогда. Война — это непреходящая боль, это когда не можешь больше смотреть на мир, а только озираешься, выискивая место поудобнее, откуда обстрел хороший. Это когда солнцу не рад.

Получается, что пластически спектакль транслирует полную предопределенность человека его социальной функцией: мужчина создан, чтобы воевать и погибать, женщина, чтобы перевязывать раны

и ждать. Музыка же — своеобразное драматическое скопление звуков — разрушает эту предопределенность, дает человеку ощущение воздуха, неба, переносит его в другой мир. Тем самым порождая удивительный диссонанс между «резиновым» внешним и гармоничным внутренним миром персонажа, больше всего на свете желающим жить, что сопрягается с авторским финалом пьесы.

Я попробую жить. Я здорово попробую жить. Вот моя война. Это единственная стоящая война — за себя, за собственную жизнь. Моя линия фронта протянулась через целую Вселенную, на ней повисли мои города, мои леса, те места, где я был и где еще только предстоит мне стоять насмерть. Я буду. Я буду насмерть — до самой смерти. Только так. Только так.

1. Алперс Б. Театральные очерки // Театральные монографии: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 78.
2. Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М., 2008. С. 276.
3. Липовецкий М. Н. Паралогии. М., 2008. С. 378.
4. Давыдова М. У войны бандитское лицо // Известия. 2010. 22 сентября.

Н. Г. Щербакова
кафедра русского театра

АКТЕР-ПЕРСОНАЖ: ВАРИАНТ КОЛЯДА-ТЕАТРА

Николай Коляда относится к театральным художникам, создающим на сцене синкретический художественный мир, который постоянно сам себя перестраивает. Выразить его непрерывное становление наиболее адекватно может карнавальным образ, построенный из череды метаморфоз. Внутренние связи в спектаклях Н. Коляды выстроены по ассоциативному принципу. В каждом спектакле развивается несколько параллельных сюжетов, которые можно условно обозначить следующим образом: внешний фабульный пересказ истории, иронический слой полемики с традиционной эстетикой, лирический нарратив личной памяти. Эти слои, переплетаясь и чередуясь, создают пеструю эклектичную ткань спектаклей Коляды.

Общепризнанно, что герои, рожденные фантазией драматурга, актера, режиссера, словом, человека-театра Николая Коляды, постоянно актерствуют. В его спектаклях все играет и превращается по закону

карнавальная изменчивости и двойственности: верх меняется местами с низом, мужчины играют женщин, вещи теряют свое обыденное предназначение и преобразуются в театральные метафоры, артисты отыгрывают гротескные формы наравне с предметом. Куклы, маски и живые лица дублируют друг друга, жесты и движения преувеличены, человек соревнуется с куклой в пластической выразительности, а предмет с человеком — в смысловой наполненности. Поставленный на один уровень с бутафорией, актер вынужден играть как марионетка в кукольном театре: пластически и мимически утрированно, выпукло. Маска вытесняет характер, становясь главной содержательной частью роли. Очевидно, что в этом буйном, истерично хохочущем и истерично рыдающем фиглярствующем мире есть некая неоднородность. Вопрос заключается в том, что представляют собой постоянные связи между персонажами и исполнителями в театре Коляды?

Герои спектаклей Николая Коляды в большинстве своем полярные маски: палачи и жертвы, артисты и блаженные, трикстеры и дураки. Психологические, развивающиеся характеры единичны, подаются фрагментами, их исполнение доверено нескольким профи. Изредка, в исключительных случаях, Коляда сохраняет принцип равноправия и сложных драматических отношений актера и персонажа, оставляет зазор между актером и персонажем.

По убеждению Коляды, «актер без режиссера не может ничего» [1, с. 320]. Большинство исполнителей в его спектаклях подчинены жестко фиксированному пластическому рисунку, встроенному в музыкальный сюжет действия. Коллективный герой спектакля — хор-массовка — в режиссерской композиции Коляды играет постоянную роль антагониста главного персонажа. Задача исполнителей в массовке — четко держать единый ритм, в заданные моменты транслировать общую масочно-однозначную эмоцию: хохот, рыдание, ужас. Преувеличенно-глумливые, гротескные эмоциональные проявления в коллективных оценках чередуются с монотонным, обезличенным, «стертым» существованием в связках, перестановках, ритмических проходках между эпизодами.

Внешность актеров в массовке маркируется с помощью знаков в гриме. Зачерненные «выбитые» зубы у пьяных фофанцев в «Вишневом саде». Кровавые подтеки и высунутые языки у «бандерлогов» в «Гамлете». Нарумяненные «яблочные» щеки женихов в «Женитьбе». Пластиковые гламурные очки со стразами у игроков в «Маскараде». Вымазанные сажей рожницы деревенских ребятишек в «Золоченых лбах».

Принцип масочного единообразия лиц контрастирует с разностью физических параметров отдельных исполнителей: рядом с огромным двухметроворостым мужиком прыгает похожая на пятиклассницу пигалица, толстые и тощие, большие и маленькие, могучие и хлипкие чередуются в массовке, складываясь в разношерстную живописную картинку «народной» жизни.

Гротеск, восходящий к древней народной культуре, работает как главный формообразующий принцип во всех сценических построениях Н. Коляды. Коляда использует гротеск как форму «преувеличенного и амбивалентного социального комментария на стыке противоположностей, особенно комических и ужасающих, существующих в неразрешимом напряжении» [2, с. 85]. Например, в спектакле «Борис Годунов» (2011) народ воплощает ревушая гомонящая массовка: сначала она представляет жалкое сборище ряженных в лохмотья рабов. Но постепенно в ней угадывается готовность обернуться в кроважидную озверелую толпу погромщиков, вооруженных кольями и вилами.

Коляда использует гротеск не только в сатирических целях. Создавая на сцене сплав ужаса и веселья, режиссер объединяет отвратительное и комическое в формах юмористической монструозности. Например, в «Маскараде» гиньольная маска веселящейся смерти и маска застывшего ужаса с картины Э. Мунка «Крик» задаются сначала в куклах-марионетках, дублирующих «модный свет», затем проступают в физиономии Арбенина, дразнящего Звездича, чтобы в финальной сцене окончательно вытеснить с лица героя человеческое выражение. Перетекание черт кукольной маски на лицо персонажа пластически объединяет игровое и предметное пространство спектакля, выражает противоборство живого и мертвого мира. Через карнавальный перевертыш проявляется сверхзадача режиссера: высмеять смерть.

Гротескное видение мира влияет на распределение ролей в спектаклях. Н. Коляда постоянно использует распространенный прием — несоответствие психофизических особенностей актера герою. На этом строится львиная доля художественного содержания спектакля. Например, назначение физически крупной, телесно роскошной и темпераментной актрисы Ирины Ермоловой на роли Джульетты («Ромео и Джульетта», 2001 г.) и Бланш («Трамвай “Желание”», 2008 г.) основано на сопротивлении традиционному представлению о хрупкости героинь, которых театральная традиция причисляет к амплу «лирической инженерии». Бланш в исполнении Ермоловой — сильная высокая блондинка с хрипловатым тембром Марлен Дитрих. «Болезнь и слабость

такой женщины как ничто другое проявляет ужас извращенной эпохи» [3, с. 5]. Парадоксальность режиссерского решения создает дополнительный смысл, работает на авторский сюжет.

В каждом спектакле Н. Коляда использует травестию как прием театрализации. Это связано с преобладанием комедийного жанра в постановках. Актер, выступающий в женских ролях, или дрэг, берет свое начало от традиции выводить мужчин в женских ролях в менестрельных представлениях. Актеры дрэга (т. е. специфического актера — см. выше) стремятся пародировать типы женственности согласно маскулинному взгляду. «Дрэг является смешением полов, которое разрывает связь между биологическими категориями и социальными определениями пола» [2, с. 85]. В труппе «Коляда-театра» есть и настоящие «звезды» дрэга: это актеры С. Федоров и С. Колесов. Для них Н. Коляда выстраивает в спектаклях роли «с переодеванием». Мадемуазель Куку (С. Федоров) в «Безымянной звезде»; участницы ансамбля «Наитие» («Баба Шанель») — Капитолина (С. Федоров) и Сара Абрамовна (С. Колесов); Фрекен Бок (С. Колесов) в «Карлсон вернулся» и пр. Подобно ранним представлениям дрэгов, поклоны в спектаклях традиционно заканчиваются снятием парика.

Мужчины, ряженные в женское платье, в спектаклях Коляды становятся общим местом. Например, массовка во «Всеобъемлюще» (2009), где мужской состав труппы, танцующая в женских костюмах, воплощает мечты героинь о несыгранных ролях. Или гимназистки в «Безымянной звезде» (2008), которых играют актеры и актрисы, переодетые в школьную форму. В последнем случае переодевание служит усилением внешней фактурности массовки.

Иногда режиссер Н. Коляда выводит на сцену фигуру трикстера — андрогинное, текучее, подверженное постоянным метаморфозам существо: например, Слуга Арбенина, он же Неизвестный («Маскарад», 2012 г.) в исполнении И. Белова. Некто среднего рода в классическом женском костюме *commedia dell'arte*, в золотой маске, скрывающей лицо, с голосом простуженного трансвестита, по ходу действия превращается в участника бесовской игры-дефиле, где за звание самого крутого самца борются все персонажи мужского пола. В финальной джокерской сцене поединка проступившая в темноте проявленного негатива смертельная бледность на лице Арбенина отражается в выбеленной полумаске Неизвестного. Сцепившиеся в удушающем объятии-схватке противники зарифмованы, но не идентичны, что открывает простор для интерпретаций.

Большинство персонажей фона в сценическом мире Н. Коляды — типы с преобладанием нескольких ведущих черт. Например, в спектакле «Фронтовичка» представители народа: обитатели барака, работницы столовой, ученицы танцевального кружка, алкаши, милиционеры — сменяют друг друга в пестрой череде эпизодов, точно попадая во внешний бытовой облик персонажа. Делается акцент на характерных для героя чертах, соединяющих знаковую выразительность костюма, мимики, походки, манеры говорить. Эти особенности присущи героям с первого появления на сцене и на протяжении действия неизменны, что указывает на масочный принцип работы с ролью, склеивающий механику всего спектакля. Используется социальная маска, т. е. «театральная маска», выражающая «окостенение социального типа» [4, с. 102].

Типы, превращенные в маски, прежде всего, «палачи»: их страсть к оголтелому буйству может в любой момент взвинтить температуру на сцене. Герой-палач скотоподобен. Проявление зоологического поведения часто используется как ведущая характеристика персонажа с садистскими наклонностями: Стэнли (О. Ягодин) («Трамвай “Желание”») похож на таракана, Клавдий со свитой в «Гамлете» уподоблены стае бандерлогов с жокаком во главе. В «Борисе Годунове» в масках Коровы («скота», стада, символизирующего толпу на площади) и Пришельца кривляются ряженые скоморохи в народных сценах. В «Гамлете» Гертруда внезапно появляется с кабаньей головой на плечах. Свиное рыло используется как палаческий знак.

Противоположность «палача» — герой-жертва — рефлексивен, нежен, женственен, изыскан в чувствах. У каждого из таких героев есть флёр, отделяющий от реальной жизни: потребность придумывать, фантазировать — своего рода летаргия, спасительная болезнь. Как только болезнь проходит, герой остается один на один с миром палачей. Таковы Бланш («Трамвай “Желание”»), Дуняшка («Женитьба»), Мария Небылица («Фронтовичка»), Саша («Два плюс два»).

Иногда палачи и жертвы меняются ролями, например, в «Маскараде»: палач невинной жертвы Нины, Арбенин в финале сам становится жертвой дьявольской игры Неизвестного. Делается это специально, чтобы отразить основной эмоциональный закон жизни — ненависть — в противовес терпимости, как явлению редкому, атавистическому и поэтому парадоксальному.

Моделирование персонажа в театре Н. Коляды ближе условному театру Мейерхольда, нежели жизнеподобному театру Станиславского.

«Центром сценической системы образа, создаваемого актером, у Мейерхольда оставались не слитые, но со-поставленные амплуа или маска актера и соответствующее обобщение-маска в роли» [5, с. 118]. Это может быть применимо к тому, как в спектаклях Коляды работает протагонист его театра Олег Ягодин.

В спектаклях Коляды крайне редко возникает свобода актерской инициативы, когда артист может присвоить то, что предлагает ему режиссер, добавить свое, быть в этом естественным и создавать характер. Ягодин — один из немногих, кому режиссер Н. Коляда доверяет самостоятельное развитие образа. Подсказывая артисту внешние приспособления: детали костюма или интонации, режиссер стимулирует его воображение. Например, Ягодину на репетиции спектакля «Уйди-уйди» Н. Коляда предложил посмеяться особым образом. Актер взял это за краску, надел пилотку (он играл солдата), добавил что-то еще. «И мгновенно на репетиции получилась такая гнида невыносимая, такой мерзавец и подлец. А сделал он это в две секунды...» [1, с. 320]. Очевидно, режиссер не вторгался во внутреннюю лабораторию артиста. Речь шла, скорее, о вкраплении резких характерных деталей, чем о связной совокупности черт характера. Внутреннее оправдание, привнесенное артистом из собственного арсенала, помогло создать завершенный художественный образ.

Режиссер Н. Коляда монтирует маску актера Ягодина в структуру своих композиционных построений, раскрывающих противостояние человека и толпы. Маска Олега Ягодина складывается из человеческой индивидуальности (физическая хрупкость в сочетании с жестокостью эмоциональных проявлений и заражительной эротической эманацией) и индивидуальности художественной (поэт, фронтмен рок-группы «Курара»). Уникальность техники Ягодина, его пластическая и ритмическая оснащенность, рок-н-рольный имидж, доминантность и музыкальность усиливают содержательность роли. В свою очередь, сложносоставная маска актера Ягодина: яркая актерская индивидуальность в стертой тщедушной оболочке — сопрягается с маской протагониста (Борис Годунов, Гамлет, Подколесин, Хлестаков, Лопухин, Стэнли), центра образной системы спектакля Коляды. Герой Ягодина либо противостоит стаду (Лопухин, Подколесин), либо возглавляет его в качестве вожака (Эдмунд, Хлестаков, Стэнли), либо совмещает эти две ипостаси (Гамлет, Арбенин, Борис Годунов).

При всем разнообразии ролей, сыгранных артистом, в основе каждой заложена единая матрица, на которой строится драматургия роли и необходимость использования органики именно Ягодина. Мерцающая двойственная природа, противоречивость внешнего и внутреннего (сочетание солнечного обаяния в улыбке с резким автоматизмом низменных проявлений) дает слияние жертвы и палача, ангела и демона, убийцы и спасителя, нежности и жестокости. Ягодина способен органично соединять фарсовую карикатурность с трагической безысходностью, лирические моменты с острой иронией. Например, его Арбенин — вожак маскарадной своры фриков, глумящейся над пресловутой «системой Станиславского», — держит нарочитые «мхатовские» паузы после пафосных реплик «Если бы» и «Не верю!». Со всем иначе он ведет себя наедине с Ниной: безыскусный, добродушный обыватель, обнаружив нехватку браслета на руке жены, замирает в непритворном оцепенении. Пауза наливается жестоким напряжением, чреватым взрывом темперамента такой силы, которая вдруг опрокидывает восприятие и переводит происходящее из бурлеска в трагический план. Именно персонажи в исполнении Ягодина соединяют разные уровни композиции спектакля. Артист может одновременно существовать в маске и транслировать личностное отношение к персонажу. Многомерность рождает свободу внутреннего содержания образа и в карнавальном обстоятельстве делает его человечным. В ролях Ягодина проглядывает «двуликий янус», воплощенное отражение эйдоса самого Н. Коляды.

Таким образом, через сопряжение карнавальная массовки и сложносочиненной природы персонажей в исполнении О. Ягодина режиссер Н. Коляда ищет синтез внешней пластической выразительности и внутренней драматической наполненности действия.

1. Коляда Н. «Ощущая себя в парадигме русской культуры». Два Интервью с Николаем Колядой. [Интервью Дины Хакимовой] // Известия Уральского государственного университета. 2008. № 55. С. 316–322.
2. Andrew Stott. Comedy. The New Critical Idiom. Routledge. New York and London. 2005. 165 с. (Пер. Н. Щ.)
3. Карась А. Реальный театр // Российская газета. 16 сент. 2009. С. 5.
4. Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 27–135.
5. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008. 240 с.

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ НЕГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

С 2001 года в театральных и околотеатральных кругах идет непрерывная дискуссия о необходимости реформирования репертуарного театра. Правительство заявило о том, что не может содержать такое количество государственных театров... ходят упорные слухи о готовящемся «разгосударствлении театров» и переходе их в иную форму собственности [5, с. 43]. Основная идея ее заключается в отказе от привычной репертуарной политики взамен на организацию частных негосударственных компаний.

На международной конференции 2003 года «Россия. Балтия. Европа. Судьба репертуарного театра XXI века» Л. А. Додин напомнил, что репертуарный театр — «это не просто театр постоянной труппы и репертуара, это театр единой художественной мысли и воли, труппа <...>, где планкой становится не более или менее удачно сыгранная роль <...>, а общая художественная, лирическая, гражданская линия жизни театра, выражаемая в его репертуаре» [5, с. 43]. На той же конференции Е. А. Левшина сформулировала ряд отличительных признаков репертуарного театра. В частности она сказала: «Словосочетание “репертуарный театр” сегодня используется довольно широко и используется по-разному <...> Я бы хотела, чтобы все здесь поняли, что та институция, которая называется российский репертуарный театр, его признаки это: постоянная труппа, государственная поддержка в форме регулярного государственного финансирования, и еще один нюанс — здание. Вот именно эта институция оказала и оказывает огромное влияние на развитие мирового сценического искусства» [5, с. 44].

Е. А. Левшина высказывает мысль о том, что идея создания государственного театра родилась именно в России: «Около 250 лет назад она возникла именно потому, что в бюрократическом, сословном, крепостническом российском государстве было очень важно понять, как сюда перенести европейский театр, как он будет существовать. Долго придумывали эту форму и придумали, что это будет государственное учреждение, а все, кто в нем работают, будут государственными служащими. Отсюда возникла постоянная труппа» [5, с. 44].

Невозможно и не нужно спорить о необходимости государственного репертуарного театра. Ведь именно ему мы обязаны появлением многих выдающихся режиссеров и актеров, среди которых Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос, О. Н. Ефремов, Ю. П. Любимов, Л. А. Додин, П. Н. Фоменко и еще многие другие. Однако в том, что «государственные театры Петербурга все более коммерциализируются, процветает бульварный театр» [2, с. 194], есть горькая правда. Правда и то, что почти во всех государственных театрах существует стереотипное понимание художественной традиции как продолжения поиска того или иного выдающегося режиссера. Однако чаще всего следование ей подминает под себя творческий замысел приглашенного режиссера и пагубно влияет на художественный результат. Правда и то, что образно подмечено режиссером В. М. Крамером: «К руководству большинства театров пришли люди, которые не набирали основную группу. В театрах большое количество людей, которые непонятно по какому признаку там сидят, только по признаку трудовой книжки» [5, с. 45]. Правда и то, что в России начинает формироваться гражданское общество. А возможно ли свободное театральное высказывание в ситуации зависимости от источников государственного финансирования?

Возможно, по ряду этих причин площадкой для театрального эксперимента сегодня стали негосударственные театры. Современные театральные критики и актеры высказываются вполне определенно. Приведу два примера:

«Негосударственные театры — это частные, некоммерческие театры, вынужденные самостоятельно выживать, большинство из которых не имеют своего стационара, а арендуют разные площадки для показа спектаклей» (М. Ю. Дмитревская, театральный критик) [2, с. 194].

«Нужны ли сегодня маленькие театры? Для меня принципиален другой вопрос — нужна ли какая-то альтернатива общей театральной политике, где есть господдержка? Как альтернатива они нужны, потому что именно в таких местах что-то новое происходит, трансформируется и становится ключом к возникающей театральной политике» (В. В. Коваленко, актер) [4, с. 198].

Таким образом, следует рассматривать негосударственные театры не как замену театру государственному, а как альтернативу, способствующую развитию всего театрального процесса. Как место, где можно позволить себе заниматься экспериментом, поиском нового героя, нового языка, новой правды, новой искренности.

Сегодня можно выявить два направления поисков в этой области — первое направление мы условно назовем «вертикальным», второе «горизонтальным». Первый путь, «вертикальный», — пытается развивать театр как место для обмена духовным опытом, становится площадкой для разнообразных экспериментальных опытов. Например — театральные опыты Ежи Гротовского, Анатолия Васильева. Второй путь, «горизонтальный», — занимается развитием игровой традиции театра или изучением межличностных отношений, социальной среды, взаимоотношений человека и общества, например «Театр.doc», «Театр Коляды».

Надо признать, что такое разделение условно, поскольку первое вовсе не исключает знания окружающей среды или игрового начала, а второе вовсе не отвергает этической, нравственной, духовной составляющей. Как пример удачного соединения этих двух направлений можно привести опыт «Такого театра». В его репертуаре соседствуют такие различные по жанру спектакли, как «Иванов» А. П. Чехова (режиссеры — А. Баргман, А. Вартаньян) и, например, «Дура ненормальная, это я!» по пьесе «Свободная пара» Д. Фо (режиссер — А. Корионов). Абсолютно разные по жанру спектакли выполнены на высоком профессиональном уровне. Так что речь идет о художественных приоритетах в выбранном пути и о выразительных средствах, к которым прибегает театр.

Стремление к искренности существования актера порождает одну из отличительных особенностей негосударственного театра — камерность пространства, которое, в свою очередь, обязывает исполнителей к достоверности, точности, подробности внутренней жизни. Стремление театра к нестереотипному знанию жизни породило технику «вербатим».

«Вербатим» (переводится как «дословно») — так называется технология создания драматургического текста, а затем и спектакля, основанная на расшифрованных и обработанных интервью с реальными людьми» [3, с. 232].

Стремление к достоверности заставило театр вновь обратиться к выразительному средству, которое получило название «кинофикация театра». Термин «кинофикация» был предложен теоретиком и критиком А. И. Пиотровским в работе «Кинофикация искусств» (1929) и подробно исследован в научной работе К. Н. Матвиенко «Кинофикация театра: история и современность». Позволю себе привести цитату из этой работы. «В конце 1990-х — начале 2000-х кино на сцене стало тщетной попыткой ухватить достоверность <...> в эпоху электронных СМИ, когда это технократическое будущее наступило, достоверным

зрителю кажется лишь то, что пропущено через технику, что передано по проводам и выведено на монитор» [3, с. 199].

Тщетной К. Н. Матвиенко называет эту попытку потому, что «пересекаясь на рубеже XX–XXI веков, кино и театр, безусловно, обогащают друг друга, но это не прибавляет зрителям чувства реальности, а скорее заставляет думать о ее нехватке» [3, с. 200]. Однако сегодня в Петербурге, возможно, возникло явление, открывающее пути нового ее проявления — спектакль «Антитела» (автор — А. Совлачков, режиссер — М. Патласов), созданный в рамках проекта «Петербургская документальная сцена» при поддержке театра «Балтийский дом».

«В спектакле — две выдающиеся актерские работы. Актрисы Экспериментальной сцены Анатолия Праудина Алла Еминцева и Ольга Белинская играют двух матерей. Здесь найден новый тип театральной подлинности. На документальном материале возникает многослойный психологический театр, который нисколько не противоречит документу... Сюжет выходит почти античный. Только увиденный в открытую на улице форточку» [1, с. 105].

Может быть, в такого рода проектах и коренится один из возможных вариантов развития театрального будущего?

Но далеко не все театры способны выдержать такое существование. В 2007 году закрылся так и не получивший своего дома театр «Фарсы», художественным руководителем которого являлся режиссер В. М. Крамер.

Возможно, выходом из сложившейся ситуации послужит не написание и утверждение единого для всех закона по государственным театрам, а воспитание в театральной школе молодых режиссеров и актеров с новым мышлением, стремящихся к самостоятельной творческой жизни.

1. *Дмитревская М. Ю.* ДОС или не ДОС — вот в чем вопрос? // Петербургский театральный журнал. 2012. № 1 (67). С. 103–105.
2. *Дмитревская М. Ю.* К читателям и коллегам–2 // Петербургский театральный журнал. 2010. № 2 (60). С. 194.
3. *Матвиенко К. Н.* Кинофикация театра: история и современность. СПб., 2010. 293 с.
4. *Полянская И., Коваленко В., Новиков А., Вартаньян А.* «Такой театр» — это возможность делать то, что хочется, но бесплатно // Петербургский театральный журнал. 2010. № 2 (60). С. 197–199.
5. *Строгалева Е.* Международная конференция Россия. Балтия. Европа. Судьба репертуарного театра XXI века // Петербургский театральный журнал. 2003. № 4 (34). С. 43–47.

СЛОВО ЖИЗНЕННОЕ И СЛОВО СЦЕНИЧЕСКОЕ. СТАНИСЛАВСКИЙ И ПЕРВАЯ СТУДИЯ МХТ

В определенном смысле «водораздел» между художественными направлениями развития в драматическом искусстве лежит в области взаимоотношений живой разговорной речи и речи сценической. Сложность данного вопроса в *относительности* понимания жизненности и нежизненности сценического слова. К. С. Станиславский первым из людей нового театрального времени поднимает проблему сценического слова в смысле его естественности и непротиворечивости ощущению правды. Станиславского волнует проблема взаимоотношений живого слова как слова естественно-жизненного, т. е. органически рожденного, и необходимости сценичности. У него существует свое видение этой проблемы. Полемичными по отношению к этому взгляду в определенный период времени являются концепции М. А. Чехова и Е. Б. Вахтангова.

М. А. Чехов и Е. Б. Вахтангов — воспитанники Первой студии МХТ, студии, созданной Станиславским исключительно в интересах уточнения и развития приемов Художественного театра. 15 января 1913 года публике был предъявлен спектакль «Гибель надежды» Г. Хейерманса, положивший начало Первой студии. Архитектурные особенности помещения бывшего кинотеатра заставили отказаться от подмостков и рампы. Актеры почти не были отделены от публики. Сцена была маленькой и неглубокой. Актер, таким образом, оказывался лицом к лицу со зрителем. Публика могла видеть мельчайшие жесты и движения вплоть до выражения глаз. Разумеется, такие внешние условия заставляли искать особого стиля актерской игры и речевой органики. За «Гибелью Надежды» последовал спектакль «Праздник мира» Г. Гауптмана (первая режиссерская работа Вахтангова в студии), а за ним «Сверчок на печи» Ч. Диккенса и «Потоп» Г. Бергера, принесшие студии настоящую славу. Спектакли дореволюционного периода 1913–1916 годов отличались камерностью и особой психологической детализацией, приводившей к почти полному отказу от сценичности. На камерной площадке артисты «просматривались насквозь», в таких сценических условиях внешняя техника (голос, речь) оказывалась в известном пренебрежении. Первоначальная задача студии прими-

речь жизненную правду и правду сценическую оборачивается полным отказом от сценичности. Отсутствие техники, способной обеспечить баланс между естественностью речи и необходимостью сценичности, приводит студийцев к превращению сценической речи в речь интимно-бытовую. В своих художественных экспериментах студия доходит почти до полной утраты сценичности, но зато открывает особую камерную манеру игры, которая оценивалась критиками того времени необычайно высоко. После премьеры «Праздника мира» журнал «Русское слово» от 16 ноября 1913 года пишет о совершенно необыкновенной простоте тона, которая «не достигалась и в Художественном театре», о простоте, которая «гораздо трудней какой угодно приподнятости» [1, с. 365]. «Старики» Художественного театра во главе с Качаловым тоже благосклонно и даже восторженно принимают спектакль, но не Станиславский.

Увидев свою идею доведенной до логического предела, то есть осуществленной, Станиславский понял, что сама по себе идея не верна. Он стал говорить, что к подобному «нужно *стремиться*, но этого никогда не надо делать. К жизненной правде надо *идти*, но надо дать сценическую правду» [цит. по: 1, с. 462; курсив мой. — М. С.]. Станиславский понимал, что отказ от сценичности может привести к потере зрителя. Во-первых, за счет стирания сценических граней речи дальше третьего ряда артистов не было слышно, а во-вторых, такая «правдивость» не просто скучна, но даже отталкивает.

Станиславский ясно увидел, что жизненность сценической речи заключается не в ее предельной естественности, не в ее знаке равенства житейскому разговору, а в чем-то другом. Сценическая практика показала студийцам, что либо звучность убивает жизненность, либо жизненность исключает звучность. Значит, это и не та звучность, и не та жизненность. Если жизненной речи, такой как нашли в «Сверчке», «Потопе», «Празднике мира», «Росмерсхольме», не может быть в театре, где больше трех рядов, то значит она и не подходит для театра. Такая речь больше подойдет, скажем, для кино, и то при условии качественной звукозаписывающей аппаратуры. Но сценическая речь не для кино, а для театра. Значит, и понятие жизненности речи, и понятие сценичности речи должны рассматриваться в качестве особых эстетических категорий. Речь идет не о противопоставлении одного другому, но об интуитивной эстетической оценке жизненного и сценического, подобно восприятию комического и трагического в театре. Говоря о жизненности, Станиславский, конечно же, имел в виду смену

эстетических установок, или, говоря высоким слогом, эстетических парадигм в сценическом искусстве, в том числе эстетической парадигмы речи. Будь это иначе, Станиславский принял бы художественные эксперименты Первой студии.

Итак, жизненность сценической речи — это особое эстетическое понятие, которое лишь *намечено* Станиславским и существует в его записях в качестве идеала. Следование этому идеалу может приводить к самым неожиданным результатам.

Е. Б. Вахтангов, проводивший экспериментальные занятия по «системе» в Первой студии, выпустивший со студийцами четыре спектакля в качестве режиссера, не раз получал критику Станиславского в свой адрес. После показа спектакля «Праздник мира», столь восторженно встреченного старшими актерами МХТ и критиками, Вахтангов услышал от Станиславского, что «тот может быть <...> педагогом, но никогда не станет постановщиком, потому что не чувствует формы спектакля» [цит. по: 1, с. 363–364]. «Росмерсхольма» Станиславский также резко не принял, отшатнувшись от осуществленной студийцами идеи жизненности на сцене, *его* идеи. В тот же послереволюционный период Вахтангов терпит личную неудачу с Народным театром. В первое время после наступления революции Вахтангов, будучи человеком, далеким от политики, колеблется в своем отношении к ней. Единственно важным для него является желание продолжать работу. В конце концов Вахтангов принимает революцию, найдя опору в трудах Рихарда Вагнера, в которых говорится о том, что грядущая революция потребует нового искусства и это новое искусство будет искусством масс. И Вахтангов решает идти в массы вместе с учениками Мансуровской студии. На сцене Народного театра у Каменного моста ученики вахтанговской студии играют «Потоп» и «Чудо святого Антония». Борис Захава вспоминает, как, играя в «Чуде», волновался перед выходом на сцену, а когда вышел, партнер шепнул ему: «Борис, не робей, нас больше». Взглянув в зрительный зал, он увидел, что в партере были одни пустые стулья, лишь на балконе виднелись люди, но их нельзя было разглядеть со сцены [2, с. 288]. В другой вечер все на том же «Чуде святого Антония» «какой-то рабочий в зрительном зале заснул и начал храпеть, причем храп покрыл сцену» [2, с. 258].

Оказалось, что «студийцы ни голосом, ни жестом не смогли “взять” большой зрительный зал» [2, с. 288; коммент. сост.] и, выйдя на пло-

щадку Народного театра, потерпели неудачу. Их было просто не слышно и не видно.

Все это, в совокупности с обвинением, брошенным Станиславским, заставляет Вахтангова пересмотреть свое отношение к жизненности и сценичности. Направление работы Первой студии меняется в сторону театральности. Этим характеризуется весь период с 1920 по 1924 год. Движение, начавшееся тогда, в дальнейшем приведет Е. Б. Вахтангова к тому, что сам он позже сформулирует как «фантастический реализм» и гротеск.

Было бы несправедливым утверждать, что в Первой студии МХТ вовсе не было образцов той особой жизненности и той особой сценичности, о которых мечтал Станиславский. В творчестве М. Чехова, сыгравшего свои основные роли в Первой студии, эти образцы были. В период обучения отношение М. Чехова к «техническим» предметам, в том числе к постановке голоса, дикции, декламации, было почти отрицательным. Уже в зрелом возрасте в книге «Путь актера» он пишет: «Подход к слову и к овладению им (в дикции, постановке голоса и т. д.) неправилен прежде всего потому, что этот подход ведет актера от анатомии и физиологии (аппарата речи) к живому слову. Между тем как *истинный путь лежит в обратном направлении*: от живого языка, от живой речи <...> к так называемым резонаторам, связкам, легким, диафрагме. Артикуляция, с которой обычно начинает актер, это есть последнее, чему он должен научиться» [3, с. 83: курсив Чехова. — М. С.]. Путь речевого воспитания актера, о котором говорит М. Чехов, соответствовал учению Станиславского в целом. Но в третьей главе книги «Работа актера над собой», посвященной голосу и речи, Станиславский описывает путь прямо противоположный: от артикуляции и дикции к слову. Объяснить это можно тем, что в главе «Речь на сцене» Станиславский многое передоверил князю С. Волконскому, человеку, который боролся с дилетантизмом на сцене и в актерской профессии, но никогда не был реформатором. И реформатор Станиславский, не будучи в состоянии сформулировать то, что он чувствует по этому поводу, почти все отдал на откуп Волконскому.

К. С. Станиславский на протяжении всей жизни осмыслял соотношение жизненных и сценических процессов, в том числе их соотношение в сценической речи. Истинное понимание его учения складывалось и складывается нелегко, подтверждением тому являются

опыты Первой студии в области сценической и речевой органики. Не надо забывать о том, что ядро Первой студии составляли одаренные и разнохарактерные по своим актерским и режиссерским индивидуальностям люди: Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, Р. В. Болеславский, С. В. Гиацинтова, В. В. Готовцев, М. А. Дурасова, А. И. Чебан, С. Г. Бирман, И. Н. Берсенев, А. Д. Дикий и др. Это была группа единомышленников, верующих в систему Станиславского и подготовивших к 1924 году рождение МХТ Второго.

1. *Вахтангов Е. Б.* Документы и свидетельства: В 2 т. М., 2011. Т. 1. 520 с.
2. *Вахтангов Е. Б.* Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 2. 688 с.
3. *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. 2-е изд. М., 1995. Т. 1. 542 с.

Л. А. Шубина
кафедра сценической речи

ИССЛЕДОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ТЕАТРАХ УРАЛА. РЕЗУЛЬТАТЫ АНКЕТИРОВАНИЯ

Цель исследования заключается в том, чтобы увидеть положение дел в сценической речи глазами актеров, попытаться услышать их впечатления от собственной речи и от речи своих коллег. Выявить их отношение к литературной норме, к дикции, к качеству голосов, особенностям мелодики и темпов сценической речи, свойственной актерам уральских театров. Собрать наблюдения за местными жителями: их поведением, особенностями характера и произношения. Полученные сведения позволят проанализировать действующие методики преподавания, наметить пути для развития и совершенствования способов воспитания сценической речи на Урале исходя из особенностей менталитета жителей региона.

В анкетировании приняли участие актеры драматических театров городов: Пермь, Березники, Кудымкар, Ижевск, Киров. Откликнулись творческие коллективы Пермского театра юного зрителя, Березниковского театра драмы и Березниковского театра «Бенефис», Кудымкарского драматического театра им. М. Горького, Кировского театра на Спасской; театров Ижевска: Русского драматического театра им. В. Короленко и Театра кукол Удмуртской республики. Получено 80 анкет.

Среди принявших участие в опросе были как молодые актеры, работающие в театре первый сезон, так и опытные актеры, имеющие за плечами более 30 лет служения театру. Работающих в театрах первый сезон — 8 человек, до 5 лет — 16 человек, до 10 лет — 11 человек, до 15 лет — 6 человек, до 20 лет — 12 человек, до 30 лет — 13, более 30 лет — 13 человек, и один человек имеет более 40 лет актерского стажа.

Анкета содержит пять блоков вопросов: первый — это данные об образовании, стаже работы в данном театре. Следующие пять вопросов об общем состоянии сценической речи всей труппы театра — качество литературной нормы, дикции, интонационных особенностях, темпах и качестве голосов актеров. Далее пять вопросов о состоянии сценической речи респондента, предлагается оценить собственную сценическую речь по тем же параметрам, что и в предыдущем блоке, где рассматривалась речь всей труппы. С целью выявить особенности поведения, характера и речи жителей городов Урала составлен следующий блок. Завершают анкету вопросы о владении национальным языком и общем количестве лет работы на сцене.

Рассмотрим ответы на вопросы об общем состоянии сценической речи в театрах Урала. Говоря о качестве сценической речи в театре, подавляющее большинство ответило, что речь близка к литературной норме, но есть черты говора. Некоторые актеры ответили, что речь далека от литературной нормы и имеет много говорных отклонений. Так считают 11 опрошенных. В единичных анкетах были высказаны опасения, что последнее время сценическая речь сближается с бытовой и молодые актеры говорят хуже, чем их взрослые коллеги. Реже встречался ответ, всего в 7 анкетах, где был отмечен вариант, что актеры обладают чистой литературной речью.

Безусловно, сценическая речь в театре должна являться образцом литературной речи, но большинство актеров не выбрали ответ «чистая литературная речь» — это указывает на то, что проблема говора в театрах Урала существует. Подавляющее большинство ответов, что речь близка к литературной норме, говорит о том, что актеры стремятся сделать свои театры центрами литературной речи, хранителями русской речевой традиции в окружении местных говоров. К такому выводу актеры пришли в результате сравнения сценической речи своего театра и городского просторечия. Сравнивая речь актеров и жителей городов Урала, все опрошенные отмечали наличие ярко выраженного говора у коренного населения.

Анализируя дикцию актеров своих театров — респонденты выбрали в основном ответ: «в общем достаточно четкая и выразительная дикция». Поровну распределились ответы вариантов «невнятная смазанная дикция» и «четкая выразительная», так ответили по 5 актеров различных театров. Комментируя этот вопрос, актеры писали: «все говорят по-разному», «молодые плохо»; «не достаточно четкая, но выразительная дикция». Пермский лингвист, кандидат философских наук Ирина Николаевна Шукина, проведя сравнительное исследование сценической и бытовой речи, пришла к выводу, что особенности диалекта лежат не только в области гласных, существует особое произношение сочетаний согласных звуков [3, с. 29]. Возможно, актеры замечают диалектные черты в дикции своих коллег.

Отвечая на вопрос, «какие интонационные особенности преобладают в речи актеров вашего театра?», большая часть актеров выбрала вариант «б) разнообразная, выразительная интонация». Влияние монотонной интонации городского просторечия на сценическую речь отметили 11 опрошенных актеров, выбрав ответ «в) однообразная, монотонная интонация». Некоторые актеры из городов: Березники, Ижевск, Кудымкар, Пермь ответили, что в их театрах преобладает нисходяще-восходящая мелодика к концу высказывания. Так считают 6 опрошенных. Нисходяще-восходящая мелодика к концу высказывания свойственна уральским диалектам. Значит, в сценической речи актеров этих театров частично проявляются особенности местных говоров. Также актерами были высказаны мнения, что мелодика сценической речи зависит от роли и требований режиссеров.

Продолжая тему особенностей сценической речи и влияния говоров, был предложен следующий вопрос: «какие темпы сценической речи наиболее типичны для актеров вашего театра?». Большинство респондентов считают, что для речи их театров типичны «разнообразные» темпы. Однако 12 опрошенных актеров отметили ответ «б) быстрые» темпы. Исследователями давно подмечено, что «скороговорка» является признаком диалектного произношения [2, с. 8]. Значит, некоторые актеры ощущают присутствие диалектной скороговорки в речи своих коллег.

На вопрос о состоянии голосов ответы распределились почти поровну между двумя вариантами: «голоса яркие, выразительные» и «завышенные, мало используется грудной регистр голоса». Примечательно, что завышенное звучание свойственно не только актерам молодежных, но и драматических театров. Это может указывать на то, что

в методиках воспитания голоса актера мало уделяется внимания развитию грудного регистра, делается упор на середину голоса и развитие полётности звука.

В последующих пяти вопросах актерам было предложено оценить собственную сценическую речь, особенности и недостатки. Некоторым участникам исследования было сложно оценить свою сценическую речь, они затруднялись отвечать на многие вопросы. Сравним ответы актеров о состоянии сценической речи театральной и индивидуальной. Первый вопрос, как и в предыдущем блоке, касался качества литературной речи. Если о речи в театре лишь немногие указали, что преобладает чистая литературная речь, то, оценивая собственную сценическую речь, уже почти треть опрошенных — 30 человек указали, что обладают чистой литературной сценической речью. Для сравнения — только 9 человек отметили чистую речь у своих коллег. Соответственно, меньше ответов о том, что речь близка к литературной норме, но есть черты говора. Собственную сценическую речь далекой от литературной речи и имеющей много говорных отклонений считают 6 опрошенных. В то время как в сценической речи театров такой ответ выбирали 9 респондентов. Такое перераспределение ответов может указывать на то, что актеры относятся к себе менее критично, чем к своим коллегам.

Так же сложилась картина в отношении дикции — свою дикцию четкой назвали 14 опрошенных актеров против 5 ответов о четкой и выразительной дикции во всей труппе. Большинство актеров считают собственную дикцию «в общем достаточно четкой и выразительной». Расхождение в ответах может свидетельствовать о том, что актеры не имеют четких критериев в понимании качества дикции, возможно, театральные школы также имеют разнообразные взгляды на этот раздел предмета «сценическая речь» и как следствие используют разные методики воспитания дикции.

В отношении интонационных особенностей большинство опрошенных актеров высказали мнение, что их собственная интонация разнообразна, монотон свойственен 8 респондентам, а восходяще-нисходящая мелодика к концу высказывания — 19 актерам. Увеличение числа ответов о типичности восходяще-нисходящей мелодики к концу высказывания свидетельствует о том, что актеры стараются сохранять русскую произносительную интонацию.

Интересны ответы о темпах сценической речи, свойственных актерам, здесь отвечали более критично: быстрыми свои темпы считают

17 человек (в отличие от 11 ответов в целом о театрах). Большая часть актеров, как и в предыдущем блоке, считают темпы своей сценической речи разнообразными.

Отвечая на вопрос о состоянии своего голоса, актеры отметили больше вариантов ответа «голос яркий, выразительный», чуть меньшее количество человек считают свои голоса «завышенными, мало использующими грудной регистр». Неожиданно много актеров, по сравнению с ответами о состоянии голосов коллег (14 против 6), выбрали вариант «заниженный голос, мало использую головной регистр». Проблему качества звучания голоса актеры чувствуют и понимают острее, чем проблемы литературной речи, темпов, мелодических и дикционных особенностей сценической речи.

Следующая тема вопросов относится к выявлению особенностей поведения, речи и пластики жителей Урала. Актерам были предложены вопросы, основой для разработки которых стали исследования психологов, материалы фольклора и художественной литературы, описывающие жителей Урала. Первое, что всегда бросается в глаза, а точнее, в уши любому приезжему на Урале, — это говор, особый местный диалект, на котором общаются обыватели. Вопрос для актеров был сформулирован следующий: «считаете ли вы, что сценическая речь отличается от бытовой? Чем?» Подавляющее большинство ответили, что речь сценическая отличается от бытовой и местное население говорит с ярко выраженным говором.

Кудымкар и Ижевск являются центрами национальных культур коми-пермяков и удмуртов — коренных жителей Урала. Население в основном билингвально, владеет и русским и национальным языками. А Пермь, Березники и Киров такими центрами не являются, и тем не менее в речи жителей и этих городов есть ярко выраженные черты уральских говоров. А значит, местные диалекты являются доминирующими на Урале.

Современные исследователи считают, что существует особый тип характера, менталитет «уральца». Исторические события, социально-экономические особенности, ландшафт и климат оказали влияние на формирование черт характера, особенностей поведения жителей Урала. Мы предложили выбрать из списка несколько черт характера, наиболее типичных для коренного населения. Были предложены такие варианты ответов: открытость, закрытость, жизнерадостность, угрюмость, спокойствие, активность, стойкость, мягкотелость, уравновешенность, вспыльчивость.

Активность, жизнерадостность и открытость, по мнению актеров, наименее свойственные черты характера представителям Урала. Наибольшее число ответов получили такие черты, как закрытость, угрюмость и спокойствие. Выбор определенных качеств был сделан не случайно, это закономерное явление. Современные исследователи указывают на существование особой региональной идентичности. «Современное научное знание признает существование особых “уральской”, “сибирской”, “дальневосточной”, “южнорусской” и т. д. идентичностей. Региональная идентичность — это сложный конструкт, длительность вызревания которого измеряется поколениями» [1, с. 32].

Если существует особый «уральский характер», то, возможно, существуют и особые стереотипы поведения, проявляющиеся в мимике, в манере смотреть, двигаться, жестикулировать при разговоре. О существовании этих особенностей был задан следующий вопрос: На ваш взгляд, какие есть особенности поведения у жителей вашего региона? Нужно подчеркнуть: открытый взгляд, улыбчивость, широкие жесты рук, легкая пружинистая походка, выразительная мимика, взгляд исподлобья, сжатые губы и нижняя челюсть, скромная жестикуляция, тяжелая походка, невыразительная мимика.

В ответах на этот вопрос находим закономерность — чаще всего отмечены: взгляд исподлобья, сжатые губы и нижняя челюсть, скромная жестикуляция, тяжелая походка, невыразительная мимика. Было бы неверно утверждать, что подобный пластический рисунок свойственен всем «уральцам» без исключения, это только пластическое проявление сдержанности и закрытости, не имеющее ничего общего с психической неполноценностью. «Уральцы» в силу своего менталитета контролируют не только свою пластику, но и любые проявления эмоций.

Мы задали вопрос об эмоциональности уральцев: «Как вам кажется, жители вашего региона эмоциональны?» Часть опрошенных заявили, что уральцы не эмоциональны, всего 17 ответов. Подавляющее большинство актеров ответили, что местные жители эмоциональны, но эмоции проявляют сдержанно. Такие результаты указывают на то, что бурное открытое проявление эмоций не входит в природу «уральцев». Вот что по этому поводу говорит И. Н. Щукина: «Чтобы не выделяться из основной массы и не казаться собеседникам несерьезными, жители Пермского края вынуждены сдерживать эмоции, сдерживать дыхание, говоря на “зажатой глотке” через нос. Громкий голос при подобных условиях фонации и речь с восходящей интонацией

вызывают ощущение надрыва, истерики или агрессии. Человек не может чувствовать себя свободным в таком состоянии, отсюда всеобщая подавленность, неудовлетворенность жизнью, даже если все складывается не так уж и плохо» [3, с. 6] .

Проведенное исследование подтверждает тот факт, что особенности регионального характера и самосознания народа находят свое проявление и отражение в дыхании и речи.

Особенности менталитета жителей Урала, которые проявляются и у актеров театров Урала, и у студентов творческих учебных заведений, диктуют педагогам особые методы работы для воспитания голоса актера, освобождения и раскрытия творческой природы будущих артистов.

1. *Казакова Г. М.* Регион как субкультурный локус (на примере Южного Урала). Автореферат дисс. на соиск. уч. степени доктора культурологии. М., 2009.
2. *Масалова В. Г.* Специфика преподавания сценической речи в окружении региональных говоров. Дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. М., 1979.
3. *Шукина И. Н.* Произносительные особенности пермской городской речи: Учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. Пермь, 2007.

II

Е. Е. Киселёва

кафедра зарубежного искусства

ВЗАИМОСВЯЗЬ ЛИБРЕТТО И АКТЕРСКОГО ОБРАЗА В OPERA SERIA

В традиционном восприятии, сформировавшемся на рубеже XIX–XX веков и во многом сохранившемся до наших дней, оперное либретто XVII–XVIII веков — это набор одноплановых персонажей, реализующих схематичные сюжетные ходы, словно фигуры в шахматной партии. Подобное отношение распространяется даже на творческую деятельность таких либреттистов, как Оттавио Ринуччини, Франческо Бузенелло, Апостола Дзено и Пьетро Метастазιο. В трудах о литературе и опере историки Джулио Натали, Франческо де Санктис, Герман Аберт, Альфред Эйнштейн высказываются о чрезмерной абстрактности, умозрительности оперных героев рассматриваемого периода; к ним, с почти веристских позиций, присоединяется Луиджи Руссо. Достаточно обратиться к критическим высказываниям упомянутых теоретиков о Метастазιο. «Верно, что, в целом, метастазиевские характеры не очень хорошо индивидуализированы. Это портреты, в чертах которых, по сути, нет сложности жизни; в них заметны некоторые преувеличения, односторонность, типизация» [1, р. 51], — отзывается Дж. Натали о ярчайшем либреттисте *opera seria*. По словам же Г. Аберта, «главная цель этой (оперной. — Е. К.) поэзии — поучать, а вовсе не показывать вечно обновляющееся богатство человеческой жизни. Оттого все персонажи Метастазιο — не индивидуальности в современном понимании, а лишь носители определенных качеств, которые иногда навязываются слушателю с наивностью, прямо-таки напоминающей о детском театре» [2, с. 237].

Однако не будем забывать, что любое либретто имело своей конечной целью постановку в оперном театре и писалось с учетом общетеатрального и общемюзыкального контекста своего времени. Поэтому

причины подобной «нереалистичности» либретто следует искать в вокальных и сценических условиях XVII–XVIII вв.

Вполне вероятным выглядит предположение, что вокальные методики XVII–XVIII веков были наиболее эффективны в применении к сопрано, поскольку гибкость и подвижность голоса в том смысле, какой в эти понятия вкладывала эпоха *bel canto*, возможны только в верхнем регистре. Этим и объясняется та невероятная мода на высокие голоса, которая сметала на своем пути все драматические соображения. За полтора века господства *bel canto* и расцвета оперы не появилось ни одного выдающегося баса [3] или даже тенора (тенора Аннибале Пио Фабри (1697–1760) и Антон Рааф (1714–1797) были первыми, кто нарушил этот порядок; однако слава обоих приходится уже на середину XVIII века). Использование же этих голосов в опере было крайне ограниченным — в *seria* они пели второстепенных персонажей, но допускались в *buffa*, ввиду ее низшего художественного уровня. Ситуация стала постепенно меняться, начиная с последней трети XVIII века; в предшествующий же период ключевые оперные партии-роли предназначались для носителей крайне высоких голосов.

Главными звездами музыкального мира в XVII–XVIII вв. были кастраты — сопранисты и, реже, альты. Отчасти это было реакцией на неоднократно появлявшиеся церковные вето на участие женщин в театральных представлениях: в Риме, к примеру, женщинам официально запрещено было появляться на сцене с 1676 по 1798 гг.

Обладавшие крайне высокими голосами, достигавшими нот *do* — *re* третьей октавы, кастраты чаще всего исполняли партии героев-мужчин в историях из псевдоримской или греческой истории и мифологии, однако нередко им доставались и партии героинь.

Какие особенности отличали голос кастрата?

Голос сопраниста обладал качествами как женского и мужского, так и детского голосов. Он не проходил этапа подростковой мутации, присущего всем без исключения естественным голосам — как мужским, так и женским, — вследствие которого голос мальчика делался ниже как минимум на октаву. Гортань мальчика не опускалась, связки, оставшиеся тонкими, как у ребенка, не удалялись от резонирующей полости, поэтому сохранялись звонкость и чистота звучания детского голоса. Отсутствие в гортани адамова яблока сближало структуру вокального аппарата сопранистов с женской, что отражалось на тембре и высоте голоса. Кроме того, у кастратов не только сохранялся, но и увеличивался мужской объем легких, на какой не были способны ни тенора, ни басы. «В общем, голос кастрата отличался от обычного муж-

ского голоса нежностью, гибкостью и высотой, а от обычного женского — звонкостью, мягкостью и силой, при этом благодаря развитой мускулатуре, технике и экспрессии превосходил детский голос» [3, с. 27]. В этом смысле кастрат — сразу мужчина, женщина и ребенок — являл собою воплощенное и отфильтрованное бесполостью триединство.

Помимо вокальных особенностей, кастраты отличались от обычных актеров и по ряду внешних признаков. Они были крайне женоподобны, тела их были пухлыми, зачастую они обладали ангельски красивыми лицами, но при этом были огромного роста (так что Принцесса в исполнении кастрата могла быть на голову выше партнеров-мужчин), обладали непропорционально длинными руками и ногами.

Что же касается певиц, то они получали гораздо худшее в сравнении с вокалистами-мужчинами образование; две музыкальные цитадели Италии, Венеция и Неаполь, не готовили их к сцене. Девушки не допускались к обучению в неаполитанских консерваториях (за исключением Сант-Онофрио, где, однако, ученицы не воспринимались как достойные конкурентки виртуозов). Воспитанницы же венецианских *ospedale* были юными монашками, и они не могли сделать артистической карьеры, несмотря на все свои вокальные достижения.

Тем не менее, бросая вызов церковным и светским препонам, женщины все же проникали на оперную сцену. Разумеется, либреттисты и композиторы предлагали им роли героинь. Но не только. Певицам часто доставались партии молодых героев-мужчин (в этом смысле амплу трагедии оставалось актуальным в опере вплоть до XX века). Однако в вокальной и сценической практике XVII–XVIII веков, в связи с участием в спектаклях кастратов, это приводило к неоднозначным результатам. Например, в опере Алессандро Скарлатти «Помпей» (1684) четыре из одиннадцати партий были написаны для кастратов, три — для естественного мужского голоса, четыре — для женского. При этом трех мужчин — Клаудио, Исикрата и Главкомандующего — должны исполнять женщины, а роль героини Арпалии композитор предназначил для кастрата. В «Коронации Пoppей» (1643) Клаудио Монтеверди Оттавию и Пoppею — супругу и возлюбленную императора соответственно — должны исполнять женщины-контральто, а героев Нерона и Оттона — кастраты-сопранисты, то есть герои-мужчины поют голосами гораздо более высокими, чем героини-женщины. Еще один пример нарушения драматургического баланса в барочной опере — «Гелиогабал» (1667) Франческо Кавалли, в котором три мужские партии (Гелиогабал, Александр и Цезарь) написаны в расчете на высокие сопрано (голоса кастратов),

а партия героини Зении — для тенора, то есть для естественного мужского голоса.

Итак, либретто XVII–XVIII вв. писались в подобных условиях и в расчете на подобных исполнителей, и с этой точки зрения становится вполне понятным отсутствие в них психологической достоверности. Очевидно, что оперному театру (и либретто, в частности) изначально пришлось ориентироваться на участие кастратов, которые стали основной вокальной силой церковных хоров за 100 лет до возникновения оперы (первое достоверное упоминание об использовании кастратов в деятельности Ватиканской капеллы относится к 1599 г.) и задали эстетические рамки этому жанру на 200 лет. Кастрата, вне зависимости от того, какую партию он играл, невозможно было воспринимать как конкретного героя, но — только как аллегория, некую персонафицированную идею. Поэтому вместо реалистических характеристик и индивидуализации образов либреттисты создавали высшую меру театральной условности — матримониальные, по преимуществу, сюжеты, в которых делалась безразличной половая принадлежность героев. В барочной опере и *opera seria* решающую роль играет амплуа персонажа, и все герои, вовлеченные в любовную интригу, — это обобщенные *amogosi*, чья психологическая достоверность не имеет значения, поскольку она в любом случае невозможна на сцене.

Необходимо отметить, что порой участие кастратов придавало особенный аромат и смысл оперным либретто.

Общеизвестно, что существуют две редакции оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» — итальянская и французская. В итальянской версии, появившейся в 1762 г. и созданной на либретто Раньери де Кальцабиджи, партия Орфея была предназначена для кастрата-альта, исполнял его на венской премьере виртуоз Гаэтано Гуадани. В 1774 г. Глюк стал переделывать эту оперу для парижской сцены, взяв за основу французское либретто Пьера-Луи Молина. Под влиянием руссоистских идей композитор транспонировал (и частично изменил) главную партию для высокого тенора (на французской премьере Орфея исполнял тенор Джозеф Легрб). Что же давали эти перемены в эстетическом смысле? Орфей, сын бога Аполлона, создание высшего порядка, дитя музыки и гармонии, в исполнении кастрата был ирреальным, бесполом существом, «ангелом» (именно так чаще всего называли восторженные почитатели виртуозов). При передаче этой партии тенору взвездной конфликт любви и законов бытия снижался до уровня взаимоотношений мужчины и женщины.

Еще один пример — оперы на либретто Пьетро Метастазियो «Покинутая Дидона» (1724). Партии претендентов на любовь главной героини, Энея и Ярбы, в бесконечной веренице опер распределялись в порядке кастрат — естественный голос (как это было на премьере оперы Доменико Сарро 1 февраля 1724 г. в Неаполе). Актер, своим голосом и обликом попирающий все законы материального мира, естественно, возводил своего героя в ранг небожителей, с которыми невозможно тягаться «обычному» артисту, играющему Ярбу. Поэтому выбор Дидоны в пользу троянского героя был оправдан концепцией *opera seria*, но противоречил бытовой логике.

В современных постановках опер XVII–XVIII веков партии, предназначенные для голосов кастратов, чаще всего поручают певицам — сопрано и меццо-сопрано. Однако театральное уравнение, при перемене составляющих, имеет тот же результат: актрисы, женскими голосами поющие героев-мужчин, так же далеки от реалистической логики, как и мужчины, поющие амбивалентными голосами. Эстетические установки давно ушедшей эпохи вступают в свои права всякий раз, как театр обращается к опере эпохи сопранистов.

1. *Natali G.* La vita e le opera di Pietro Metastasio. Livorno, 1923. P. 51.
2. *Аберт Г. В. А.* Моцарт: В 2 ч. 2-е изд. М., 1988. Ч. 1. Кн. 2. 638 с.
3. Такого определения, как баритон, не существовало в XVII–XVIII вв. Мужской голос, являющийся низким тенором или высоким басом, выделили в отдельную группу в 20-е гг. XIX в. Об этом см.: *Хэриот Э.* Кастраты в опере. М., 2001. С. 55–62.

Т. Ю. Плахотина

кафедра источниковедения РИИИ

**ВИКТОР МОРЕЛЬ (1848–1923) — ПЕРВЫЙ
ИСПОЛНИТЕЛЬ ПАРТИЙ ЯГО И ФАЛЬСТАФА
В ОПЕРАХ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ.
ФЕНОМЕН ПЕВЦА-АКТЕРА**

Некролог Виктора Мореля, написанный в 1923 году американским критиком Уильямом Хендерсоном для журнала «New York Sun», назывался «Величайший певец-актер». Ни один из известных французских оперных исполнителей до Мореля не получал столь высокой оценки своего творчества и не обладал столь безупречной репутацией

в артистических кругах своего времени. Быть может, не случайно он родился в Марселе в 1848 году, под гремящие залпы орудий Великой Французской революции. В истории мирового вокального искусства он остался не только оперным кумиром музыкальной Европы рубежа веков. Современникам он запомнился как художник, сумевший раздвинуть рамки канона оперного исполнительства второй половины XIX столетия. Талант Виктора Мореля, несмотря на отнюдь не безупречную дикцию и ярко выраженный иностранный акцент, восхищал самого Верди, с именем которого связаны самые яркие страницы его творческой биографии. Именно французскому баритону суждено было стать первым и выдающимся исполнителем главных ролей в операх, блистательно венчающих творческий путь композитора — «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893).

Среди многочисленных произведений Джузеппе Верди эти шекспировские колоссы занимают особое место, на многие годы опередившие свою эпоху и в понимании роли пения, насыщенного речитативом всех разновидностей, максимально приближенного к складу и выразительности разговорной речи, и в трактовке роли оркестра, несущего важную нагрузку в характеристике персонажей и сценических положений, и в мастерской организации либретто Арриго Бойто.

Несмотря на то, что во время работы над партитурами «Отелло», а спустя почти шесть лет и «Фальстафа», Верди настойчиво твердил о своем намерении показать оперы лишь в кругу близких друзей на вилле в Сант-Агата, впервые они прозвучали на сцене главного музыкального театра Италии, получив огромное количество печатных отзывов. Дебютному исполнению опер в миланском «Ла Скала» предшествовали длительные периоды подготовки спектаклей. Путем многочисленных прослушиваний Верди сам выбирал исполнителей, участвовал в работе над декорационным оформлением сцены и дизайном костюмов, исправляя и придумывая детали в процессе постановки. Он репетировал с певцами частным образом, контролировал фортепианные, оркестровые и сценические репетиции, выступая в привычной для него роли не только композитора, но и полноправного создателя оперного спектакля. Разумеется, он сохранил за собой право вето и в выборе исполнительского состава. Уже в период создания партитуры «Отелло» в переписке с Джулио Рикорди Верди обсудил все партии, не сомневаясь в том, что исполнителем главной роли будет Виктор Морель [1, с. 441–447]. «Партия Яго — одна из тех, которых никому не исполнить лучше Вас», — писал он ему [2, с. 249].

Их знакомство произошло в конце 1882 года, когда Морель исполнил заглавную партию в представлении новой редакции вердиевского «Симона Бокканегры». Именно эта роль положила начало их дальнейшему сотрудничеству. Впрочем, артистическая карьера певца с самого начала была связана с операми Верди. Еще в 1868 году, будучи студентом Парижской консерватории в классе Вотро и А. Дювернуа, он получил первый приз «Оперный вокал» за партию графа ди Луны в «Трубадуре» на сцене «Гранд Опера». В 1871-м в Неаполе Морель блестяще исполнил роль Родриго в итальянской премьере «Дон Карлоса» в театре «Сан-Карло». Еще через год дебютировал в «Ковент-Гардене» в партии Ренато в «Бале-маскараде». Уже тогда из всего актерского ансамбля критик «The Illustrated London News» отмечал именно его: «Этот баритон обладает приятным тембром, и качеством фразировки, не уступающей в культуре пения уже опытным вокалистам. Кроме того, в его сценической свободе прочитывается первоклассная актерская школа» [3, с. 6–7].

К середине 1880-х годов репертуар сыгранных им ролей свидетельствовал о многогранности его таланта певца и актера. Кроме многочисленных партий в операх Верди, Морель приобрел репутацию непревзойденного Фигаро, Вильгельма Телля, Асура в операх Россини; Белькоре в «Любовном напитке» Доницетти; Валентина и Мефистофеля в «Фаусте» Гуно. Среди его крупных актерских работ были моцартовские Фигаро, граф Альмавива, Дон Жуан и Папагено; граф де Невер в «Гугенотах» Мейербера; Фридрих фон Тельрамунд, Вольфрам фон Эшенбах, Голландец в операх Вагнера. Морель выходил на парижскую сцену с такими оперными звездами, как Ян и Эдвард де Решке, Фелия Литвин и Эмма Кальве. В «Иродиаде» Массне он стал первым исполнителем Ирода, первым спел партию Тонио в «Паяцах». Именно по просьбе Мореля Леонковалло написал пролог к опере, а Тонио получил последние слова: «*la commedia è finita*».

Оценки творчества Мореля современниками были единодушны. Выступавшая с ним в «Театре Итальян» Эмма Кальве называла его «гением сцены», вспоминая о певце в своих дневниках: «Его драматическая игра была настолько великолепна, что порой заставляла тех, кто видел его на сцене, чуть ли не игнорировать исключительное звучание его голоса, наполненное искрящейся палитрой цветов и оттенков» [4, с. 1]. Восхищенные прочтением им роли Гамлета в опере Тома в 1879 году критики писали: «Это был уже не певец, который играл роль Гамлета, это был Гамлет, который пел!» [5, с. 59].

В истории мирового оперного театра Виктор Морель остался благодаря двум работам в поздних операх Верди, с которыми он впоследствии объездил всю Европу. Созданные им шекспировские образы, наполненные нечеловеческой подлостью Яго, софистической и раблезианской философией Фальстафа, стали не просто документами эпохи, зафиксировавшими определенный тип оперного исполнительства последней четверти XIX века, но превратились в совершенные образцы для последующих интерпретаторов этих ролей.

Когда в 1889 году на сцене театра «Лицей» в Лондоне Бернард Шоу впервые увидел Мореля—Яго, он был потрясен: «Морель играл как человек, который почувствовал Шекспира и буквально проник в глубины замысла образа Яго. Казалось, он был охвачен им целиком. Он словно переродился в него, ощутил его собственной кожей» [5, с. 63]. Свои воспоминания об игре актера оставил присутствовавший на спектакле русский певец Медведев: «До него я не знал, что можно сделать из роли Яго. Никому не удавалось так тонко и так легко провоцировать скандал в первом акте и с таким невинным лицом предстать перед Отелло. Так подло, бесшабашно никто не пел “застольной песни”, ни у кого я не видел такого расчетливого негодяйства, как у Мореля...» [6, с. 61]. Голос певца в этой роли звучал деланно, принужденно, неестественно. Работая над партией Яго, Морель стремился добыть из шекспировского текста его смысловую квинтэссенцию, перелить ее в звук, раскрыть новые грани характера своего персонажа, создав многосложный образ коварного-честного Яго. Особенно сильные впечатления в памяти современников оставило знаменитое «Credo» Яго. Исполненное Морелем с колоссальной, титанически зловещей силой, оно превращало его героя в истинного демона зла, олицетворяющего собой самые гнусные стороны человечества.

Шесть лет спустя после премьеры «Отелло» Морель воплотил на оперной сцене совершенно иной шекспировский тип, став первым и незабываемым Фальстафом. Верди ни на минуту не сомневался в том, что «Морель, исполняя роль неподражаемо, станет — именно в силу этого — исполнителем единственным, без каких бы то ни было оговорок, для него ненужных, а для других обидных» [2, с. 273–274]. «Дорогой Морель, — писал он ему, — при вашем большом таланте актера-певца, при вашем необыкновенном умении произносить слово образ Фальстафа, после того как вы выучите роль, окажется уже созданным, и вам не придется ломать над ним голову» [2, с. 278].

Слова композитора оказались пророческими. Премьера «Фальстафа» превратилась для него в триумф. В «New York Times» писали:

«Главным украшением спектакля естественно стал Морель... Его Фальстаф — одно из величайших лирических творений театральной сцены. Его пластика и мимика есть суть комедии, а каждое произнесенное им слово наполнено смыслом. Это превосходная, тщательно выверенная, соответствующая художественному произведению работа актера» [7, с. 6–7].

Роль Фальстафа стала визитной карточкой исполнителя. Во время европейского гастрольного тура оперы каждый вечер он вынужден был, по крайней мере, трижды повторять монолог «Quand'ero paggio». Сохранившиеся записи этой арии, сделанные в 1907 году, позволяют оценить вокальные данные певца и проанализировать создаваемый им образ с позиции современности. На аудиопленке Морель исполняет свой монолог на бис трижды, третий раз по-французски «Quand j'etais page» [8]. Любопытно, что, даже принимая во внимание драматическую свободу в создании художественного образа и безусловно превосходные вокальные данные певца, трудно поверить в то, что Верди принял бы такое исполнение без возражений, по трем причинам: из-за порой несовершенного произношения, ритмических вольностей Мореля и трактовки роли темпа. Декламационная манера певца не может не привлекать, но вместе с тем он превращает «Norfolk» в «Norfo» или в лучшем случае в «Norfol» (в финальной, французской, версии он произносит финальный k), «sottile» в «sottili», а «snello» и «anello» чуть ли не в «snillo» и «ani llo» [9]. Его расслабленное легато и ритмически свободная интерпретация вступают в противоречие с настойчивым указанием Верди на четкие, часто отрывистые восьмые и шестнадцатые ноты. В выборе темпа запись также не могла получить похвалы композитора. Темп «Allegro con brio» (*leggerissimo*) указан во всех печатных изданиях и авторской партитуре оперы. Морель же поет «Quand'ero paggio» гораздо медленнее. В результате, особенно в сочетании с его ритмически вольной трактовкой мелодии, такое исполнение создает образ гораздо более оживленного, проворного, экстравагантного и молодого Фальстафа. Парадоксально, но Морель интерпретировал этот номер слишком медленно с самого начала. Еще 19 марта 1893 года, через несколько недель после премьеры оперы, Рикорди сделал следующее заявление о нем в разделе «Rivista milanese» в газете своего издательского дома «Gazzetta musicale di Milano»: «[Являясь] искренним поклонником этого великого артиста, Мореля, я считаю своим долгом порекомендовать ему воздержаться от замедления темпов, так ясно указанных маэстро Верди. Юмор “Фальстафа” естественно возникает из комедии и музыки, и певцы не должны подчеркивать его вокальными

эффектами» [10, с. 12]. Однако Морель настаивал на собственной интерпретации, отличной от вердиевской трактовки образа. И композитор, известный своей непреклонностью в вопросах исполнения собственных сочинений, принял версию певца. Как опытный практик сцены, он прекрасно понимал, что наряду с виртуозным вокальным исполнением сложнейшую партитуру оперы блестяще нужно было сыграть. Партия Фальстафа требовала от артиста отточенного комедийного мастерства, совершенной сценической свободы и выразительности, пластичности и подвижности, пожертвовать которыми в пользу одного безупречного вокала Верди не мог. В Мореле композитор обрел исполнителя нового толка, обладающего одновременно не только выдающимися вокальными способностями, но и непревзойденным знанием сцены, разнообразными приемами драматической игры. Певца-актера, сумевшего убедить композитора в праве на собственное актерское прочтение роли и в конце концов ставшего не только первым в истории исполнителем вердиевского Фальстафа, но и интерпретатором этого образа на театральной сцене.

1. Относящиеся к этому вопросу письма см.: *Abbiati F.* Giuseppe Verdi. Milano, 1959. V. IV. P. 441–47.
2. *Верди Дж.* Избранные письма. Л., 1973. 352 с.
3. «Un ballo in maschera»: Italian opera on our stage // *The Illustrated London News.* 1871. P. 6–7.
4. *Scott M.* Victor Maurel (1848–1923). Biographical notes // *The complete Adelina Patti and Victor Maurel.* U.S.A., 1998.
5. Цит. по: *Rogers F.* Victor Maurel: his career and his art // *The Musical Quarterly.* 1926. № 4. P. 59–82.
6. Цит. по: *Медведев М. Е.* Очерк 20-летней артистической деятельности. 1881–1901. Киев, 1901. С. 210.
7. Verdi's new opera // *The New York Times.* 1893. P. 6–7.
8. Оригинальные записи находятся в фонотеке Миланской консерватории.
9. Следует принять во внимание сохранившиеся теоретические трактаты Мореля, посвященные вопросам вокального искусства. Самые известные труды — «Песня, написанная наукой» (1892), «Проблема искусства» (1893), «Искусство пения» (1897). Певец интересовался научным аспектом звукоизвлечения, публично отстаивая мнение о возможности осторожного изменения некоторых гласных звуков, неудобных для пения. В июле 1892 г. (буквально за полтора месяца до подписания контракта об исполнении партии Фальстафа) он даже прочитал курс лекций в Лондоне, которым Джордж Бернард Шоу уделил отдельное место в своей колонке «The World» 20 июля 1892 г. См.: *Shaw B.* Music in London 1890–94. London, 1932. November. P. 136–138.
10. *Ricordi G.* «Rivista milanese» // *Gazetta musicale di Milano.* Milano, 1893. P. 12–14.

АРТИСТ ОПЕРНОГО ТЕАТРА ГЛАЗАМИ
КРИТИКОВ 1940-х — 1950-х годов
(на примере спектаклей по опере
С. Прокофьева «Война и мир» 1946 и 1955 гг.)

Советская культура 1940-х — 1950-х годов один из противоречивых и сложных периодов отечественной истории. В 1934 году на первом Всесоюзном съезде советских писателей был сформулирован и объявлен единственный художественный метод советского искусства — социалистический реализм. Основными критериями оценки художественного произведения становится «партийность, идейность и народность». Постепенно театр превращается в средство идеологической пропаганды, однако произведения, созданные в это время, вызывают интерес и сегодня.

Социально-политические процессы этого времени не могли не отразиться на критических работах современников: с конца 1930-х годов и до начала 1950-х эта сфера печатной деятельности становится строго регламентированной и контролируемой. Показательна в этом отношении лекция, прочитанная в конце 1940-х С. Б. Сутоцким в Высшей партийной школе при ЦК КПСС «Театральная рецензия и киорецензия». В этой работе прежде всего говорится о задачах, стоящих перед советской критикой, главная из которых — «участвовать в деле идейного воспитания народа» [1, с. 7]. Высокая идейность здесь утверждается в качестве основного критерия оценки произведения искусства. «Политика партии, выражающая лучшие, передовые чаяния и стремления народа, — единственно правильный критерий, позволяющий принципиально оценить идейные и художественные качества...» [1, с. 23]. Рецензенту предписывалось рассматривать произведения искусства как явления общественно-политические.

Критикам в своих печатных отзывах так или иначе приходилось подчиняться подобным рекомендациям партии. Некоторые рецензенты разделяли данную позицию, что, безусловно, влияло на их восприятие спектакля. Это заставляло концентрироваться именно на идеологической стороне произведения, зачастую игнорируя эстетическую составляющую.

Следует отметить еще одну особенность театральной критики 1940-х годов — литературоцентризм. В искусстве существовала определенная иерархия, в которой первое место занимала именно литература. Ею поверялись все остальные виды искусства. В 1940-е годы публикуется большое количество статей, в которых критики пытаются проанализировать и специфику советской оперы. Всегда на первое место выходит разговор именно о тексте: сюжете, конфликте, круге тем. Такое же внимание к либретто сохраняется и в рецензиях, посвященных постановкам опер.

Рассмотрим основные особенности критики 1940-х, а затем и 1950-х годов на примере статей, посвященных постановке оперы С. Прокофьева «Война и мир» — произведения, которое было создано и начинало свою сценическую судьбу в эти нелегкие годы. Показательны отзывы на премьеру 1-ой части оперы «Война и мир» 1946 года на сцене Малого оперного театра. Как известно, в основе этого сочинения С. Прокофьева лежит одноименный роман Л. Толстого. Закономерно, что в 1940-е эти произведения не просто сравнивали, а искали в прокофьевском творении следы «великого замысла» Толстого. «Основная ценность оперы Прокофьева именно в том, что содержание и образы романа Л. Н. Толстого узнаются здесь не только по именам и внешним сюжетным положениям, а прежде всего и безошибочно — по их художественному изображению, по идейной сущности и творческому содержанию» [2, с. 2]. Важно, что этот метод применяется не только в анализе музыкального сочинения, но и при разборе его сценического воплощения. Персонажам в отзывах рецензентов отводится особое место. Их неизменно воспринимают как персонажей романа, а об актерской трактовке даже не упоминается. Здесь так же, как от произведения Прокофьева, ждут полного совпадения с романом Толстого, в отношении исполнителей главных ролей — идентичности толстовским образам (иногда даже буквальной, визуальной).

В статье другого автора, Р. Давыдова, еще отчетливее проступает требование соответствия прокофьевского персонажа толстовскому: «Мы узнаем в нем (О. Чишко — Пьер Безухов. — *Н. И.*) толстовского героя — человека, способного мыслить, много перестрадавшего, исполненного высокого патриотического горения <...> Чишко внешне своими данными соответствует образу Пьера. Но еще существеннее то, что он сумел передать богатство души этого человека» [3, с. 2]. Заметим, что в отличие от романа, в опере Пьер эпизодический персонаж — музыкально охарактеризованный очень скупой, поэтому, если

отталкиваться от партитуры Прокофьева, не приходится говорить о передаче «богатства души». Здесь Давыдов руководствуется общими критериями, по которым ценится степень попадания в сложившиеся стереотипы понимания образов Толстого.

В 1940-е годы почти прекращается участие театроведов в осмыслении процессов, происходящих в музыкальном театре, — это становится прерогативой музыковедов, для которых на первом месте оказывается прежде всего музыкальное исполнение, а театральное воплощение связывается с шаблонным представлением о романе, сложившемся в советском литературоведении.

В это время в числе ведущих советских оперных критиков — музыковеды: Б. В. Асафьев, В. Э. Ферман, И. В. Нестьев, М. С. Друскин, Г. Н. Хубов, Б. М. Ярустовский и др. Для их деятельности было характерно сочетание критико-публицистических выступлений с исследовательской работой в области истории и теории музыки. Многие из них стали авторами крупных монографических исследований о русских и зарубежных композиторах. Поэтому понятно их особое внимание в критических статьях к партитуре — ее композиции и мелодике; а в их восприятии артиста оперного театра преобладали оценки вокального исполнения.

В 1950-е годы подход к анализу оперного спектакля в критических отзывах заметно меняется. Такое положение вещей обусловлено определенными эстетическими и социально-политическими процессами. 5 марта 1953 года умирает И. В. Сталин, что становится началом перемен, так называемой «оттепели». Всесторонний идеологический контроль постепенно ослабевает. В 1950-е годы в театральной критике в сферу внимания возвращается эстетическая составляющая произведения искусства, а не только социально-политическая.

Безусловно, метаморфозы в сознании музыкальных критиков 1950-х годов не произошли внезапно, а были подготовлены более ранними дискуссиями и размышлениями 1940-х годов. В критику возвращаются авторы, писавшие в 1920-е годы. Наиболее активным обличителем «старой морали» стал М. М. Сокольский (настоящая фамилия Гринберг) — опытный музыковед, к 1940-м годам более 25-ти лет занимающийся музыкально-критической деятельностью. Сокольский-критик проходил профессиональное становление в 1920-е годы (активно участвовал в деятельности АСМа), в эпоху авангардистских поисков в музыке и театре, и это особенно ощущается в его статьях 1950-х годов. Сокольский уже в 1952 году на страницах журнала

«Советская музыка» публикует обличительную статью «К спорам об опере». В ней он обвиняет современную ему критику в «доктринерстве» и «гувернерстве». «Наши оперные дискуссии, вспыхивавшие и быстро гаснувшие, были зачастую непродуктивны именно потому, что... участники дискуссий выступали так, как будто они давным-давно знали, какой должна быть советская опера, что в ней обязательно и что необязательно, и как должен творить композитор, и как должен себя держать либреттист, и как “бригадным методом” обязан помогать композитору театр и т. д.» [4, с. 32]. Статьи Сокольского четко отражают изменения, которые происходят в критике 1950-х годов. В оценках работы музыкального театра появляется осознание права композитора на собственную трактовку литературного источника, даже если речь идет о творчестве Л. Н. Толстого, что, безусловно, изменяет представление и об оперном сочинении в целом, и о его воплощении в театре.

В 1955 году в Малом оперном театре «Война и мир» вновь увидела свет рампы. Теперь опера была показана в сокращенной, однодневной авторской редакции (реж. Покровский, дир. Грикуров). С отзывами на спектакль выступили и молодые критики, и приверженцы «старой школы». В. Богданов-Березовский, Ю. Келдыш, А. Дмитриев — крупнейшие представители критического цеха, их статьи показывают, как меняется угол зрения на прежний материал. Разговоры о патриотизме оперы и о преобладании военной темы уходят на второй план — теперь спектакль представлен в отзывах как история отдельных героев, что особенно заметно в статьях Келдыша. Подробно исследуются актерские работы в оперном спектакле, особенное внимание обращают на Наташу Ростову — как на центральный образ. Келдыш, в одном из обсуждений, проходивших после премьеры однодневной постановки, даже предлагал назвать оперу «Наташа Ростова». И все же работу Прокофьева он неизменно сравнивает с романом Толстого, последовательно выявляя все удачи и промахи композитора.

В статьях 1950-х годов, в отличие от 1940-х, возникает разговор и о режиссуре, и об организации сценического действия и пространства, и о вкладе дирижера в музыкальный спектакль. Кроме всего прочего — внимание обращается к актерской игре. Целая плеяда критиков, прошедших становление в 1920-х — 1930-х годах, из-за оказываемого давления к 1940-м годам либо уходит из профессии, либо сосредоточивает свое внимание на безопасной, по их мнению, теме — музыкальной составляющей спектакля. В 1950-е годы постепенно раз-

говор об оперных постановках возвращается в область театра, а значит и в сферу внимания театроведения.

1. *Сутоцкий С. Б.* Театральная рецензия и кинокритика. М., 1953. 31 с.
2. *Корев С.* «Война и мир» // Московский большевик. 1945. 30 июня. С. 2.
3. *Давыдов Р.* «Война и мир» // Вечерний Ленинград. 1946. 13 июня. № 137. С. 2.
4. *Сокольский М.* К спорам об опере // Советская музыка. 1952. № 5. С. 32–38.

Т. С. Ворохов
кафедра эстрадного искусства
и музыкального театра

СТАНОВЛЕНИЕ АРТИСТА ЭСТРАДЫ В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ РЕСПУБЛИКИ (на примере Башкирии 20–30-х годов XX века)

Вопрос о становлении национального профессионального искусства эстрады тесно взаимосвязан с проблемой специфики формирования профессионального актера эстрады в условиях региональной культурной жизни. Революционный 1917 год стал отправной точкой становления самобытных театральных и музыкальных культур на окраинах бывшей Российской империи. Нерусские народы России вступили в новый исторический этап, обладая в основном ценностями народного творчества, зачатками профессиональных форм театрально-концертной жизни.

Провозглашение советской автономии Башкирской республики в марте 1919 года — начальный рубеж складывания условий для формирования эстрады как самостоятельного вида национального искусства.

Как известно, большую роль в эволюции советской эстрады сыграла работа артистов в Красной Армии, ставшей в период гражданской войны основным местом проведения концертов. При политорганах Красной Армии были сформированы концертно-театральные бригады, число которых к началу 1920-х годов выросло до 1210 [4, с. 92].

Становление основ национальной башкирско-татарской эстрады происходило в рамках деятельности красноармейских театров, руководимых политотделами Туркестанской армии и V армии. Труппы Красноармейских театров набирались из профессиональных актеров,

служивших до революции в театральных коллективах края: «Сайяр», «Нур», «Ширкет» (В. Г. Муртазин, М. И. Иманская, Ф. Самитова, Р. Урманцева, И. Зайни, А. Хисамов, М. Сульва (Сафина), музыкант Х. К. Ибрагимов и др.), а также из актеров самодеятельных кружков (Б. А. Юсупова, Г. А. Ушанов, Г. Х. Карамышев и др.). На базе названных театров были созданы Театр политуправления Башкирской республики (август-сентябрь 1919), Уфимский татаро-башкирский показательный театр (весна 1920) и Первый башкирский государственный театр (лето 1920) в г. Стерлитамаке [6, с. 174].

Актеры давали в Уфе и Стерлитамаке, тогдашней столице Башкирской республики, бесплатные концерты для красноармейцев и рабочих, были широко задействованы в дни празднования годовщины Октябрьской революции, в концертах-митингах. Осенью 1920 года бригада артистов Первого Башгостеатра выехала для обслуживания башкирской дивизии, воевавшей на Петроградском фронте, где около года выступала с концертами и спектаклями. Летом 1922 года с перенесением столицы Башкирии в Уфу стерлитамакская труппа сливается с коллективом Уфимского показательного татаро-башкирского театра. В его составе были актеры Г. Казанский, М. Магадеев, Ш. Шамильский, Г. Саттаров, А. Зубаиров, известный актер и певец Фаттах Латыпов, чьи концерты с исполнением татарских и башкирских народных песен были популярны среди мусульманского населения Уфы еще до революции.

В 1924 году на основе труппы Первого Башкирского гостеатра создается Башкирский передвижной театра (БПТ). Осенью труппа формировалась на зимний сезон, а весной ее распускали. Часть актеров уходила в передвижную труппу, которая гастролировала ежегодно летом в среднем 3 месяца до 1929 года. Выезд в сельские районы был приурочен, как правило, к началу ежегодных сабантуев — традиционного народного праздника башкир, напоминающего театрализованное действие с различными играми, состязаниями, выступлениями народных исполнителей. В репертуаре БПТ преобладали историко-этнографические пьесы, основанные на популярных песнях-легендах (к примеру, «Ашкадар», «Шаура», «Ялан-Еркей» М. Бурангулова), театрализации башкирских народных обрядов. Музыка, песня органически сливались с сюжетным содержанием таких спектаклей. Многие актеры, пришедшие из самодеятельности и начинавшие творческий путь как народные певцы, танцоры, музыканты, использовали опыт традиционной исполнительской культуры с ее неразрывностью

слова, пения и танца. После окончания спектакля актеры традиционно устраивали импровизированные концерты с исполнением башкирских и татарских народных песен, стихов национальных поэтов, танцев. Концерты завершались коллективным пением, танцами.

В 1927 году главным режиссером Башгостеатра Вали Муртазиным-Иманским была поставлена на базе Башкирского музыкального техникума фольклорно-этнографическая пьеса М. Бурангулова «Башкирская свадьба», ставшая первым башкирским спектаклем с развернутым музыкальным сопровождением. Впоследствии спектакль прочно вошел в репертуар Башкирского государственного театра драмы. По сюжету, пьеса насыщена обрядовыми песнями, танцами, играми, бытовавшими у башкир с древности. Широко использовалась башкирская народная песня в сольном и коллективном исполнении, курайные наигрыши. Прямое общение со зрителем как специфическая черта эстрады наиболее ярко проявилась в данном спектакле. Действие захватывало сцену и зрительный зал. Воспроизводилась атмосфера народного праздника, многолюдного и шумного сабантуя. Гости шли на майдан через партер, входя во все двери. Во время состязаний устраивали бег мальчиков в проходе между кресел. Количество участников доходило до ста. На сцене появлялись животные: жених выезжал на тарантасе, невеста спускалась с тарантаса, опираясь на телку, традиционный подарок родителей мужа. Актеры, хорошо знавшие обычаи и особенности поведения народа, в ходе действия вносили элементы импровизационности, в эпизодах свадьбы разыгрывали комические сценки, увиденные в жизни и не предусмотренные автором, добавляя к речам своих персонажей меткие народные выражения, что еще более укрепляло связь со зрителем [7, с. 76].

В БПТ нашли себя как первые концертно-эстрадные исполнители башкирской музыки и танца многие драматические актеры, оказавшиеся великолепными певцами и танцорами (впоследствии народные артисты БАССР Танхлу Рашитова, Бэдер Юсупова и др.). Театр привлек и выдвинул также многих талантливых музыкантов-кураистов (Х. Ахметов, Г. Ушанов, Ю. Исянбаев). Хамит Ахметов и Юмабай Исянбаев работали в театре именно в качестве кураистов.

Актеры Башкирского государственного театра драмы к середине 1920-х годов вывели самобытное башкирское народное искусство за пределы республики. Летом 1925 года в Париже на Всемирной выставке декоративных искусств в «этнографических концертах СССР» принимает участие Юмабай Исянбаев. В 1927 году он участвует

во Всемирной музыкальной выставке во Франкфурте-на-Майне, затем до февраля 1928 года гастролирует в составе группы советских артистов по городам Швеции, Голландии, Австрии, Чехословакии, Италии, Швейцарии, Франции. Во время этих концертов исполнительница русских песен Ирма Яунзем поет в сопровождении Ю. Исянбаева башкирские народные песни «Курай», «Абдрахман» [1, с. 67]. Ростки национальной эстрады были представлены на Всесоюзной театральной олимпиаде 1930 года: в этнографических концертах олимпиады выступает концертный ансамбль, составленный из артистов Башкирского театра: башкирские протяжные песни исполняла актриса театра — певица Танхылу Рашитова, башкирские народные танцы — актеры Бэдэр Юсупова и Гиният Ушанов, башкирские инструментальные мелодии — группа кураистов во главе с Хамитом Ахметовым [3, 487].

Таким образом, национальный профессиональный драматический театр с первых шагов и в особенности в первое десятилетие своего существования стал одним из главных очагов формирования традиций концертного эстрадного исполнительства. Зарождающаяся национальная профессиональная эстрада в своей основе была фольклорной эстрадой. Для 1920-х годов характерны разовые концертные выступления первых национальных профессиональных исполнителей — отдельных певцов, танцоров, музыкантов-исполнителей, основой творчества которых была традиционная народная культура. В основном это были драматические актеры, многие из которых пришли в театр из художественной самодеятельности, бурное развертывание которой — характерная примета 1920-х — 1930-х годов. С конца 1920-х — начала 1930-х годов еще одним важным источником формирования будущих профессиональных эстрадных исполнителей станет Башкирский государственный техникум искусств с театральным отделением, открывшимся в 1926 году.

Складыванию условий для формирования будущего эстрадного артиста в национальной республике способствовали интенсивно развивающиеся процессы приобщения народа к театральному и музыкальному искусству, становления национального театрального искусства, профессионализации музыкального искусства, формирования основ государственного театрально-музыкального образования, подготовки кадров, в том числе национальных, для осуществления грандиозных культурных преобразований социалистического содержания.

1. *Ахметжанова Н. В.* Башкирская этномузыкалогия. Исследование: В 2 ч. Уфа, 2009. Ч. 2. 124 с.
2. Башкирский государственный академический театр драмы. Уфа, 1969. 227 с.
3. История советского драматического театра: В 6 т. М., 1967. Т. 3. 1926–1932. 613 с.
4. История современной отечественной музыки: Учебник (1917–1941). Вып. 1 / Ред. М. Е. Тараканов. М., 1995. 478 с.
5. *Коваленко Г. А.* История художественной культуры Башкортостана (20–30-е годы 20 века). Уфа, 2001. 179 с.
6. Театр народов СССР. 1917–1921: Документы и материалы. Л., 1972. 320 с.
7. *Фарзутдинова Л. С.* Драматургия М. Бурангулова и становление башкирского сценического искусства // Сказительное и литературное творчество Мухаметши Бурангулова: Сборник статей. Уфа, 1992. С. 70–80.

III

Л. Л. Чамьян
кафедра зарубежного искусства

ПРОБЛЕМА АКТЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: МЕФИСТОФЕЛЬ И ГАМЛЕТ В ИСПОЛНЕНИИ ГУСТАФА ГРЮНДГЕНСА

Говоря о Густафе Грюндгенсе, нельзя обойти вниманием такую тему, как исполнение им роли Мефистофеля. Да и наоборот, если пытаться определить значительных актеров, воплотивших на сцене гетевского черта, то и в этом случае имя Грюндгенса возникает в числе первых. Его масштабная личность и творчество хотя стоят несколько независимо и особняком в истории немецкого театра, тем не менее повлияли на последующие поколения, однако не снискали прямых наследников или продолжателей.

«Гамлет всего дороже моему сердцу», — именно так ответил Густаф Грюндгенс в одном из своих последних интервью в 1963 году на вопрос, какие роли дороже ему наиболее всего [1, с. 104]. Если Мефистофель был закономерным продолжением того творческого направления, которое было положено в 1920-е годы XX века, то Гамлет стал ролью-сопротивлением, к которой он возвращался неоднократно.

Густаф Грюндгенс (1899–1963) начал свое актерское восхождение в возрасте девятнадцати лет в передвижном театрике. Уже к концу 1920-х годов он становится одним из известных актеров Веймарской республики, а также ведущим актером гамбургского *Kammerspiele*. Эти успехи не остаются незамеченными, и в 1928 году Г. Грюндгенс принимает приглашение Макса Рейнхардта, возглавлявшего *Deutsches Theater*. «Четыре года назад я приехал в Берлин. И выяснилось, что все мое артистическое прошлое не имеет значения. Все, чем я занимался в провинции, было бессмысленно. <...> Мне, несмотря на мой опыт, все пришлось начинать сначала. Маленькие роли, незначительные постановки — после выпускных экзаменов я снова попал в первый класс» [2, с. 521].

Однако именно «провинциальные» роли Г. Грюндгенса, среди которых Анджело и Жак-Меланхолик в «Мера за меру» и «Как вам это понравится» Шекспира, Кандавл в пьесе «Гигес и его кольцо» Ф. Геббеля, Тамал в пьесе «Человек из зеркала» Ф. Верфеля, Дюбед в пьесе «Дилемма доктора» Б. Шоу, но особенно заглавная роль в пьесе «Маркиз фон Кайт» Ф. Ведекинда — стали предтечей триумфа Мефистофеля. Все эти роли были вариацией типа соблазнительного мерзавца, харизматичного и обаятельного. «В исполнении Грюндгенса расчет и корысть у Кайта, его героя, отступали на второй план, угадывались где-то на периферии сюжета, а главным становилось упоение властью над людьми, игра с окружающими как с куклами, с марионетками, которых можно до бесконечности дергать за ниточки, и они безропотно будут подчиняться кукловоду» [3, с. 174–175].

Густаф Грюндгенс определял для себя театр и сцену как порядок, точность, место, где нет ничего случайного и мимолетного [1, с. 99]. Именно этой установкой он и придерживался всю жизнь. Роли, спектакли уточнялись и перерабатывались на протяжении десятилетий, в них он будто бы постепенно отсекал все лишнее и ненужное.

Так получилось и с ролью Мефистофеля, которую Г. Грюндгенс впервые сыграл в 1932 году в берлинском Staatstheater, возглавляемом тогда Леопольдом Йесснером. Этой ролью Г. Грюндгенс вводился в уже готовый спектакль Лотара Мютеля — «Фауст» (ч. I). После успеха была поставлена вторая часть Густавом Линдеманном. Позже уже сам Грюндгенс инсценировал обе части трагедии Гете. Это постановки I части в 1942, 1949, 1952, 1957 годах и II части — в 1942 и 1958 годах.

Исполнение Мефистофеля вознесло Г. Грюндгенса на театральный олимп, заодно обеспечив его существование в Третьем Рейхе. В первых редакциях Г. Грюндгенс интерпретировал образ Мефистофеля, если воспользоваться весьма справедливым описанием Клауса Манна (в отличие от много другого) как «танцевально-ловкого, хитро-грациозного, гнусно-обольстительного» [4, с. 235] посредника ада, для которого Фауст всего лишь марионетка. В этой танцевальной легкости, почти невесомости вместе с тем прочитывалось кабаретное прошлое артиста, его искусное умение не только танцевать, но и пародировать, гротескно преображаться. Мефистофель 1930-х годов с густо выбеленным лицом, подведенными глазами, ярко очерченными алыми губами, в черном кожаном костюме и плаще, подбитом алой парчой.

События в стране вносят свои коррективы и на сценические подмостки. Мефистофеля конца 1950-х годов некоторые исследователи

называют «потускневшим», некоторые «усталым». Былой блеск обольстительного ловкача сменяется горькой и язвительной иронией.

В спектакле 1958 года, положенного в основу телепостановки 1961 года, Г. Грюндгенс стремится к тому, чтобы избавиться от всего лишнего в сценическом пространстве: «Высшее удовлетворение принесла мне сцена из второй части “Фауста” — положение во гроб. В последней постановке я совершенно избавился от декораций, так как не мог представить себе декораций, которые хотя бы хоть как-то соответствовали внутреннему драматизму этой сцены. В постановке “Фауста” 1932 года Густава Линдемманна ангелы еще были во плоти. В моей первой инсценировке ангелы были нарисованы на вуали. В этот раз я оставил лишь их голоса. Мы с Тео Отто решительно убрали все лишнее. Зритель видел задник сцены, колосники, а я сидел в центре и на меня были направлены прожекторы» [1, с. 104].

Спектакль «Гамлет» в отличие от «Фауста» не имел множества редакций: две постановки, в которых Г. Грюндгенс исполнял заглавную роль, 1936 и 1949 годов, а также его последняя режиссерская работа 1963 года. В спектакле 1936 года Гамлет Грюндгенса не пассивный герой, рефлексирующий и сомневающийся, он стремится к активному действию — мстить, и для этого ему никто не нужен. Гамлет стремится всеми силами восстановить нарушенный порядок: «Гамлет-Грюндгенс негодовал не от того, что Клавдий — убийца и узурпатор, а от того, что брат погибшего короля не дотянул до нужного масштаба, присвоил себе право поступать как избранник судьбы, таковым не являясь» [3, с. 182–183].

Второй «Гамлет» Грюндгенса, созданный в год, когда Германия была окончательно разделена надвое, утверждал идею образцового государства и образцового героя, интеллектуала и аристократа. Однако основная идея заключалась все в том же: сильная личность, победитель и властитель Гамлет, окруженный невежественной чернью.

Последний спектакль Густава Грюндгенса — «Гамлет» 1963 года. Во всех смыслах эта постановка должна была стать завещанием последующим поколениям. На главную роль был приглашен Максимилиан Шелл, в котором Г. Грюндгенс видел продолжателя собственных традиций, сам режиссер намеревался исполнять роль Призрака. Он задумывал спектакль «как театральную исповедь, как лирическую сагу о самом себе» [5, с. 46], как спектакль о сильном государстве, разрушаемом Клавдиями, о том, что только волевой человек может сохранить страну отцов, отстоять ее несмотря ни на какое прошлое (национал-социалистическое или какое-либо другое). Однако эта

трактовка, как пьесы в целом, так и образа Гамлет в частности, не была поддержана и разделена М. Шеллом. Сам Грюндгенс после премьеры уволился из театра, отправился в кругосветное путешествие и умер на далеких Филиппинах при загадочных обстоятельствах.

Жизнь и судьба Густафа Грюндгенса драматична, наполнена тайнами всевозможного масштаба и толка. Сам он говорил, что его собственная жизнь всегда была отправной точкой для творчества, именно сцена, означавшая ясность и порядок, избавляла его от хаоса и непредсказуемости жизни.

1. *Грюндгенс Г.* Как это могло случиться именно со мной? / С Густафом Грюндгенсом беседует Гюнтер Гаусс / Пер. с нем. В. Моряхиной // Сеанс. № 47–48. С. 97–104.
2. Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. проф. Л. И. Гительмана. СПб., 2007. 639 с.
3. *Макарова Г. В.* Актерское искусство Германии. Роли. Сюжет. Стиль. Век XVIII — век XX. М., 2000. 262 с.
4. *Манн К.* Мефистофель. История одной карьеры / Пер. с нем. К. Богатырева. М., 1999. 350 с.
5. *Макарова Г. В.* Прогрессивные тенденции в театральном искусстве ФРГ 1949–1984 гг. М., 1986. 190 с.

Н. Н. Шибаева

кафедра зарубежного искусства

ДВЕ ВЕРСИИ «ИДИОТА» Ф. ДОСТОЕВСКОГО В РЕЖИССУРЕ А. ВАЙДЫ

(«Настасья Филипповна» (1977) в Старом театре, Краков,
и «Настасья» (1989) в театре Бенисан, Токио)

В 1971 году А. Вайда поставил в краковском Старом театре спектакль «Бесы» по одноименному роману Ф. Достоевского. Несмотря на то, что до этого режиссер работал на театральной сцене, его принято было считать автором кинопроизведений, которых к началу 70-х годов XX века он снял около двадцати, явившись одним из основателей «польской киношколы». После премьеры «Бесов» о Вайде заговорили как о режиссере, способном сделать театральные постановки, равные по значимости его лучшим фильмам. В дальнейшем польский мастер неоднократно обращался к творчеству русского писателя при работе в театре, в кино и на телевидении.

Каждый раз, работая с текстами Достоевского, Вайда решал, какая часть произведения должна быть перенесена на сцену, чтобы в этом отрывке была передана суть, заложенная в прозаическом тексте. Финальная сцена романа «Идиот» — последняя встреча Мышкина и Рогожина у трупа Настасьи Филипповны — считается одним из самых таинственных, глубоких моментов во всем творчестве автора, о чем говорится в исследованиях М. Бахтина и Ст. Мацкевича, на которых в своих заметках и интервью ссылается режиссер [см. 1, с. 103; 3, с. 95; 5, с. 126]. С этого эпизода Вайда начал работу над «Идиотом» с двумя актерами: Яном Новицким, в роли Рогожина, и Ежи Радзивиловичем — князем Мышкиным. В поиске новых театральных форм, иных взаимоотношений между играющими и аудиторией режиссер решил сделать открытым для посещения процесс создания спектакля, чтобы понять, может ли репетиционный процесс быть самостоятельным произведением. В Кракове появились афиши с названием «27 репетиций “Идиота” Ф. Достоевского». Через несколько недель стало понятно, что работа в таком режиме не ведет к конечному результату. Новицкий говорил, что в какой-то момент они почувствовали, что не ищут суть спектакля, а играют в поиски перед публикой. Таким образом дойти до истины невозможно. Этот обман не только аудитории, но и самих себя привел к тому, что параллельно с работой перед зрителями начались обсуждения постановки за закрытыми дверями, во время которых и родился окончательный замысел спектакля. Вайда по поводу неудачного эксперимента сказал: «Всегда считал, что существует множество ощущений и переживаний интимных, требующих уединения. Театральные репетиции несомненно входят в их число. Однако прежде я только догадывался об этом. Теперь я уверен. А ведь это — огромная разница» [3, с. 100]. Для Вайды результат оказался так же важен, как и процесс создания спектакля. Поиск новых театральных форм для него имеет смысл, если с их помощью можно создать завершенные произведения искусства, в которых оригинальность постановки, новизна режиссерских приемов не будет мешать передаче смыслов, заложенных авторами спектакля, а, наоборот, способствовать их раскрытию.

В спектакле «Настасья Филипповна» два героя — Рогожин и Мышкин, влюбленных в одну женщину и страдающих каждый по-своему до безумия от чувств, овладевших ими. Н. Бердяев в «Мирозерцании Достоевского» писал, что дионисийским началом любви, терзающим ее носителя, насыщено все творчество писателя. У автора

любовь не существует сама по себе. Она является раскрытием «глубины человеческой природы», поиском жизненного пути, проходящего через страдание [2, с. 82]. Но это мужское существование. «Женщина интересует писателя исключительно как момент в судьбе мужчины» [3, с. 100]. В спектакле Настасья Филипповна не появляется, но она не переставая присутствует на сцене через разговоры героев о ней, в которых раскрывается и отношение к любимой ими женщине, и их взгляды на жизнь, веру, людей. «Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми» [1, с. 64], говорил Бахтин о диалогичности произведений Достоевского. Спектакль в конечном варианте представлял собой своеобразную импровизацию актеров. Новицкий и Родзивилович знали все диалоги Рогожина и Мышкина из романа, что составляло по времени около 2 часов. Существующая инсценировка «Настасья Филипповны», сделанная режиссером совместно с Мацеєм Карпинским, являлась лишь «материалом для произвольного изложения текста романа на сцене» [3, с. 107]. В постановке было задано место действия — дом Рогожина, его начало — приход Мышкина после убийства, финал — впадение князя в беспамятство и отправка Рогожина в Сибирь. Также были установлены драматические моменты, которые актеры должны были сыграть в спектакле: Мышкин, увидев за ширмой труп Настасьи Филипповны, вскрикивает, обмен крестами героев, благословение матери Рогожина и т. д. [см.: 4, с. 102]. Но их последовательность и продолжительность выбирались играющими самостоятельно каждый раз по-новому, в зависимости от их собственного состояния, настроения, реакции зала. Причем партнер по сцене мог принять заданную тему, а мог продолжить старую или предложить свою. Не только герои вступали в диалог в поисках истины, но и сами актеры, их играющие, должны были слышать, чувствовать и понимать друг друга, что помогало сохранять внутреннее напряжение в каждом спектакле и позволяло удержаться от механического воспроизведения заученного текста. Созданию определенной атмосферы способствовал малый зал театра, где зрители располагались по бокам сцены. Электрическое освещение было полностью заменено на парафиновые лампы. Три больших окна были завешаны плотными белыми шторами, которые освещались со стороны улицы. Пробивающийся свет, находка сценографа и художника по костюмам Кристины Захватович, создавал эффект петербургских белых ночей. От слов Рогожина о том, что он уже чувствует запах трупы,

состояние духоты в небольшом темном помещении усиливалось. Рогожин одет в черное. Он взвинчен, агрессивен, резок. Мышкин в белом костюме. У него негромкая речь, плавные движения. Он рассуждает о вере, грешниках и необходимости их прощения, о любви, возникающей от жалости к ближнему. Добро и зло разделены. Но могут ли считать истинной слова князя, впадающего в беспамятство, превращающегося в финале спектакля в идиота, в отличие от Рогожина, пришедшего в себя, здраво оценившего ситуацию и начавшего собирать вещи на каторгу. Или все его изречения — это лишь плод воображения больного человека, ввиду своего нездоровья уверовавшего в свои фантазии?

Через несколько лет после краковской постановки у Вайды появилось желание создать спектакль по этой же инсценировке, но с участием Настасьи Филипповны. Шокировать окружающих непредсказуемостью своих поступков было нормой для нее. Мышкин также всегда выбивался из понимания стандартного поведения людей. Их объединяет безумие. У нее оно вызвано стихией, бушующей внутри, у него — болезнью и восприимчивостью. Парадоксальное соединение героев часто встречается у Достоевского. Но как реализовать задуманное, режиссер долгое время не знал. Решение пришло, когда Вайда увидел игру Тамасабуру Бандо, одного из самых известных японских актеров — оннагата театра кабуки, исполняющего женские роли не только японского репертуара, но и европейского. Бандо играл Джульетту, Маргариту в «Даме с камелиями», леди Макбет. Вайду поразило, что актер настолько естественно смотрелся в роли женщины, что актрисы рядом с ним выглядели фальшиво. Предложение режиссера сыграть в его спектакле Бандо обдумывал несколько лет. Он готов был исполнить роль Настасьи Филипповны. Но идея Вайды заключалась в том, чтобы японский актер играл еще и Мышкина. Для человека, который с 5 лет каждодневным трудом оттачивал мастерство игры женских образов, непросто было принятие решения согласиться принять участие в вайдовском спектакле «Настасья» (1989). В постановке Рогожин, в исполнении Баухо Тсуи, и Мышкин — Бандо разговаривают о любимой женщине. Но благодаря объединяющему началу князя с Настасьей Филипповной, женственностью, которой обладает Мышкин, стало возможным появление героини. Бандо одновременно играет князя и Настасью Филипповну такой, какой ее видит и чувствует Мышкин. Мастерство актера так велико, что он малейшим изменени-

ем в манере движения, речи, взгляде способен передать характер и настроение героев. У Бандо до автоматизма отработаны необходимые для театра кабуки множество женских жестов, мимика, выражающая отношение к различным жизненным ситуациям. При обращении к европейскому репертуару эти навыки дают ему большую свободу для творчества. Актеру не надо искать физического проявления эмоций героини, все они заучены и годами отрепетированы. Он имеет возможность сосредоточиться на ее душевных переживаниях. Мышкин — Бандо неуверенный в себе, немного сутулится, говорит высоким голосом. Актер мог накинуть шаль на плечи, и перед зрителями оказывалась Настасья Филипповна, с гордой осанкой, выше князя ростом, более низким, чем у него, голосом, с блеском в глазах. И эти мгновенные превращения князя в Настасью и наоборот потрясали зрителей. Вайда признается, что в фильме «Настасья» (1994), снятом им по спектаклю с этим же актерским составом, не удалось передать всей силы эффекта от мастерства Бандо, который возникал у публики в зрительном зале.

Мышкин в японской версии спектакля болен, но в нем нет ничего отталкивающего. Он любит людей, в первую очередь Настасью Филипповну, жалостью, но эта любовь делает его сильнее. Князь в польской версии, как заметил Я. Новицкий, похож на больного голубя, к которому никто не испытывает никакого сочувствия, его просто не замечают.

Импровизационный характер польской постановки создавал напряжение в первую очередь для актеров, которое передавалось и зрителям. В японском варианте «Идиота» удалось показать душевную близость героев благодаря исполнению ролей одним актером.

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. 363 с.
2. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Достоевский Федор: Post Scriptum. М., 2007. С. 7–168.
3. Вайда А. Достоевский. Театр совести: Три инсценировки / Пер. Н. Кузнецова. Краков, 2001. 224 с.
4. Karpiński M. Teatr Andrzeja Wajdy / Red. M. Wójcik. Warszawa, 1991. 212 с.
5. Mackiewicz S. Dostojewski. Warszawa, 1957. 262 с.

СИМВОЛИЗМ НА ПОЛЬСКОЙ СЦЕНЕ.
ПРЕМЬЕРА «ВАРШАВЯНКИ» С. ВЫСПЯНЬСКОГО
В КРАКОВСКОМ ГОРОДСКОМ ТЕАТРЕ (1898)

В последнее десятилетие XIX века влияние нового европейского искусства в Польше столь огромно, что возникает уникальное явление — сообщество молодых творцов, объединенных общим названием «Молодая Польша». Позже в искусствоведении так будет назван целый период в польском искусстве — с 1890 по 1918 годы. У младополяков не было общей программы и единого лидера, в их ряды входили художники и литераторы, работавшие в различных художественных направлениях — натурализме, импрессионизме, символизме, экспрессионизме. Их объединяло неприятие позитивистских идей старшего поколения, продолжавших работать в эти годы, и новый взгляд на задачи творчества [11, с. 8]. Автор двухтомной монографии «Молодая Польша» К. Выка писал: «Молодая Польша имела двух главных философских наставников — Шопенгауэра и Ницше» [8, с. 43]. Согласно выводам К. Выки, в искусстве Молодой Польши можно наблюдать создание двух разных эстетических моделей [8, с. 18]. Одна из них была сформирована под влиянием западноевропейского искусства конца XIX века. Наиболее известным представителем этого направления является С. Пшибышевский — ряд драматических произведений этого автора эстетически близок к идеям «статического театра» М. Метерлинка [12, с. 166].

Для исследования представляет особый интерес вторая эстетическая модель в искусстве «Молодой Польши», связанная с польским романтизмом и восходящая к творчеству А. Мицкевича и Ю. Словацкого. По сложившейся в польском искусствоведении традиции, данное направление носит название «польский неоромантизм», и в искусстве Польши наиболее близким к нему считается творчество С. Выспяньского [4, с. 158]. Автор монографии «Польский неоромантизм» Ю. Кржижановский в ходе своих исследований определил, что главной фигурой для польских неоромантиков был «Артур Шопенгауэр (1788–1860), мыслитель, который выделился из плеяды своих товарищей-романтиков осознанием слепой, бесцельной, ирра-

циональной воли как сущности бытия» [4, с. 16]. И К. Выка, и Ю. Кржижановский приходят к такому выводу: традиции, восходящие к творчеству А. Мицкевича и Ю. Словацкого, которыми пропитана драматургия ряда авторов Молодой Польши, имеют лишь формальный характер.

Согласно мнению отечественного искусствоведа Л. Тананаевой, в конце XIX века в художественном творчестве С. Выспянского происходит трансформация — художник находится в поиске новой эстетической модели. При этом неоромантические мотивы в той или иной степени сохраняются в его работах [3, с. 52–53]. Последующие за «Варшавянкой» драмы, такие, как «Свадьба» (1901) и «Освобождение» (1903), искусствоведы считают очень близкими к эстетике символизма. Французский литературовед Генри Пейре в своем исследовании, посвященном французскому символизму, в ряду зарубежных драматургов-символистов называет и С. Выспянского [5, с. 328].

26 ноября 1898 года, благодаря содействию директора краковского городского театра Т. Павликовского, увидел свет спектакль «Варшавянка» по одноименной пьесе С. Выспянского. Автор драмы принимал самое активное участие в подготовке сценического и музыкального оформления постановки.

Действие пьесы разворачивается 25 февраля 1831 года — в последний день битвы под Гроховым, исход которой решил судьбу польского восстания. Место действия — штаб повстанцев. Главных действующих лиц пять — генерал Хлопницкий, командующий польской армией, Анна и Мария, дочери хозяйки дома, Молодой офицер и Старый ветеран.

В «Варшавянке» С. Выспянский приступает к переосмыслению понятия «трагического» в истории Польши. Для художника неприемлем романтический взгляд на борьбу за независимость. Идея обретения бессмертия в героической смерти — «кто погиб, свободным стал» — вызывает у художника протест. По мнению Л. Тананаевой, лишь в драме «Акрополь» (1904) в творчестве С. Выспянского появляются нотки оптимизма, а герои более ранних произведений драматурга «не вывели, в символическом плане, страну из запертого храма, наполненного химерами» [13, с. 73]. Через весь спектакль рефреном проходила мелодия «Варшавянки» 1831 года, которая в руках С. Выспянского становится важнейшим элементом спектакля, символизирующим слепую беспощадность Судьбы [6, с. 199].

Декорации, оформленные автором пьесы, были выдержаны в бело-черных тонах: высокая белая гостиная с двумя широкими окнами в глубине. На окнах — белые занавески, из-за которых виден зимний пейзаж. Слева и справа расположены двери, над которыми висят потемневшие от времени портреты. Мебель также белая. Пол темный, практически черный. В центре сцены стоит черный клавикорд, вызывающая ассоциацию с гробом [7, с. 173].

За окном слышен шум идущего на битву войска, раздаются голоса солдат, подхватывающие текст песни: «Иль победим, иль мы готовы / Из наших трупов возвести / Заслон, несущему оковы...». Романтический образ, обрученной со смертью Польши, визуализируется художником через пластическую и музыкальную партитуру.

Раненый ветеран, в финале спектакля безмолвно идущий по черному полу от дверей к авансцене, выступает в роли вестника неумолимого Рока — армии больше нет. Пространство меняется. Находящиеся на сцене предметы (клавикорд, портреты) начинают нести иной символический смысл. В «Варшавянке» важным становится образ спектакля — здесь можно провести аналогию со сценическими экспериментами П. Фора в театре д'Ар в направлении, получившем в искусствоведении название «театр Художника» [10, с. 15–17].

В монографии «Польский театр художника» В. Березкин описывает ряд ключевых моментов, которые отличают работу художника над спектаклем. Так художник «говорит со зрителем на языке пластического творчества» [1, с. 6], и для него вполне естественной представляется попытка сделать визуальными персонажами спектакля не только сценографические элементы, но и актеров [1, с. 9].

В своем эссе, посвященном вопросам театра («Этюд о Гамлете», 1904), С. Выпяньский придает первостепенное значение стилистическому единству спектакля. Работа режиссера с актером, по мысли художника, является одной из важнейших задач — в значительной степени именно благодаря игре актера автор спектакля может реализовать свой художественный замысел в едином комплексе со сценографическим и музыкальным решением [9, с. LXII].

В краковской постановке «Варшавянки» 1898 года были задействованы известные актеры того времени: Станислав Кнаке-Завадский, Юзеф Котарбиньский, Мария Пшибылко, Л. Сольский. Большинство этих актеров принимало участие в постановках и других пьес С. Выпяньского.

Если анализировать игру актерского ансамбля комплексно со сценическим и музыкальным решением автора, можно прийти к следующему выводу: работа актеров второго плана рассматривалась С. Выспяньским в первую очередь как часть визуального контекста спектакля. Но поскольку художник являлся и автором текста драмы, то и слова были для него важны — вот их в романтической традиции очень патетично и произносили главные персонажи.

Критики достаточно негативно восприняли постановку «Варшавянки». По словам Л. Шиллера, «Если бы не знаменитый выход Ветерана-Сольского, о котором сохранилась память за кулисами и среди театроманов, спектакль прошел бы незамеченным» [6, с. 197]. Выход Старого солдата в финале «Варшавянки» явился ключевым драматическим моментом постановки. Л. Сольский, в грязном, заснеженном мундире польского солдата, выходил на авансцену из глубины, двигаясь прямо на публику. Он передавал Марии окровавленную ленту, которую девушка подарила своему жениху перед боем, отдавал Хлопницкому честь и удалялся со сцены, не произнося при этом ни единого слова. Актер и режиссер Л. Сольский всю свою жизнь посвятил театру, но создание образа Старого солдата в «Варшавянке» считается его лучшей ролью на сцене [2, с. 85].

Последнее десятилетие XIX века польские историки театра называют «золотым» в актерской карьере Л. Сольского. Говоря о реалистичной манере игры актера, исследователи отмечают, что Л. Сольский (в конце XIX века — уже активно работающий режиссер) чутко воспринимал художественные замыслы режиссеров, у которых работал. Его актерская работа всегда была направлена на создание единой стилистической и эстетической целостности спектакля в рамках концепции постановщика [14]. Это позволяло актеру успешно играть в спектаклях по драмам Х. Ибсена, О. Уайльда и польских неоромантиков.

Сохранившиеся эскизы С. Выспяньского свидетельствуют о том, что образ раненого ветерана рассматривался художником в первую очередь как часть общей визуальной картины, представляемой зрителю. Актер безмолвно воплощает на сцене художественную идею автора. Пауза становится бесконечной — за внешней реалистичностью происходящего на сцене открывается иной, полный трагизма истинный смысл Бытия. Французский символистский и польский театры Художников на две минуты сливаются в одно органическое целое,

указывая направление для дальнейших творческих поисков С. Выспяньского.

1. *Березкин В.* Польский театр художника. М., 2004. 334 с.
2. *Оконьска А.* Выспяньский. М., 1977. 278 с.
3. *Тананаева Л.* Три лика польского модерна. СПб., 2006. 206 с.
4. *Krzyżanowski J.* Neoromantyzm polski. 1890–1918. Wrocław, 1980. 466 s.
5. *Peyre H.* Co to jest symbolizm? Warszawa, 1990. 456 s.
6. *Schiller L.* Teatr ogromny. Warszawa, 1961. 550 s.
7. *Strzelecki Z.* Polska plastyka teatralna. Т. 1. Warszawa, 1963. 648 s.
8. *Wyka K.* Młoda Polska. Т. 2. Kraków, 1977. 364 s.
9. *Wyspiański S.* Hamlet. Wrocław, 2007.
10. *Максимов В. И.* Французский символизм — вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 2000. С. 5–54.
11. *Миринова Н.* Краков — столица художественной жизни Польши // Польское искусство и литература. От символизма к авангарду. СПб., 2008. С. 7–34.
12. *Таборский Р.* Драматургия Молодой Польши // Русская и польская литература конца XIX — начала XX века. М., 1981. С. 159–172.
13. *Тананаева Л.* О Станиславе Выспяньском // Польское искусство и литература. От символизма к авангарду. СПб., 2008. С. 35–80.
14. *Mokrzycka-Pokora M.* Ludwik Solski. URL: http://www.culture.pl/baza-teatrpelna-tresc/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/ludwik-solski (Дата обращения: 14.05.2012).

И. А. Ефимова
кафедра зарубежного искусства

ГОРДОН КРЭГ И УИЛЬЯМ ПОУЛ: КОНЦЕПЦИЯ АКТЕРА

Зарубежные исследователи театра в XX и XXI веке не раз сопоставляли творчество двух английских режиссеров-современников — Гордона Крэга (1872–1966) и Уильяма Поула (1852–1934) [8, 9, 10, 11]. В отечественном театроведении эти две ключевые фигуры английского театра рубежа веков противопоставлены: Крэг — провозгласитель нового режиссерского театра, Поул — археолог и реставратор елизаветинского возрождения [2, 4, 5, 6, 7].

Главная причина, по которой зарубежные исследователи объединяют Крэга и Поула, — это их неприятие реалистической эстетики, которая в то время бурно процветала на английской сцене, ведущим

направлением был так называемый «археологический натурализм» [1, с. 285]. Крэг и Поул стремились к обновлению театрального языка, и, как писал Крэг: «начать тут надо с изгнания из театра этой идеи изображения жизни, этой идеи воспроизведения природы, ибо, покуда на подмостках царит традиция копирования, театр не будет свободен» [3, с. 224]. Они считали неприемлемым и несценичным воспроизведение на сцене быта и жизнеподобия, работали только с условным пространством и выстраивали конфликт спектакля с помощью ширм и света — у Крэга, у Поула — звука и цветовых контрастов.

Сопоставление творчества этих английских режиссеров необходимо дополнить анализом еще одного ключевого аспекта любого режиссерского метода — концепцией актера. Естественно, что условная эстетика спектаклей и Поула и Крэга требовала нового способа актерского существования, поэтому еще одна общность этих режиссеров в том, что они разными способами пришли к новой «модели» актера.

Известно, что Крэг подробно занимался этим вопросом в теории, но концепция актера-сверхмарионетки не была воплощена в его немногочисленных спектаклях, он писал об актерах театра будущего. В теории Крэга нет равенства и слияния актера и образа, как в психологическом театре [2, с. 167]. Актер должен отойти от своей личности, чтобы освободить игру от неконтрольных эмоций, которые разрушают четкую форму создаваемого им образа. Образ должны составлять, как пишет Крэг, «некие символы, которые, не прибегая к изображению голых страстей, тем не менее, ясно расскажут нам о них. Со временем идеальный актер обнаружит, что эти символы создаются преимущественно из материала, лежащего вне его личности» [3, с. 193]. Внеличностный характер игры — это способ актерского существования, который благодаря техничности и натренированности позволяет актеру отойти от себя, отречься от эгоизма проживания собственных страстей и переживаний, как писал Крэг, «создать произведение искусства, превышающее вас лично» [3, с. 169], и, конечно, требует четкого следования за режиссером и исполнения его задач.

Уильям Поул мало писал об актерской игре, но поставил большое количество спектаклей (с 1895 по 1930 годы он выпускал в среднем по 2–3 премьеры в год и возобновлял предыдущие). Суть его требований к актерам, чаще всего любителям, была схожа с концепцией Крэга. Поул всегда сосредоточивался на технике актера: звук и ритм были главными выразительными средствами, с их помощью создавались «символы», о которых писал Крэг; то есть не прямым подражанием

законам жизни, а обобщенно-художественным языком Поул выстраивал драматизм спектакля.

Необходимо подчеркнуть, что техничность актеров и направленность его режиссуры на звуковой и текстовой компоненты спектакля не были воплощением литературного театра или художественной читки. Актеры не разыгрывали, не раскрашивали и не проживали текст автора, напротив, они произносили его со скоростью, непривычной для зрителей, смысл слов не всегда улавливался, а иногда намеренно «стирался» невнятным произношением. Например, решение хора в «Самсоне Борце» Джона Мильтона (1901) было следующим: исполнители бормотали, пели, стонали, говорили все сразу или по очереди — они были эмоциональным и ритмическим камертоном для каждой сцены спектакля. Другим способом Поул создал хор в «Вакханках» Еврипида (1908): девушки после каждого слова должны были одновременно добавлять «мме-ее-ее» с дрожанием голоса, при этом их лица были отрешенными, тела оставались неподвижными, весь спектакль они сидели на авансцене. Контраст ритуальности и козлиного блеяния создавал комический эффект, снижая пафос трагедии, так как «Вакханки» Поула были сатирой на античность.

Очевидно, что внеличностное существование актера возможно только в режиссерском театре, когда конфликт, драматизм спектакля возникает при сопоставлении разных образов-«символов» (применим еще раз термин Крэга), разработанных в режиссерской концепции. Поул перед началом репетиций всегда имел партитуру спектакля, где прописывал не только голоса персонажей, ритм, ключевые слова, на которые делалось смысловое ударение, но даже интонации отдельных фраз. Например, в спектакле 1924 года «Наказанное братоубийство» (это вариация «Гамлета», которую английские актеры в 1626 году играли в Дрездене, она основана на Шекспире и дошекспировских источниках) Озрик в финальной сцене, когда передавал Гертруде кубок с отравленным напитком — в этом варианте, видимо для немцев, вино было изменено на пиво, — говорил: «Здесь теплое пиво» — «Here is the warm beer». Эти пять слов Поул репетировал очень долго, пока не добился быстрого голосового подъема на первые четыре слова и резкого понижения на несколько тонов на слове Пиво. Спектакль был пародией на Шекспира, на то, как его представляли английские комедианты в Дрездене, и такой способ произношения фразы создавал соответствующий ироничный образ: контраст высокого и низкого тонов передавал драматичное напряжение, абсолютно

не соответствующее нелепому образу отравленного теплого пива. Актеры Поула не создавали «полнокровного» человека, они создавали обобщенный образ, символизирующий эмоцию или идею и передающий смысл происходящего на сцене.

Творчество Крэга и Поула почти не имело очевидных точек пересечения и взаимовлияния, хотя режиссеры не только были знакомы, но и состояли в переписке и обменивались мнениями о спектаклях и актерах. Поул по своей методике начал работать с актерами в 1890-х годах, а Крэг писал о сверхмарионетке в 1907 году [3, с. 186], но их идеи явно пересекались, они оба пришли к пониманию необходимости нового актера из отрицания реалистическо-психологической модели театра. Парадокс в том, что один из них не воплотил своей концепции в реальности и тем не менее для театроведения, особенно российского, стал классиком новых актерско-режиссерских отношений; другой, не теоретизируя, предложил разнообразную практику этих отношений, апробировал ее на разном материале — от античной драматургии до трагедий Алджернона Суинберна, — но в исследованиях породил лишь множество противоречивых оценок и суждений. Тем не менее оба режиссера несомненно повлияли на дальнейшее развитие театральной мысли. Концепция внеличностного существования актера будет применяться и развиваться в творчестве крупнейших режиссеров, таких как Антонен Арто, Питер Брук, Ежи Гротовский и др.

1. *Бартошевич А. В.* Шекспир на английской сцене конца XIX — первой половины XX в. М., 1985. 305 с.
2. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. 352 с.
3. *Крэг Г.* Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. 398 с.
4. *Образцова А. Г.* Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX–XX веков. М., 1974. 392 с.
5. *Образцова А. Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М., 1984. 333 с.
6. *Ряполова В. А.* Английские парадоксы // Театр XX века. М., 2003. С. 189–210.
7. *Ряполова В. А.* Развитие концепции режиссуры в Английском театре // Западное искусство. XX век. Проблема развития западного искусства XX века. СПб., 2001. С. 277–301.
8. *Dymkowski Ch.* Harley Granville Barker: a preface to modern Shakespeare. Cranbury, 1986.
9. *Falocco J.* Reimagining Shakespeare's Playhouse. Cambridge, 2010.
10. *Innes Ch.* Edward Gordon Craig: A vision of the theatre. Singapore, 1998.
11. *Stayn J. L.* Shakespeare Revolution. Cambridge, 1977.

ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ АКТЕР В ТЕАТРЕ И КИНО (Пауль Вегенер, Фриц Кортнер)

Экспрессионизм — художественное направление, которое оформилось в начале XX века как принципиальная новая эстетическая система. Неблагоприятная политическая и социальная обстановка к началу второго десятилетия XX века спровоцировала отказ от принятия окружающей действительности. В центре внимания художников оказался внутренний мир героя, точнее, его субъективное восприятие реальности. По сравнению с предшествующим театром натурализма, где в центре внимания было воссоздание среды и максимальное жизненеподобие сценического действия, театр экспрессионизма отказался от какого-либо следования реальной жизни и стремился выразить то, что происходит в сознании человека, живущего в условиях постоянных конфронтаций — «при помощи специфической исполнительской манеры, символики линий, цвета, предметов, сценического освещения» [1, с. 268]. Главным выразителем субъективного сознания героя был актер. Воплощение субъективного сознания героя было возможно только при существовании специфической экспрессионистской исполнительской манеры.

Режиссеры-экспрессионисты — Леопольд Йесснер, Рихард Вайхерт, Густав Хартунг и другие — формулировали образ нового актера: «Пусть актер освободится от реальности, пусть абстрагируется от ее атрибутов и явится не чем иным, как самим олицетворением идеи, чувства или судьбы!» [1, с. 269]. Главные слагаемые актерского образа — это речь, жест и мимика. Причем слова в экспрессионистских пьесах крайне минимизированы. В основном это лозунги, короткие фразы-выкрики, обозначающие авторскую мысль. Наиболее ярко метод сценического существования актера-экспрессиониста можно проследить на примере творчества актеров Пауля Вегенера (1874–1948) и Фрица Кортнера (1892–1970). Оба актера начали свою творческую деятельность в театре, но затем перешли в кинематограф.

Пауль Вегенер был ведущим артистом Дойчес Театр под руководством Макса Рейнхардта. Центром сценического мира для Рейнхардта

всегда был актер [2, с. 103]. Однако помимо актера возникает синтез всех возможных выразительных средств. Актер был центром структуры, тотально воздействующей на зрителя. Актер отказывался от жизнеподобия в своей игре. «Искусство игры — это искусство обнажения, а не перевоплощения! <...> Актер перевоплощается в другую судьбу, но не в другого человека» [2, с. 102]. Спектакли Рейнхардта нельзя назвать экспрессионистскими, но можно выделить черты, близкие эстетике экспрессионизма: отказ от подражания жизни, деперсонализация героя, но не полная, ведь судьба превращалась в отдельного героя. В отличие от экспрессионистов, актер Рейнхардта всегда оставался частью сценической реальности, дополнял и усиливал ее звучание. Знаковым спектаклем в становлении экспрессионизма стал «Царь Эдип» Г. фон Гофманшталя на сцене Дойчес-Театр, 1910 года, с Паулем Вегенером в главной роли.

Толпа статистов создавала образ голодной людской массы с вздымающимися руками, «...фиванские жители не чинно рассаживались на ступеньках жертвенников, а бросались на землю, вопили, извивались — и неожиданно застывали, будто пораженные какой-то неведомой силой» [3, с. 33]. Неведомой силе противостоял Эдип — Вегенер — высокий, скуластый, с раскосыми глазами, с широкими, тяжелыми шагами, Вегенер создавал образ земной плоти. Четкий, жестко устремленный взгляд — он словно видел зрительный зал насквозь. Этим взглядом Эдип — Вегенер предрекал страшное грядущее человечества, и его (Эдипа) судьба это подтверждала. Рисунок роли Вегенера состоял из интенсивных жестов и застывших поз: «Эдип — Вегенер после диалога с гонцом из Коринфа <...> сначала застывал все еще в величественной “римской” позе на помосте, а потом, зажимая уши, чтобы не слышать громкий и пронзительный вопль толпы, скатывался по ступенькам вниз и лежал, свернувшись бесформенным комком. Толпа рассеивалась, поверженный герой был никому не нужен» [3, с. 35–36].

В 1913 году на экраны вышел первый художественный фильм в Германии «Пражский студент» режиссера Стеллана Рийе (1880–1914). Главную роль, студента Болдуина, исполнил Пауль Вегенер. Первый и очень долгий кадр фильма — абсолютно театральная мизансцена кафе под открытым небом. Общий план. Веселится студенческая компания, на столике для них танцует девушка, падает студентам на руки... — широкие жесты, взмахи рук... Главный герой в одиночестве

сидит за столиком. Поначалу его движения кажутся нарочито широкими, сценическими, но с уходом друзей, с появлением Скапинелли студент как будто уходит в себя. Движения становятся спокойнее, медленнее. Но в определенные моменты будто бы прорывается театральная манера.

Фильм «Пражский студент» снят общими и чуть усредненными планами. Таким образом, зритель видит всю историю как в театре — на одном плане. Герои фильма — студенты, придворные, ростовщик Скапинелли — все существуют в театральной эстетике — широкие жесты, утрированные оценки происходящего... На этом фоне Вегенер—Болдуин с обычной человеческой походкой, с расслабленным лицом выглядит как совершенно иной человек, представитель другого мира. Однако в моменты отчаяния Болдуина ровная линия роли как будто разрывалась внезапными эмоциональными «всполохами» в театральной эстетике. Сочетанием кинематографической и театральной эстетики Вегенер выражал идею своего персонажа.

«Пражский студент» впервые утвердил на экране тему, которая превратилась в наваждение немецкого кино — тему глубокого, смешанного со страхом самопознания... Характерно, что фабула в жанре фильма ужасов преподносится Вегенером как частная психологическая история. Внешние события — лишь мираж, в котором отражаются движения души Болдуина» [4, с. 37–38]. Уже в этом фильме обозначилась отличительная черта немецкого кино первой половины XX в., берущая начало в театре Макса Рейнхардта: действие определяет живописная игра света и тени. «Достаточно вспомнить световые эффекты, достигаемые при помощи свечей, романтический полумрак в кабинете студента, когда там появляется таинственный злодей Скапинелли... контрасты света и тьмы, внезапные вспышки света...» [5, с. 30]. Светом авторы фильма решают изображение душевного состояния главного героя. Например, сцена, которую условно можно назвать «Сделка Болдуина и Скапинелли», когда последний уговаривает студента подписать роковой договор. В комнате присутствует только один источник света — окно. Свет, падающий из окна на противоположную стену, отражается в зеркале, перед которым ходит студент. Входная дверь в комнату затемнена. Оттуда, из темноты, и появляется злодей Скапинелли. Когда сделка совершена и Скапинелли забирает с собой отражение Болдуина, зеркало становится черным.

Поддавшись искушению — подписав злосчастный договор, главный герой продал часть своей души, и вместо нее осталась черная пустота. И уходит студент в ту же темную дверь.

В спектаклях Макса Рейнхардта актер экспрессионистского типа работает в структуре тотального и поэтического театра. Фриц Кортнер в спектаклях Леопольда Йесснера — это пример того, как экспрессионистский актер работает в структуре экспрессионистского спектакля.

Фриц Кортнер исполняет главную роль в спектакле Леопольда Йесснера «Ричард III», поставленном в 1920 году. Это уже в полном смысле слова экспрессионистский спектакль. Для Йесснера, как и для Рейнхардта, самым главным в создании спектакля был актер. «Именно актер, и не просто актер, а протагонист обнажал эмоциональный нерв экспрессионистического спектакля и становился его центром» [6, с. 41]. Актеры исполняют роли не людей, а человеческих страстей. На сцене возвышалась знаменитая йесснеровская лестница, устланная кроваво-красным ковром. И если в начале спектакля Ричард — Кортнер, одержимый властью, легко взбегал наверх, то в финале он буквально скатывался вниз, окончательно сломленный и поверженный. Кортнер обладал четкой дикцией, максимально точно создавал баланс между голосовой и пластической партитурой роли. При этом жесты и реплики его были предельно просты и лаконичны. Сочетанием слова и жеста Кортнер «демонстрировал возвышение, карьеру и реализовывал действие в очередности вспыхивающих, как галлюцинации, фаз, которые придавали действию характер видений, снов» [6, с. 41].

Наиболее полно экспрессионистская эстетика раскрылась в кинематографе. Возможности экрана позволяли точно создавать субъективный мир экспрессионистского героя — искаженный мир с деформированными вещами, сломанную композицию картины мира.

В 1920 году на экраны вышел фильм Леопольда Йесснера «Черная лестница». Исполняя роль уroda, Кортнер, как экспрессионистский актер, придает большое значение повышенной подвижности, а через это — выражению страстей. Кортнер перекашивает лицо на крупном плане, уподобляя его маске, двигается отрывисто, говорит короткими фразами. Создается впечатление, что его руки, ноги, голова, туловище — ему не принадлежат, а словно существуют независимо. Вся роль Кортнера — как зигзагообразная линия, высеченная камнем на стене.

Таким образом, актер вписывается в декорации, изображающие искаженные предметы, и делается их частью.

Эстетика кинокадра вынуждает театральных актеров работать более тонкие приемы игры и оформления создаваемой в кино реальности, которые на основе выработанных театральных приемов смогли бы использовать в полной мере возможности кино — изменение точек зрения на объект, изменение крупностей объектов и монтаж. Важным моментом при переходе актера из сценического пространства в пространство кадра является отсутствие зрителя.

Осваивая эстетику кино, актеры немецкого театра нашли способ камерного существования в кадре, но при этом не избавились до конца от театральной манеры. Это позволило создать необходимый экспрессионистам баланс повышенной выразительности. Точно применяемая театральная игра на экране превратилась в прием — эмоциональной энергии, напряженности героя — одну из основных отличительных черт экспрессионизма.

1. *Бабле Д.* Театр // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Под ред. Л. Ришара. М., 2003. С. 268.
2. *Бояджиева Л. В.* Макс Рейнхардт. Л., 1987. С. 103.
3. *Макарова Г. В.* Спектакли двадцатого века. М., 2004. С. 33.
4. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М., 1977. С. 37–38.
5. *Айснер Л.* Демонический экран. М., 2010. С. 30.
6. *Панкина Н. Е.* Актер на экспрессионистической сцене. Фриц Кортнер в постановках Л. Йесснера // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. СПб., 2006. С. 41.

П. В. Самсонова
кафедра истории зарубежного искусства

СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ АКТЕРА В ТРАДИЦИОННОМ ЯПОНСКОМ ТЕАТРЕ НОГАКУ

Театрально-ритуальная форма ногаку сформировалась в XIV–XVI веках. На ее эстетику оказали большое влияние идеи синтоизма и дзэн буддизма. В эпохи Камакура (1185–1333) и Муромати (1333–

1568) развитие искусства зависело от идеалов военного самурайского сословия. В это время были выработаны законы ногаку и способ существования актера, сформулированные в трудах Дзэами Мотокиё (1363–1443).

Синтоизм — верование японцев в то, что Истина заложена в основу окружающих их вещей. В каждом явлении и предмете обитает божество ками. «Сама природа преисполнена божественной силы, и если мастер передает это в своем творчестве, то и созданное им преисполнено божественной силы» [6, с. 91]. На художника возлагается миссия становиться посредником между миром богов и миром людей. Под влиянием этих идей сформировалась основная эстетическая категория моно-но аварэ — «очарование вещей». Однако «эстетическая категория» для японской культуры понятие условное, так как «традиционное восприятие мира как безостановочного процесса становления в совокупности с недуральным принципом мышления привело к тому, что в Японии так и не появились четко определенные теоретизированные эстетические категории, <...> они всегда были подвижны, <...> каждый раз, в большей или меньшей степени, отражая тот идеал красоты, который был присущ данной эпохе. Также условно их можно назвать категориями именно эстетическими: благодаря нерасчлененному сознанию и мироощущению, они соединяли в себе не только идеал прекрасного, но этический и этикетный идеал эпохи» [2, с. 98]. Моно-но аварэ «понимается как движение души человека, возникающее с прикосновением с душой вещи. Словарь архаизмов также определяет “аварэ” как “чувство, связывающее человека с тем или иным предметом”» [3, с. 93].

Актерское существование в ногаку базируется на принципе мономанэ (подражание). Актер должен подражать не самому объекту, а его ками, его душе, подражать очарованию вещи — моно-но аварэ. Дзэами в своем трактате об актерском мастерстве пишет: «Мономанэ не означает подобию. Чтобы достичь совершенства в мономанэ, нужно войти в Истину того, кого исполняешь» [см. 5, с. 558]. Актер должен стремиться к постижению очарования вещи, углубившись в его природу, должен соединиться с ним.

В ёкёку Дзэами Мотокиё «Такасаго» два главных актера: ситэ, исполняющий Старика, духа сосны Такасаго, а во втором воплощении бога храма Сумиёси, и цурэ — Старуха, дух сосны Суминоэ, второго воплощения у него нет. Чета стариков — образ преданной и вечной

любви. Союз между мужчиной и женщиной несет важное культовое значение продолжения рода. Дерево для японцев — сакральный объект, вместилище богов. Синтоистские святилища строятся из древесины в рощах, и часто перед ними стоит ствол старого дерева, в котором по традиции живет ками. Особо почитается сосна, как вечнозеленое дерево-долгожитель. Она — образ долголетия и благополучия. Божество Сумиёси — бог морской глубины, средней части и поверхности моря. Он считается покровителем моряков и японской поэзии. Морской бог и сосна Такасаго связаны между собой, так как, согласно мифу, Сумиёси родился из моря в краях вечнозеленых деревьев, когда прародитель богов Идзанаги омылся в море, чтобы очиститься от скверны загробного мира.

Перед актером в ногаку стоит сложная задача — используя принцип мономанэ, передать истинную суть Такасаго. Ведь именно в ней соединяются все три основополагающих образа: вечной и преданной любви, долголетия и благополучия, морской стихии и поэзии. Для достижения этой цели актер использует традиции театрализованного синтоистского ритуального действия кагура, когда культовый предмет (будь то ветка, стрела, меч, веер и др.), согласно ритуалу, обретает сакральную функцию присутствия божества. В ногаку таким культовым предметом становится маска. Не случайно она выполнена из дерева. В ней живет ками, а актер должен сделать его явным для зрителей, дать ему свое тело.

Идеи буддизма в Японию проникли благодаря просветительской деятельности корейских монахов в середине VI века. «Политеизм синто позволил принять в свою систему ряд божеств из буддийского пантеона при сохранении условия, что за ними закрепилась роль богов — охранителей. Это не противоречило синто, открытому для любой религии» [8, с. 124]. Буддизм основывается на идее двух миров, один из которых — Пустота (Небытие), а другой — реальный мир (Бытие). «Небытие форм, или Пустоту, где нет зависимости вещей друг от друга, буддизм считает единственной реальностью. Реально то, что постоянно, неуничтожимо, а неуничтожимо то, что не возникает, не создается, — это *дхармата* — подлинная, изначальная природа вещей» [4, с. 65–66; курсив автора. — П. С.].

Идеи буддизма повлияли на самурайскую культуру. Для периодов Камакура и Муромати свойственна эстетическая категория югэн. Югэн — сокровенная, таинственная, чарующая красота, не до конца

явленная взору. Моно-но аварэ под влиянием идей буддизма переродилось в категорию югэн.

Югэн должен присутствовать в актерском мастерстве ногаку, в оформлении спектакля, исполнении песнопений и в музыкальном сопровождении. Одно из ключевых понятий буддизма — идея Возвращения, реализуется в представлении ногаку. Исследовательница театра Н. Г. Анарина пишет: «...циклический круговорот таков: 1) уловление красоты из космоса, понимаемого как вселенная в качестве одухотворенного ритмически движущегося целого, и внедрение в нее; 2) претворение этой мистически неуловимой и невыразимой до конца красоты в образы театрального искусства; 3) возвращение ее космосу как излучение красоты, исходящее от сценического произведения. <...> Идеал спектакля — это бытие, перетекающее в сферу абсолюта, растворяющееся в космической первостихии, онтологически наделенной красотой» [1, с. 472–473].

В своем искусстве актеры ногаку стремятся передать югэн (красоту Небытия). «Путь к познанию и обретению югэн как глубинной сущности прекрасного лежал через живой опыт *аскезы, тренинга, коан и куфу*» [7, с. 65; курсив автора. — П. С.]. Куфу — «волевой поиск», слово, заимствованное из терминологии дзэн, переосмыслено Дзэами по отношению к ногаку. В дзэн это метод поиска высшей истины путем волевого вопрошания самого себя. Практически куфу — форма глубокого сосредоточения, во время которого вся духовная энергия концентрируется в одной точке, очищаясь от всяких умственных и чувственных переживаний. У Дзэами куфу — это техника владения телом, помогающая актеру раскрыть югэн образа из пьесы. Коан — «созерцательные размышления». В дзэн коаны, высказывания, которые имеют парадоксальную логику, применяют в медитативной практике для получения ответа в виде прозрения, озарения. Дзэами рекомендует актеру в определенный период начать практиковать коан для достижения глубинного смысла искусства, с целью воспитания сознания, присущего настоящему мастеру ногаку, близкого сознанию монаха секты дзэн. Дзэами пишет: «Состояние неутрачиваемого цветка (высшего мастерства актера ногаку. — П. С.) возможно познать после того, как исчерпаешь все виды мономанэ и достигнешь пределов в волевом поиске куфу» [7, с. 118].

Актер ногаку должен владеть декламационным искусством, ведь ёкёку — литературное произведение искусства. Текст «Такасаго»

соткан из поэтических цитат из китайских антологий, «Кокинсю» и «Манъёси», игры слов и смыслов. Самурайская культура славится своими литературными изысками. Ёкёку дословно переводится как «мелодическое пение», поэтому звучание слова имеет особое значение. Декламационное мастерство отрабатывается в процессе репетиций. Повторяя канонический способ произношения текста ёкёку, актеры совершенствуют свою технику. Достигнув момента, когда необходимое звучание происходит неосознанно, актер должен забыть репетиционный период и во время представления произносить текст так, как если бы мелодическое пение у него рождалось здесь и сейчас.

Актер в театральном-ритуальной форме ногаку совмещает в себе две функции — эстетическую и ритуальную. В его способе существования сохранились элементы ритуального искусства, основанного на идеях синтоизма. Мастерство актера — это путь духовной практики, основанный на идеях буддизма и дзэн. Однако в ногаку есть роль, зафиксированная в поэтическом тексте. Актер должен донести ее до зрителя, раскрыть ее суть, ее сокровенную красоту.

1. Анарина Н. Красота «югэн» (ее смысл и путь познания согласно японскому средневековому учению о ремесле актеров) // Мир искусств: Альманах. СПб., 2001. С. 465–479.
2. Бишарова С. Г. Особенность становления японской эстетической традиции // Синто и японская культура: Труды VIII международного симпозиума международного научного общества синто. М., 2003. С. 97–103.
3. Герасимова М. П. Влияние синтоизма на эстетическое сознание японцев // Синто и японская культура... С. 93— 96.
4. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979. 367 с.
5. Григорьева Т. П. Синтоистские корни театра Но // Синто — путь японских богов: очерки по истории синто: В 2 т. СПб., 2002. Т. 1. Очерки по истории синто. С. 544–568.
6. Григорьева Т. П. Синто и культура // Синто и японская культура... С. 87–92.
7. Дзэами М. Предание о цветке стиля (фуси кадэн), или Предание о цветке (кадэнсё) / Пер. со старояп. Н. Г. Анарина. М., 1989. 199 с.
8. Кужель Ю. Л. Мир синто в драматургии дзёрури // Синто и японская культура... С. 123–132.

АКТЕР И ХУДОЖНИК. ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

«В этом словосочетании нет никакой особой загадки. Предлагаемые обстоятельства — это страна, в которой живем, город, в котором обитаем, люди, среди которых находимся. В общем, это жизнь, которая дается нам не по нашему выбору, не по нашей воле. А для людей театральных есть еще и добавочный смысл — из практики Станиславского, из системы анализа роли, поведения человека, тех сил, которые влекут его к тому или иному финальному результату».

Анатолий Смелянский

Предлагаемые обстоятельства — это сценическая атмосфера, создаваемая как для актера-исполнителя, так и для персонажа, художественная среда спектакля, ее драматургия и стилистика.

Для диалога с театральным пространством, прежде всего, необходим панорамный взгляд на взаимоотношения актера и художника. Требуется учитывать психологию восприятия этого пространства актером и зрителем, последовательно изучать историю сценографии спектакля и места в ней актера, уяснить для себя принципы актерского взаимодействия с пространством не только сцены, но и зрительно-го зала, не забывать о сочетаемости средств создания художественного образа и средств эмоционального и эстетического воздействия в спектакле.

Классификация типологических рядов в системе декорационного искусства, данная знаменитым искусствоведом и историком театра В. И. Березкиным [1, с. 42], включает в себя:

- персонажи изобразительного характера;
- маски, костюмы, фигуры;
- вещественно-предметные, архитектурные, фактурные персонажи;
- образы пластической среды.

«Возникнув, каждый из этих четырех типологических рядов далее существовал в реальной практике одновременно, параллельно и вза-

имосвязанно с тремя остальными. Поэтому всякая... операция по вычленению того или другого ряда из общего процесса и рассмотрения по отдельности заведомо условна» [1, с. 43].

Самоценные произведения живописного искусства, входящие к началу XX века в два типа сценического оформления «декорация-фон» и «декорация-среда» [2, с. 119], — живописно-декоративные панно и занавесы Федора Феодоровского, Льва Бакста, Александра Головина, Натальи Гончаровой, сами по себе уже являлись «мощным изобразительным сценическим персонажем» [1, с. 44]. Ведь Живопись, по образному выражению Поля Валери, «позволяет увидеть вещи такими, какими были они однажды, когда на них глядели с любовью» [3]. В дальнейшем изобразительное пространство для работы актера создавалось многофигурными композициями Петра Вильямса, Николая Акимова, Давида Боровского, Валерия Левенталя. Наивысшим выражением «тенденции соединения актерского исполнения с многоплановым и разнообразным визуальным рядом» [1, с. 47], по мнению В. И. Березкина, являются проекции и кинопрекции. Ими увлекались и Эрвин Пискатор, и Йозеф Свобода, и недавно умерший Жак Польери. Интереснейшие эксперименты с театральной проекцией проводились в 1920–1930-е годы в Ленинградской Театральной лаборатории под руководством Н. П. Извекова.

Возрождение в XX веке интереса к маске как визуальному образу «лика персонажа», исполняемого актером, связано с именем Э. Г. Крэга. «Самый первый в XX веке групповой костюмный образ предложил Г. Крэг в московском “Гамлете” 1911 г.» [1, с. 49]. В. И. Березкин имеет в виду знаменитую «золотую пирамиду» (акт I, сцена 2), «коллективную многоголовую “маску”» [2, с. 126]. С этого времени «персонажи показываются не в виде изображения на плоскости, а в формах объемных, скульптурных, которые “лепятся” художником на теле актера или komponуются в виде отдельных объектов» [1, с. 47]. Первые костюмы, созданные как «скульптурные произведения», «вторая оболочка актера» (по определению А. Я. Таирова), были созданы художницей Александрой Экстер для постановки «Саломеи» в Московском Камерном театре в 1917 году.

Уникальным случаем в мировой театральной практике стала перестройка архитектором Ф. Шехтелем порталной арки здания Московского Художественного театра в связи с визуальными композиционными искажениями декорации все в том же крэговском «Гамлете»

в МХТ (1911 г.). Документальное подтверждение этого факта хранится в рукописном отделе архива Музея МХАТ [4].

В статье «Искусство и пространство» М. Хайдеггер отмечал, что «художественное произведение пронизывается пространством» [5, с. 96]. Такое художественное пространство — это «свободный простор, дающий вещам пребывать в нем и человеку обитать среди вещей» [5, с. 98]. В области создания образов пластической среды первооткрывателем является Адольф Аппиа, противопоставивший жесткую статичную конструкцию декорации (колонны, пратикабли), «рельефы и построения сценического планшета, ... сценический свет, ... выявляющий объемы или создающий сложную жизнь светотени» [2, с. 119] живому пластичному телу актера. «Мы прекрасно знаем, что искусство должно быть переживаемо, а не просто созерцаемо» [6, с. 70].

Вслед за В. И. Березкиным [1, с. 56] можно выделить две группы декораций, создающих сценические образы: мягкие фактуры — полотно, занавеси, ткани (Театр на Таганке: работы Э. Кочергина в «Ревизской сказке», 1978 г. и Давида Боровского в «Гамлете», 1971 г. и «Борисе Годунове», 1982 г.) и жесткие движущиеся конструкции (МХТ: Гордон Крэг, «Гамлет», 1911; Ленком: работы О. Шейнциса «Оптимистическая трагедия» 1983 г., «Три девушки в голубом» 1985 г.).

Ранее перед сценографом стояли задачи оформления интерьера, оформления жизни персонажей действия. «Формирование особо целостного пространства-времени спектакля, альтернативного обыденной реальности» — интереснейшая задача современного театра. Художнику, по словам О. Шейнциса, для создания «живого мира» необходимы «цвет, свет, форма, музыка, актер». [7, с. 189]. Именно исполнитель, его личность, его духовные и пластические качества органично вплетаются в создаваемую художественную среду постановки и безошибочно читаемы зрителем.

Актер может работать с «живым» материалом (огонь, вода, песок и т. п.) как с элементом театральной инсталляции. Предметное взаимодействие актера с «неконтролируемым веществом» подчеркивает трепетность, сиюминутность действия (я существую — следовательно, я ощущаю, чувствую). Из физиологии и психологии восприятия человека следует предметное взаимопонимание актера и зрителя. Итак, «необходимо пересоздать внешний мир, сотворить внутренний

мир произведения с органичными и естественными для него пространственными, временными, логическими, эмоциональными связями и отношениями» [8, с. 9].

В наши дни актеру часто предлагаются обстоятельства для движения и исполнения в «естественных» декорациях, в нетеатральных пространствах (театр «Дерево», исходящий из «петербургского ландшафта», работающий в «сценографии» Петропавловской крепости, где «энергетическое поле» актера вписывается в моделируемое пространство действия; уличный спектакль с путешествием по Михайловскому замку, «Петербург» А. Белого в постановке Андрея Могучего в 2004 году (художник Александр Шишкин), в котором актеры работают с непривычными сценографическими формами, строго подчиненными месту и времени; вдохновленные Вячеславом Полуниним театральные действия: «Корабль Дураков» 2001 года и открытие VI Чеховского фестиваля в московском саду «Аквариум» в 2005 году, рожденные содружеством актеров и художников; музыкальные, оперные и балетные спектакли в парках и на площадях в «ауре» исторических сооружений).

Адаптация промышленных площадок и городских зданий для театральных постановок (например комплекс «Винный завод» в Москве) требует от актера новых идей и форм существования в «документальной» среде. Важна связь сценографии со сценическим действием актера, импровизирующего с окружением и реакциями зрителей, на которых оказывается психофизиологическое воздействие (якобы «опасное» движение элементов «сценического оформления», спецэффекты, «аттракционы», стрельба, взрывы, фейерверки).

«Главным выразительным средством сценических композиций мастеров *Театра Художника* второй половины XX века станут именно фигуры актеров, пластика их движений и поз, графика их жестов и мизансцен» [1, с. 183]. Организованное художником пространство требует от актера усовершенствования физических, психологических и пластических способностей. Театр Художника — это особый вид сценического творчества, «по природе своей — явление штучное, единичное и сугубо индивидуальное <...> результат творческой деятельности совершенно конкретного мастера» [1, с. 199]. Одним из мастеров, воспитывающих актеров именно для Театра Художника в наши дни, является Дмитрий Крымов, собравший на одном курсе и актеров, и режиссеров, и художников (мастерская Е. Каменьковича и Д. Кры-

мова в РАТИ-ГИТИС в Москве). Д. Крымов, подчеркивающий свой статус художника («я не режиссер», — говорит он), используя изумительные превращения, «обманки», манипуляции, проводит своих учеников от игры с вещью к игре в мире вещей и ассоциаций (таковы спектакли «Лаборатории Д. Крымова»).

Тадеуш Кантор, Юзеф Шайна, Питер Шуман, Роберт Уилсон, а также Максим Исаев и Павел Семченко (создатели Инженерного театра АХЕ в Петербурге) — всех этих мастеров «объединяет то, что их постановки представляют собой пластическое творчество, развернутое в сценическом пространстве и времени <...> Режиссеры-художники строят драматический сюжет по законам визуального искусства» [1, с. 7].

Актер превращается «в элемент искусства художника», или же вообще происходит «отказ от присутствия актера на сцене и создание представления из средств пластической или технической выразительности» [1, с. 183]. Неслучайно одним из принципов Театра Художника является визуальное представление без актеров, построенное на движении форм, света и цвета.

Система художественных предлагаемых обстоятельств затрагивает проблему трансформации зрительного зала и «мобильности» самого театрального здания, «всюду заложены пространства зала и сцены. От того, как соотносятся эти два пространства, каким образом определена их форма и прочее, зависит характер взаимосвязи между актером и зрителем, условия восприятия спектакля. Формообразование зрительных мест и сценической площадки определяется не только социальными и эстетическими требованиями данной эпохи, но и творческими особенностями художественных направлений, утвердившихся на данном этапе развития» [9, с. 3]. Декорации или действие «внедряются» в зрительный зал со времен экспериментов в театрах В. Мейерхольда и А. Таирова; меняющиеся местами сцена и зрительный зал (Г. Козлов, спектакль «P. S. капельмейстера Иоганнеса Крейслера, его автора и их возлюбленной Юлии» в Александринском театре, 1998 г.); театральная площадка, принимающая в себя актера и трансформирующаяся в место действия, объединяющая актера, зрителя и город (раздвигающаяся стена зрительного зала в театре Ю. Любимова на Таганке, архитектор А. Анисимов, 1964 г.). Все эти художественно-технологические решения показывают необходимость «архитектурного альянса» режиссера, художника, архитектора

и др. Такое содружество при создании новых театральных комплексов («Театр П. Фоменко»: режиссер П. Фоменко — художник В. Максимов, «Школа Драматического Искусства»: режиссер А. Васильев — художник И. Попов) преследует и выражает философские, эстетические и технологические устремления конкретного театрального коллектива.

По словам Г. Товстоногова, «оформление, вне общего сценического процесса данного спектакля, может и не представлять самостоятельной художественной ценности. Но важно, чтобы оно “звучало” в полную силу в сопряжении с общим замыслом, со сценическим решением спектакля, с его атмосферой. Только в этом соотношении возможно создание целостного произведения сценического искусства, в котором художник будет играть одну из ролей — важную, ответственную, необходимую, но до конца понятную и значимую лишь в общем художественном ансамбле» [10, с. 76].

Единый сценографический образ, продиктованный смыслом и сутью постановки, художественная среда, максимально раскрывающая ее цель, содержащая информационное и эмоциональное послание зрителю, — вот результат освоения театрального пространства Художником. При этом, по выражению Петра Фоменко, «главным остается лицо Актера».

1. *Березкин В.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 4: Театр художника. Истоки и начала. М., 2012. 232 с.
2. *Березкин В.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 3: Мастера XVI–XX вв. М., 2002. 296 с.
3. *Валери П.* Об искусстве / Пер. В. Кодового, С. Ромова, А. Эфроса. М., 1976.
4. Музей МХАТ. Архив МХТ. Спектакль «Гамлет», фонд 1, опись 95, ед. хр. 12. Дневник репетиций 1911, февраль 20 — август 16; подлинник.
5. *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // Самосознание Европейской культуры XX века. М., 1991. 366 с.
6. *Аптия А.* Живое искусство: Сб. статей. М., 1993. 100 с.
7. Олег Шейнцис: Зачем нужен художник / Сост. А. В. Оганесян. М., 2008. 304 с.
8. *Праздников Г. А.* Спектакль: моделирование реальности // Спектакль как предмет научного изучения: Материалы конференции. СПб., 1993.
9. *Базанов В.* Техника и технология сцены. Л., 1976. 367 с.
10. *Товстоногов Г. А.* Театр и перекресток искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.

СЭНФОРД МАЙСНЕР: АКТЕР СТАНОВИТСЯ ПЕДАГОГОМ

В современной театральной школе США актерская техника Сэнфорда Майснера (Sanford Meisner, 1905–1997) занимает одно из ключевых положений. Знаменитый американский кинорежиссер Сидни Поллак, один из его талантливых учеников, выделял Майснера среди других ведущих педагогов актерского мастерства, развивавших школу Станиславского в Соединенных Штатах, — Ли Страсберга, Стеллы Адлер и Роберта Льюиса. «Каждый из этих учителей создал свой собственный метод, с годами оттачивая и совершенствуя его. И хотя все они были педагогами экстраординарными, подход Сэнди [Сэнфорда Майснера. — М. Г.] всегда был для меня самым простым и ясным, менее претенциозным и более эффективным» [1, р. XIV].

Уже хорошо известная и в Европе, техника этого выдающегося американского педагога XX века в России остается на сегодняшний день пока еще неизученной.

Сам Майснер неоднократно признавался: «Я всегда хотел быть актером» [1, р. 6]. В девятнадцать лет он, узнав, что один из ведущих в те годы театров Америки, театр «Гилд» (Theatre Guild), набирает статистов, — прошел собеседование и впервые появился на сцене в постановке пьесы Сидни Хоурда «Они знали, чего хотели» (1924 г.). Играя шесть лет небольшие роли в этом театре, юный Сэнфорд Майснер постигал тайны профессии у таких выдающихся актеров, как Альфред Лант, Линн Фонтенн, Паулин Лорд и Филипп Лоеб, и одновременно приходил к осознанию того, что актерское искусство — это и есть то, что он искал в жизни.

Восторг открытия своего актерского призвания и радость творчества не заслонили у Майснера трезвый взгляд на деятельность этого театра, а наоборот, сделали его еще более критичным и требовательным. Обучение Майснера в актерской школе при театре «Гилд» (Theatre Guild School of Acting) было недолгим, так как, по его словам, она оказалась «очень посредственным местом» [1, р. 7] и не обладала разработанной программой обучения. Не устраивало молодого человека в театре «Гилд» и отсутствие живой связи с современными реалиями

США, равнодушие к социальным проблемам американской действительности.

В это же время он познакомился в театре «Гилд» со своим почти ровесником Гарольдом Клерманом, а через него — и с Ли Страсбергом. Эти два молодых человека, вместе с примкнувшей к ним Черил Кроуфорд, вынашивали идею создания своего собственного театра — будущего театра «Груп», в труппу которого Сэнфорд Майснер и был принят при его создании в 1931 г.

Нью-йоркский театр «Груп» — самое яркое явление в сценическом ландшафте США в «грозовые» 1930-е. Ставя на сцене современную американскую остросоциальную драму и пытаясь совместить в своих постановках коммерческий успех с художественными принципами, создатели «Груп» видели свою основную цель в воспитании постоянной актерской труппы одной «группы крови», единой театральной эстетики и школы.

Главным «вдохновителем» молодых и ищущих людей были спектакли Московского Художественного театра, дважды побывавшего в США — в 1923 и 1924 г. Поэтому и при создании своего нового театра в Нью-Йорке в 1931 г. с собственной школой подготовки актеров за образец были взяты, прежде всего, педагогические взгляды К. С. Станиславского.

Основным режиссером и педагогом «Груп» был тогда Ли Страсберг, который познакомился с учением Станиславского через его бывших учеников и актеров МХТ, эмигрировавших в начале 1920-х гг. в Америку, Ричарда Болеславского и Марию Успенскую в организованном ими Лабораторном театре (American Laboratory Theatre) в Нью-Йорке. Программа обучения актерскому искусству в Лабораторном театре строилась на приоритетном значении сосредоточенности и тренинга памяти ощущений (*sense memory*) и использовании эмоциональной — аффективной памяти (*affective memory*) актера в процессе высечения живого и правдивого его чувства на сцене. «В 1923 году это [вопрос об использовании аффективной памяти в работе актера. — М. Г.] была сердцевина педагогических подходов Болеславского, главная “новость”, которую он нес американским актерам и будущим ученикам» [2, с. 31–32]. На этом в поисках сценической правды сосредотачивался в годы ученичества Болеславского (1910-е гг.) его учитель, К. С. Станиславский (так называемый «ранний период» Системы), и этому же обучал своих актеров Страсберг. Гарольд Клерман писал в истории театра «Груп» «Бурные годы»: «Первый эффект воз-

действия [учения Станиславского. — М. Г.] на актеров был подобен чуду <...> Здесь, наконец, был ключ к неуловимому компоненту сцены — правдивой эмоции. Страсберг был фанатиком на этот счет. Все остальное было вторично» [3, р. 44].

Вскоре, в 1932-м году, Майснер и сам начал преподавать актерское искусство в театре «Коллектив» (Theatre Collective) в Нью-Йорке. Правда, это была всего лишь простая имитация того, чему учил его Страсберг. «Каждый в театре “Груп” стремился преподавать, потому что, как думали люди, у нас был “секрет” [4, р. 42]. Настоящее же открытие своего педагогического призвания ждало Майснера впереди. Для этого должно было случиться нечто чрезвычайное...

В 1934 г. такое событие произошло, — оно не только раскололо театр «Груп» и заставило его участников по-новому задуматься над природой актерского искусства, но и стало важнейшей вехой в формировании национальной театральной школы США, с ее разными взглядами на природу воспитания актера. Актриса «Груп» Стелла Адлер встретила со Станиславским в Париже, где в течение четырех недель брала у него уроки по актерскому мастерству. В 1930-е гг. Константин Сергеевич пришел к пониманию многовариантности механизмов запуска творческого самочувствия актера: не отказываясь от аффективной памяти как источника чувств актера на сцене, он стал отдавать приоритет действию и предлагаемым обстоятельствам. Если актер правильно выполняет последовательность действий, продиктованную предлагаемыми обстоятельствами пьесы, то необходимые эмоции должны возникнуть сами собой, — таков был вывод, к которому пришел в 1930-е гг. Станиславский. Адлер же, вернувшись после уроков с Константином Сергеевичем в Америку, сформулировала это жестче, — по ее словам, Станиславский совсем отказался от опоры на аффективную память.

Ученики Страсберга были ошеломлены и чувствовали себя обманутыми. Майснер так написал об этом роковом событии: «Более важным, чем наше очевидное злоупотребление эмоциональной памятью, было то, что мы использовали обстоятельства нашей собственной жизни. Стелла рассказала нам, что Станиславский сосредоточился на обстоятельствах пьесы и на предшествовавших им событиях. Прежде “Груп” всегда исходил из чувственной памяти и никогда — из предлагаемых обстоятельств». [5, р. 35].

С этого момента преподавание целостной и единой системы Станиславского в Америке распалось на отдельные направления. Основными

оказались три школы: Ли Страсберга, Стеллы Адлер и Сэнфорда Майснера, — которые, как мы помним, ещё недавно вместе создавали театр «Груп». В первом приближении можно сказать, что Страсберг посвятил свои педагогические поиски вопросам релаксации, концентрации и аффективной памяти, Адлер — предлагаемыми обстоятельствам, воображению и физическим действиям, а Майснер — восприятию, и его спонтанности.

Вместе с тем продолжалась и актерская биография Сэнфорда Майснера. Будучи близким другом Клиффорда Одетса, чей драматургический талант раскрылся в это время именно в театре «Груп», Майснер с успехом играл роли, созданные драматургом специально для него. В спектакле по пьесе Одетса «Проснись и пой!» (февраль 1935 г.) Майснер блестяще сыграл неудачного и беспомощного мужа, Сэма Файншрайбера. Одновременно Майснер попробовал свои силы и в режиссуре, — вместе с Одетсом они поставили одноактную пьесу «В ожидании Лефти» (март 1935 г.). Этот спектакль стал событием в истории американского театра, символом целой ее эпохи. В следующей пьесе Одетса, «Потерянном рае» (декабрь 1935 г.), Майснер сыграл молодого Джули, болеющего неизлечимой болезнью (роль, которую сам Майснер признавал лучшей в своей актерской карьере [4, р. 40]).

Позже, в 1937 г., при постановке «Золотого мальчика» Одетса Майснер стал помощником режиссера Гарольда Клермана. Показанный труппой на гастролях в Лондоне (1938 г.), спектакль оказался знаковым для всей творческой деятельности театра «Груп». Хорошо известное высказывание авторитетного критика лондонского «Таймс» Джеймса Эгейта об этих показах: «Актерское мастерство достигает такого уровня, о котором мы вообще ничего не знаем» [6, р. 225; 7, р. 58; 8, р. 8]. В этой постановке Майснер играл (в очередь с Элиа Казаном) роль зловещего гангстера Эдди Фузели, который духовно разрушает и, в конце концов, приводит к реальной смерти главного героя пьесы, Джо Бонапарта.

Именно в тридцатые годы к Майснеру пришло осознание своего педагогического призвания. Пришло, заметим, в самом расцвете актерской и режиссерской карьеры, словно вразрез афоризму Б. Шоу «кто умеет — делает; кто не умеет — учит других». В 1935 г. он начал преподавать актерское искусство в театральной школе «Нейбохуд Плейхаус» (Neighborhood Playhouse School of the Theatre) в Нью-Йорке.

Оттолкнувшись от педагогической практики Страсберга в «Групп» и впитав последние идеи Станиславского о приоритете действия над аффективной памятью, Майснер пошел своим, новым путем и развил актерский метод, который впоследствии вошел в историю театральной педагогики как «техника Майснера».

Пolemически отстаивая свою позицию, Майснер обвинял Страсберга в том, что еще в начале существования театра «Групп» он и его актеры (а значит, и сам Сэнфорд Майснер), выполняя упражнения на аффективную память, чрезмерно опирались на механизмы памяти, что обращало актера не к партнеру, а в прошлое, вглубь собственных воспоминаний, — и поэтому, по его мнению, актеры шли «от головы». Майснер решил, что ему «нужно такое упражнение для актеров, где не было бы умозрительности» [8, р. 36], чтобы исключить работу «головой» и откликаться на сиюминутный импульс, чувство, инстинкт. Опасность потери живого общения между актерами на сцене сосредоточила внимание Майснера на таком явлении актерской психофизики, как «спонтанность» (*spontaneity*) реакций, ставшем основополагающим принципом его собственной техники.

Суть этой техники приоткрывает начальное упражнение Майснера «Повторение» (*Repetition exercise*). На первом этапе этого упражнения, «Механическое повторение» (*Mechanical repetition exercise*), актер видит партнера и позволяет какой-то простой и короткой реплике спонтанно «выпрыгнуть из себя», основываясь на восприятии партнера и его поведения; например: «Ты устал». Его партнер возвращает реплику: «Я устал». И эта фраза должна повторяться двумя актерами точно в том же виде до тех пор, пока в одном из них что-то не поменяется, что позволит изменить и сам текст. Для того чтобы заметить эту перемену в партнере, актер должен находиться в таком состоянии, при котором открыты все каналы восприятия. В сущности, упражнение «Повторение» переводит внимание актера с действенной задачи, поставленной заранее, на непосредственное восприятие партнера.

Таким образом, в своей технике Сэнфорд Майснер сфокусировал исследование на одном из элементов системы Станиславского — спонтанности восприятия. Развивая свой тренинг, Майснер также вводил предлагаемые обстоятельства: упражнение «Стук в дверь» (*The Knock on the Door*), когда обоим участникам упражнения даны конкретные действия, — и тому, кто находится в аудитории, и тому, кто стучит в дверь и входит. Находясь в предлагаемых (придуман-

ных) обстоятельствах и действуя, оба актера должны сохранять принцип «Повторения».

Сэнфорд Майснер продолжал играть спектакли и после того, как в 1941 г. театр «Групп» распался; последняя театральная роль Майснера состоялась на сцене одного из бродвейских театров, — Норберт Мендель в пьесе «Ветер холодный и теплый» С. Н. Бермана, поставленной Г. Клерманом в 1958 г. Но даже начав многообещающую кинокарьеру в Голливуде, Майснер осознавал, что только преподавание приносит ему чувство удовлетворения и ощущение самореализации.

Он неоднократно признавался: «Я люблю преподавать, люблю исследование техники. <...> Мне нравится работать с людьми, которые привносят определенную серьезность и глубину в то, что они делают. Когда я преподаю, чувствую себя полным энергии и ощущаю свою востребованность. Я получаю от этого эмоциональный заряд. <...> Я — самый счастливый человек на свете, когда преподаю» [4, р. 42–43].

Благодаря личности Майснера театральная школа «Нейбохуд Плейхаус» впоследствии стала одной из самых значимых «кузниц» американских актеров. Здесь Сэнфорд Майснер прослужил всю свою жизнь — 60 лет, до самой смерти в 1997 году, воспитав многочисленных талантливых учеников. Актеры Грегори Пек, Роберт Дюваль, Джеймс Каан, Джоан Вудворд, режиссеры Сидни Люмет и Сидни Поллак, драматург Дэвид Мамет, — все они учились по его технике.

...По технике, корнями глубоко уходящей в идеи К. С. Станиславского. И, думается, что сегодня без Сэнфорда Майснера обзор современного развития мировой системы Станиславского не может считаться полным.

1. *Meisner S., Longwell D. Sanford Meisner on Acting. N. Y., 1987.*
2. *Черкасский С. Д. Режиссерско-педагогическая деятельность Р. В. Болеславского и Л. Страсберга 1920-х — 1950-х годов как опыт развития системы Станиславского. Автореф. дис. ... док. иск. СПб., 2012.*
3. *Clurman H. The fervent years: The Group Theatre & the 30's. N.Y., 1983.*
4. *Shepherd S. Sanford Meisner // Yale / Theatre; Vol. 8. No. 2 & 3. Spring 1977.*
5. Цит. по: *Gray P. Stanislavski and America: A Critical Chronology // The Tulane Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 2.*
6. Цит. по: *Clurman H. The fervent years. N.Y., 2011. P. 225.*
7. *Lewis R. Sling and arrows: Theater in my life. N.Y., 1984.*
8. *Meisner S., Longwell D. Sanford Meisner on Acting. N.Y., 1987.*

IV

Ю. А. Васильев

ПРОБЛЕМУ НАДО УЛОВИТЬ, РАЗВИТЬ, ВЫРАЗИТЬ (*Заключительное слово*)

Позвольте высказать несколько слов в заключение.

Каждая из аспирантских конференций, проводимых нами в последние годы, имела свои особенности. Одну можно было бы назвать «конфликтной» — на ней многие выступления вызывали бурную реакцию слушателей, порождали споры и даже небольшие обиды. Другая напоминала столпотворение — от начала до конца конференции желающим присутствовать на чтении докладов мест не хватало, интересующиеся поднятыми проблемами стояли вдоль стен, помещались по двое на одном стуле, сидели между рядами столов. Третья — запомнилась обилием докладов, четвертая — интеллектуальными спорами, пятая — отвратительным качеством речи докладчиков. К какому же разряду отнести конференцию нынешнюю? Прежде всего, бросается в глаза деловитость. Выступающие говорили по деловому, будто и не о театральных проблемах речь идет; доклады у большинства выступивших были компактные, с четко обозначенными темами и кратким изложением своих взглядов на некоторые аспекты актерского искусства. И слушатели терпеливо внимали докладчикам, особого сопротивления выступающим не оказывая. Благостная атмосфера мне показалась недоброй. К счастью, два доклада представителей факультета актерского мастерства и режиссуры (имею в виду сообщения М. Л. Сандлер и М. В. Смирнова) разбредили нервы присутствующих и приблизили нас к полемике. Но... полемике все же не получилось, благостность сохранилась.

Вот тут-то и возникает мое личное сопротивление милому течению конференции. Если все мило, стало быть, ничего особенного и нет,

ничего-то за живое не берет. Действительно, все как бы правильно изложено, как бы в рамках дозволенного. И ни одного проблемного, обезоруживающего выступления. Так получилось, что мы радовались докладам и докладчикам, кое-кто и «болел» за них, но откровением в аудитории «не пахло». Такая ситуация напоминала скорее изложение курсовых работ студентами третьего курса. Но не приоткрывалось содержание серьезных научных исследований. Аспирантура — шаг в науку, а не подготовка к беллетристике. Мы же сегодня по большей части выслушивали разрозненные факты, разбавленные пересказом или цитированием того или иного другого автора, но никак не идеи. И в историческом материале, и в современном, и в жизни актеров и режиссеров прежних эпох или нынешних кумиров публики есть немало проблемного, спорного, актуального. Проблему надо услышать, уловить, развить, выразить. А скучное описание исследуемого материала идею не рождает. Идея — это шаг в неизведанное. Идея — это выкрик, это рывок в неординарное, это — сопротивление традиционным взглядам и апробированным темам.

Не буду оценивать отдельные доклады. Не об этом речь. Доклады спокойны и ровны. Но идей не оказалось. В этом мне видятся корни привязанности к тексту. Все без исключения аспиранты не отрывали глаз от букв. И только при ответах на вопросы с мест мы могли увидеть заинтересованные лица выступавших, их живые глаза, яркую жестикуляцию. В остальном же просто грамотно выстроенная речь. Иной раз столь быстрая, что речевая разборчивость удалялась на покой. Действительно, терпению слушателей можно было позавидовать. Хотя я не завидую умению выносить невыносимое. Мне интереснее «отрываться» вместе с собеседником, заражаться его воодушевлением, удивляться его открытиям. Мне любопытно интересное. Вот в этом смысле я и воспринимаю сегодняшнюю конференцию как слишком благостную, добродушную, очаровательную. Сегодня, как я заметил, только колокольчик, оповещающий ораторов о цейтноте времени, вызывал некоторое оживление в зале. Колокольчик — забава. Его могла бы заменить дудка, манок, музыка водосточной трубы. Но вот однообразие уже ничем не заменишь. Однообразие в крови. А ритмы, их перемены в воображении таятся. Воображение-то зрительское и было сегодня усыплено.

Не буду дальше погружаться в поиски причин характера умильности сегодняшней конференции. Мое заключительное слово лишь

личный взгляд одного из организаторов. Завершить же конференцию мне хотелось бы словами добрыми. Поздравляю я всех, вновь появившихся сегодня за кафедрой, поздравляю всех научных руководителей, чьи ученики сегодня выступали, даже тех, кто ни разу за шесть конференций не поинтересовался выступлениями своих аспирантов.

Позвольте также поблагодарить педагогов Академии, принимавших участие в работе конференции: профессоров Г. В. Титову, В. И. Максимова, М. М. Молодцову, доцентов А. В. Сергеева, А. Б. Ульянову, Н. С. Скороход, ученого секретаря Академии Т. В. Загорскую, заслуженного работника культуры Республики Бурятия Е. В. Назарову. Ну и, конечно, я с радостью благодарю профессора Георгия Александровича Праздникову за темпераментное восприятие выступлений и за внесение серьезного философского взгляда на феномен актера.

В заключение позвольте поблагодарить организаторов нынешней конференции: проректора по науке, профессора А. П. Кулиша, заведующую аспирантурой А. В. Струнину.

Всем участникам конференции, всем слушателям большое спасибо, всех благ!

Г. А. Праздников

ВПЕЧАТЛЕНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ О КОНФЕРЕНЦИИ

(Заключительное слово)

Выскажу свои впечатления. Вернусь к началу разговора. Мне понравилось разнообразие тем, я вижу, как с каждым годом эти темы становятся все более интересны, все более теоретичны. Хотя ощущения, что надо выйти на какие-то темы общетеоретического характера у меня только крепнут. Можно до бесконечности перечислять разные концепции актера, сосуществования актера и художника, актера на оперной сцене, на драматической сцене, но все, в конечном счете, будет упираться в понимание того, что такое вообще театр. Знаете, это как дискуссия о романтизме, рассуждения о том, что нет никакого романтизма, а есть романтизмы. Конечно, есть романтизмы, но есть и Романтизм. Вот замечательный вопрос задал Вадим

Игоревич первому докладчику: «А что, собственно, играет актер символистского театра?» (по-моему, так сформулировано было). Следующий доклад был об актере на оперной сцене («Война и мир»), и мне хотелось задать вопрос: «А что играет актер на оперной сцене: либретто или партитуру? Или и то и другое?» А дальше был доклад об экспрессионистском театре: «А что играет актер экспрессионистского театра?» Все не так просто. Потому что некоторые концепции как теоретические вполне читаются, можно спорить, полемизировать. Я вот задал вопрос о концепции Крэга и Поула — как она в дальнейшем прозвучала в разных теориях? Сохраняется ли театр как театр? Можно говорить о замечательных, выразительных декорациях, знаменитых ширмах Крэга в «Гамлете». Но вот актер. Было подчеркнуто, что идеи Крэга связаны с будущим театра, что в реальной его практике актера-сверхмарионетки нет. А если бы эта концепция была воплощена на сцене? Как бы она была воплощена на сцене? Остался ли бы при этом театр? Или мы говорим о чем-то совершенно другом? Это серьезные вещи. Вот академик Щерба, замечательный наш российский, советский филолог прекрасно говорил, что «прелесть отклонения от нормы ощущает только тот, кто знает норму». Элен Тьерри, актриса крэговского театра, говорила сходное относительно эксцентрики: «для того, чтобы быть эксцентричным, надо знать где центр». Всегда ли эти концепции, о которых мы разговариваем, теоретизируем, остаются в рамках театра, а театр этот остается в рамках искусства? Меня все больше этот вопрос тревожит. Я уже в разных вариациях говорил (даже написал об этом статью), что у меня возникает ощущение, что сегодняшнее состояние искусства, и театра в том числе, вызывает необходимость поразмышлять на тему «искусство и искусство как омонимы». Не называем ли мы одним и тем же словом по сути принципиально разные явления? Я даже не хочу говорить: искусство это или не искусство. Пусть будет искусство. Но искусство, которое пребывает в каком-то другом ряду. Для меня понятие «альтернативное искусство», которое широко сейчас используется, абсолютно загадочное. Я понимаю альтернативность романтизму классицизму, альтернативность абстрактного искусства жизнеподобному искусству реализма. А чему альтернативно «альтернативное искусство»? Искусству? Может быть, кому-то это в голову не приходит. Кому-то интересно в разных концепциях разобраться. Но меня (вы со мной можете не согласиться, ради бога), меня этот вопрос тревожит. Потому

что многое из того, что сегодня происходит, и не только сегодня, для меня это какие-то выходы за пределы того, что есть искусство. В моем представлении, которое, признаюсь в этом, — с каждым годом становится все более консервативным (думаю, это нормально в моем возрасте)... но вместе с тем, при всей этой консервативности, границы моего понимания искусства достаточно широки. Я знаю, на каких основаниях я могу в одну обойму включить Рафаэля, Леонардо и Кандинского. Но есть какие-то явления, которые, при всей широте взгляда, я не могу включить в эту обойму. Либо Рафаэль или Микеланджело не искусство, а искусство только Олег Кулик или Бреннер. Если то и другое — искусство, — происходит что-то ненормальное.

Ну, тот же театр. Я не понимаю, о какой критике идет речь в докладе об оперном театре — литература центризма сферализма, центризма советского периода, хотя я не понимаю, когда разговор шел о критике, причем тут возникли работы, сменившие литературоцентристский подход музыкалцентристским подходом — Друскин, Ярустовский. Это теоретические работы, никакого отношения к критике не имеющие. А вот что касается критики, то меня занимает сейчас то, что во многих рецензиях, которые написаны о спектаклях Чернякова, Бархатова, музыка вообще не возникает. Я целый антракт сидел — читал в Молодежном театре газету ПРОсцениум — на целую газетную полосу рецензия о моцартовском «Дон Жуане». Может быть, проскочил взгляд, но про музыку Моцарта там ничего не было. Строчка из одной арии была процитирована, а дальше речь шла просто о спектакле на драматической сцене. Ну, здорово поставлено, а если б музыки не было, еще лучше можно было бы поставить. Но это опера. А разговор о музыке возникает как раз в рецензиях, которые почему-то ругают или более-менее критично относятся к этим постановкам. Мне кажется, что это все предмет для интересных рассуждений. Еще раз повторю, я не театровед и готов на полное несогласие с тем, о чем я говорю. Говорю я — Георгий Александрович Праздников, который может ошибаться, может совсем неправильно думать, но коль скоро я участвовал в сегодняшней конференции, эти впечатления или эти размышления, возникшие в связи с сегодняшним разговором, и не только с сегодняшним, я хотел вам изложить.

ФЕНОМЕН АКТЕРА

В чем, на наш взгляд, один из главных пороков современного театрального образования? Выражаясь предельно-обобщенно — **в недооценке и недопонимании его философско-антропологической составляющей**. Не учитывается, не осознается в полной мере, что творческий процесс опирается на общие закономерности существования мира и духа, что искусство работает в сфере исходных характеристик человеческой природы, что формирование актера-художника — это, в основе своей, формирование личности, способной осуществлять полноценный творческий процесс и **быть** артистом, то есть постигать жизнь и воссоздавать ее в сценических образах.

Суть дела в том, что, помимо частных аспектов, специальных элементов актерского мастерства (сценическая речь, сценическое движение, чувствование особых условий театрального представления, знание сотен мелких секретов актерского поведения и воплощения роли) — помимо всего этого, утверждаем мы, существуют общие закономерности театрального искусства, а закономерности эти не что иное, как свойства человеческой природы, своеобразно претворенные в ролевом исполнении.

Тот, казалось бы, само собой разумеющийся факт, что «актер — тоже человек», на самом деле, влечет за собой серьезные теоретические и практические последствия. Ибо, если худо-бедно «оснастить» будущего артиста навыками и умениями, пригодными для того, чтобы профессионально-грамотно действовать на сценической площадке, технически возможно, то сформировать его (или **помочь** сформироваться ему) в качестве актера-художника — гораздо сложнее. Тут должны быть задействованы процессы сознательные и бессознательные, случайные и необходимые, целенаправленные и стихийные. Во многом решающую роль играет такой «иррациональный» фактор как личность педагога. Ибо что-то может быть передано через профессиональные технологии, а что-то (причем важное, существенное!) через энергетическое, психологическое, духовное содержание самой личности преподавателя, мастера, и, говоря откровенно, мы не знаем, в каком отношении находятся эти два фактора.

Прежде всего сценическое выступление, повторяем, это творческий процесс. Творчество — не просто «самореализация» или, как обычно определяют, «созидание нового». Творческая стихия заложена в самых исходных структурах человеческого бытия, человеческого присутствия в мире. Я поистине творю тогда, когда энергетика моего самораскрытия, моего самовыявления встречается с энергетикой духовных пластов реальности, когда мое творчество выступает как реализация творческих сил бытия и является способом моего «подключения» к этим силам. Когда-то христианство, заново постигая структуру реальности, выделило «мир сотворенный» и «мир Творящий», причем последний был понят как сфера высших Божественных энергий, энергий Любви. Созидания добра.

Глубоко прозревал природу творческого процесса Николай Бердяев в книге «Смысл творчества». Он показал, что проблему творчества, во-первых, невозможно не только решить, но даже поставить, не выделяя особо **духовных слоев бытия**, сферу Божественных энергий, из которых все черпается; во-вторых, осмысление этого феномена невозможно без сознания творческого процесса как проявления свободы духа, сферы, где осуществляется поливариантность художественного выбора. Ибо актер на сцене творит постольку, поскольку он соединяется с творящими энергиями реальности.

Из природы творческого процесса вытекают две важнейших категории, которые на первый взгляд относятся исключительно к сценическому искусству, — **представление** и **переживание**. На самом деле, эти категории имеют общеэстетическое и общепсихологическое значение. Они выделяют в творческом процессе аспекты, связанные с присутствием личности артиста (и личности человека вообще) в стихии внутреннего («переживание») и в стихии внешнего («представление»). К. С. Станиславский когда-то так и разделил свое учение об актере: «Работа над собой в творческом процессе переживания» и «Работа над собой в творческом процессе воплощения». Тогда единый феномен творчества как бы распадается на два взаимосвязанных аспекта: а) осуществление правды внутреннего мира, внутренних состояний, при этом сверхзадачей выступает стремление к максимальной правдивости, правдивой, предельной органичности, достоверности, искренности в осуществлении «жизни человеческого духа» и б) воплощение, представление, явленность этой правды в условиях сценического выступления. При этом, если **переживание** выступает как полнота внутреннего существования, как цельное, первородное, органическое осуществление «себя в себе», то **представление** — это

вынос себя во вне, в зал, к зрителю. Правдивое, художественно убедительное переживание создает основу для зрительского сопереживания, для возбуждения в душе зрителя «подобных эмоций» (помните, у Аристотеля цель трагедии — «очищение подобных эффектов путем сострадания и страха?»), в конечном счете, для духовного исцеления, катарсиса. Правдивое же, выразительное представление делает внутренние токи в душе артиста зримыми, скульптурными, рельефно-выявленными, значащими, помогает по-настоящему донести их до зрительного зала. Схема тут напоминает психоанализ — у Фрейда, как известно, художник, вытесняя свои неврозы, сублимирует их в художественные образы, между тем как зритель, читатель, слушатель занят обратным процессом — переводом художественной ткани на язык своих переживаний, через что и наступает, по замыслу, исцеление. При этом и тут и там работает одна и та же схема: «переживание актера» → «представление» → «переживание зрителя».

На наш взгляд, можно выделить четыре «этапа» истинности сценического существования, являющихся необходимыми условиями полноценного творческого процесса.

Раскрепощение, снятие зажимов — важнейшая характеристика актерской игры, необходимое условие свободного, полноценного, соответствующего своей природе творческого процесса. Творческий процесс имеет место только тогда, когда он **внутренне свободен**, то есть лишен внешних, чуждых ему ограничений. Без раскрепощения нет творчества, или оно протекает самым неэффективным, психологически напряженным и расточительным путем.

Свобода от зажимов — то минимальное, что мы требуем от профессионального актера. Без этого вообще невозможно говорить о профессиональном искусстве. Между тем это — универсальное, хотя и предварительное условие творчества. В каком-то смысле тут перед нами вообще единственная задача того, кто хочет полноценно играть — разжаться, раскрепоститься. (Кстати, это же верно и для лекции — раскрепощение и здесь освобождает органический творческий поток.) Не надо, однако, забывать, что на процесс полного освобождения нередко уходят долгие годы.

Органичность — крайне важное, но в то же время таинственное условие полноценности и привлекательности актерской игры. Органичный, правдивый, убедительный актер не просто полноценно воздействует на зрителя — он потрясает и вдохновляет. Порой даже не так важно, какая пьеса, что за роль (я, в конце концов, могу этого и не знать!) — органическая, правдивая игра восхищает, служит источ-

ником глубокого внутреннего удовлетворения, доставляет ни с чем не сравнимое удовольствие. И, наоборот, неорганическая — разочаровывает, вызывает досаду. Но качество органичности — трудное. Даже у очень хороших актеров бывают моменты искусственности, неубедительности.

Между тем вовсе не легко дать определение, ответить на вопрос: а все-таки, что же такое органичность, в чем «тайна» убедительности? В самом общем виде органичность можно было бы парадоксально обозначить как «внутреннее совпадение», согласованность «чего-то с чем-то». Чего с чем? Видимо, поведения артиста в роли с повадкой человека в жизни, с особенностями человеческих жестов, гримас, тысяч мелочей присутствия, в различных ситуациях, действия в разных обстоятельствах. Органичность — это неприсуданность, убедительность, правдоподобность игры, ее соответствие глубинным чертам человеческой природы. Убедительное художественное действие запускает в нас какой-то таинственный механизм, когда что-то внутри озаряет: «Да, это так, как это верно, как это точно!» Органичность игры актера пробуждает наше «воспоминание» о том, что все было или все бывает именно так, а не иначе.

Помните слова чеховского Дорна из «Чайки»?

«Как все нервны, как все нервны, и сколько любви. О, колдовское озеро!» Точная афористичная фраза рождает радость узнавания. Как, какими неведомыми путями, при помощи каких механизмов работает в нашей душе это свойство — мы не знаем. Но оно работает, и мы узнаем его. Правдивая, убедительная игра действительно **воздействует** на нас, «облучая» все «этажи» нашей природы, наше тело, душу и дух, наши эмоции, мысли. Состояния. Органичность работает в особом пространстве, в пространстве **правдоподобного**, знаменитого, как «если бы» Станиславского. Это понимал еще Аристотель, отмечавший, что «история говорит о том, что было, поэзия — о том, что могло быть, по возможности или вероятности».

Приведем пример. Предположим, актер играет какого-то исторического деятеля, скажем, Петра Великого. Сколько бы мы ни прочитали о Петре, как усердно бы ни изучали его личность и биографию — мы никогда «не узнаем», каким был «реальный Петр» (хотя жажда хотя бы «приоткрыть туда дверцу» остается манящим горизонтом). Почему же не узнаем? Потому что для этого надо окунуться в атмосферу того времени, целиком погрузиться в душу и дух первых десятилетий XVIII века, увидеть Петра глазами его современников, очутиться в той жизни и подлинно «зажить» там.

Ситуация, казалось бы, безнадежная. Но задача актера вовсе не в том, чтобы воссоздать «реального Петра». Необходимо другое: создать **образ** Петра, каким он **мог быть**, запустить в нас таинственный механизм узнавания: «да, это живой Петр!»

Выразительность актерской игры также относится к основным слагаемым сценического творчества. Нет нужды подчеркивать (и это как бы само собой разумеется!), что игра артиста должна быть яркой, зримой, искрометной. Но как же благодарен я, зритель, когда передо мной на сцене возникает полноценный художественный образ! И как удручает, наоборот, игра бледная, невнятная, размытая...

Наконец, актер должен стремиться к тому, чтобы не просто сыграть образ, но сыграть его в **рамках поэтики данного автора**. Да, возможны самые разнообразные прочтения Шекспира, Мольера, Гоголя, Островского, Чехова, Вампилова, Розова... Но при прочих равных условиях, Шекспир должен быть Шекспиром, Чехов — Чеховым, Вампилов — Вампиловым. Речь идет о том, о чем писал выдающийся российский режиссер Георгий Товстоногов в известной статье «О природе чувств». Что такое «природа чувств»? Это **особый, художественный, экзистенциальный мир автора**, его атмосфера, его «аура», закономерности порождения психических состояний, свойственные именно этому автору. Безусловно, способы прочтения этой природы и этой атмосферы у конкретного режиссера и актера могут (и обязаны!) быть разными. Это связано с тем, что индивидуальность художника — неотъемлемый компонент творческого процесса. Главное, чтобы присутствовала индивидуальность художника, полноценная личность творца — истинного носителя и трансформатора художественной стихии, несущего в себе настоящее творческое начало.

В. И. Максимов
доктор искусствоведения,
профессор

СИМВОЛИЗМ И МОДЕРН В АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

Эволюция театральных систем воплощается в возникновении новых режиссерских концепций и в воплощении их в соответствующей актерской эстетике.

Спектакли Станиславского находили воплощение в творчестве великих актеров психологического театра. Спектакли Крэга воплоща-

лись в искусстве актеров-символистов. Спектакли Брехта — в актерах эпического театра. Спектакли Леопольда Йесснера — в актерах-экспрессионистах. Но в истории не менее значимы спектакли, в которых режиссеры воплощают свой замысел с помощью актеров, использующих иной способ существования. Пример тому — «Гамлет» Крэга в МХТ. Таким же примером является спектакль «Гедда Габлер» Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской.

Оставаясь символистом, Мейерхольд вступает в замысловатые отношения с принципиально иной эстетикой — с модерном. В исследовании Г. В. Титовой убедительно показано, как Мейерхольд создает внешний облик спектакля «Гедда Габлер» в стиле модерн.

Перед зрителем предстало пространство сцены, решенное как картина в раме. «Но — не обычная, лишь увеличенная в размерах станковая картина, а характерное для живописи модерна декоративное панно. Имеется ввиду не гобелен, ограничивающий предел сцены, а все изображение (включая актера), которое должно было сморщиться как панно. Сценическое пространство тяготело к плоскости, тело актера — к своей поверхности» [1, с. 50]. Внешние признаки изобразительности модерна очевидны в спектакле 1906 года. Вместе с тем Мейерхольд использовал эти очевидные приемы для создания символистской модели. Определяющей была барельефная мизансцена, показывающая «плоскостное» существование персонажей и отделенность их от невидимой, невизуальной реальности. Сущностная реальность, — к которой стремится Гедда, — за этой плоскостью. В изображении персонажей доминирует «поверхность», вписанная единой линией в пространство — панно. И эта «поверхность» — не самостоятельная реальность модерна, а маска, скрывающая невыявленную сущность персонажа.

Все сводится к соотношению означаемого и означающего. Именно это соотношение и конкретное понимание этих категорий в структуре спектакля позволяет говорить о художественных законах, господствующих в конкретном произведении.

Но сначала о принципиальном выразительном средстве художественного замысла режиссера — актере, его индивидуальности, способе создания персонажа. Особенно принципиальном, если речь идет о Комиссаржевской.

Усилиями и режиссера, и самой актрисы в исполнении роли Гедды Комиссаржевская отказывалась от привычной эмоциональности и экспрессивности. Она изображала маску. Рецензент Ю. Д. Беляев

описывает выразительный рыже-зеленый облик актрисы, называя его «волшебницей, которая сейчас может обернуться в ящерицу, в змею, в русалку» [цит. по: 1, с. 56]. Режиссер подчеркивал неестественность, живописность, масочность через внешний облик, пластику, музыкальность голоса. Очевидно, что Комиссаржевская не перевоплощалась в ящерицу или русалку. Очевидно, что она в целом выполнила замысел режиссера создать внешний красивый живописный образ, за которым не просматривается конкретного характера.

В дальнейшем использование маски у Мейерхольда конкретизируется. В «Балаганчике» Пьеро, Арлекин, Коломба, даже Паяц, будут стремиться разрушить свою маску ради подлинных чувств, реализуемых только в театре. Смена масок Ю. М. Юрьева в «Дон Жуане» будет скрывать пустоту и бесчувственность.

Если бы Мейерхольд реализовывал и в актерском существовании эстетику модерна, он добивался бы превалирования игрового начала, а не манерности и утонченности. Телесности, а не живописности. Мир театрального модерна существует в самодостаточном мире театральных реалий. Актер модерна противоположен актеру натуралистического жизнеподобия (даже если он использует бытовые приемы). Актер модерна противоположен символистскому актеру, все выразительные средства которого направлены на создание сверхчеловеческого образа, невыразимого внешне. И, разумеется, актер модерна противоположен психологическому актеру с его личностными переживаниями.

По определению Елены Кухты, актерская природа Комиссаржевской была такой, что она стремилась «переживать на сцене сильные чувства» [2, с. 57]. Эта природа по сути романтическая, но романтизм здесь новый, свойственный новой драме. «Жажда любви безмерной — традиционная черта романтического героя, — утверждает Е. Кухта. — Новый романтизм Комиссаржевской влек ее к сильным героям Ибсена, от Чехова — отдалял» [2, с. 29].

Комиссаржевская актриса трагическая, но классическая трагедия не принесла ей выдающихся достижений. Она искала трагедию в современном репертуаре, но весьма специфическом. Это прежде всего Х. Ибсен и Г. Зудерман. Создав яркие психологические и тоскующие образы Ларисы в «Бесприданнице» и Норы в «Кукольном доме», Комиссаржевская достигла большого успеха в роли Марикки в «Огнях

Ивановой ночи» Г. Зудермана (1901 г.). «Страстное изживание нерас-траченных чувств» [2, с. 28], экспрессия, конфликт страсти и обы-денности — всё продолжает романтическую традицию в ситуации неоднозначности оценок и физиологизма, привнесенных натуралисти-ческой и неоромантической драматургией.

Возможно, именно романтическая первооснова сблизила Комис-саржевскую с Мейерхольдом. Г. В. Титова дает точную характеристику художественной природы режиссера: «Романтизм — это его лоно, это он был художником романтического склада. Но не в духе неороманти-ческих устремлений модерна, пронизанных витализмом, пантеизмом и неязычеством, а в классическом, идущем от немецкой традиции строе» [1, с. 41].

Но эта относительная близость не помогла в работе над «Геддой Габлер». Создание образа главной героини строилось на необычных для Комиссаржевской принципах. Весь внешний облик «вполне соот-ветствовал живописному изображению в стиле модерн» [1, с. 56]. Все рецензенты отмечали изобразительную маску, «лицо мумии», «окаме-неность», рыже-зеленую (медную) статую, статуарность пластики, бар-ельефы. Всё положительное. Высказывания рецензентов о спектакле касались того, что возникает помимо изображения и в противовес ему. Это и есть символистская модель спектакля.

«Неуспех Гедды у Комиссаржевской» в оценке критиков вызван ис-ключительно непривычностью образа и манеры исполнения. За этой внешней красотью просматривалась «резкость» и «злоба». Вероят-но, никакой «инферральности» не возникало, но проявлялась «жажда невозможного», «внеличные» мотивы поведения. Режиссер использо-вал органичную природу актрисы, полностью меняя привычный внешний облик.

Изумительную оценку дает В. Азов, усмотревший контраст внеш-него и подлинного в актерском исполнении: «А когда не было поз и меха, был тон “Бесприданницы”, предательский тон «Бесприданни-цы», так резавший ухо в царстве гобеленов и зеленых сюртуков» [3, с. 63]. Неужели для Мейерхольда этот контраст был непредвиденным? Нет, на этом был построен трагический конфликт героини.

Естественная природа прорывалась сквозь внешний модерн в со-ответствии с режиссерским замыслом.

Через несколько лет, создавая символистский спектакль «Незна-комка», Мейерхольд привлечет на главную роль И. Ильешенко с целью

никак не конкретизировать внутренний мир героини. Только внешний символистский облик, а за ним — пустота, загадка. Незнакомка не трактуется как трагический персонаж, а Гедда трактуется.

Комиссаржевской «хотелось переживать на сцене сильные чувства» [2, с. 57]. Мейерхольд ограничил их внешним жесточайшим рисунком в эстетике модерна и построил на этом конфликт. Героиня спектакля рвалась не из обыденной жизни (как у Ибсена), а из эстетизации модерна. Стихийность, спонтанность была внутренней борьбой с самой собой. Не имеющей выхода и обреченной. Для этого внутреннего мира использовалась актерская природа Комиссаржевской. «Спонтанность, стихийность в проявлении чувств, ритмическое (музыкальное), а не рациональное выстраивание роли — основополагающие принципы манеры актрисы, аналогичные модерну» [1, с. 41] — точно характеризует актерскую природу Комиссаржевской Г. В. Титова. Эти принципы аналогичны модерну, но от этого актриса не становится актрисой модерна. В актрисе модерна контрастность проявляется только через внешние признаки — телесность, ритмическое построение, живописность и т. д., игровой мир ограничен сценой. Такова Ида Рубинштейн. Возможно, Яворская. Такова манера Сары Бернар в Гамлете, Лорензаччо, Пелеасе, а также в Орлёнке и в Роксане Э. Ростана. Такова Луиза Лара, вышедшая из Комеди Франсез и пришедшая в 1910-е годы на сцену Театра Эвр. В Комиссаржевской — двойственность внешнего и внутреннего. Сценическая реальность разомкнута, принципиально не ограничивается сценой. Это нечеловеческие страсти, это сверхреальность и экспрессия. В «Кукольном доме» даже «тарантелла у Комиссаржевской была символична, вбирала широкое содержание и будила фантазию зрителя» [2, с. 55].

Ф. А. Степун, философ с символистским мироощущением, воспеваает Комиссаржевскую именно как символистскую актрису: «Она всегда входила в душу бледным отсветом какой-то иной, высшей жизни. Когда Комиссаржевская жила на сцене, в ней всегда чувствовалось желание вознестись над сценой. Всё, что она играла, она всегда мистически выставляла намеками на какую-то невоплотимую тайну своего знания» [4, с. 88].

Философ несколько преувеличивает, воспринимая способ актерского существования через контекст — атмосферу спектакля, драматургию, режиссерский замысел. Но Ф. А. Степун абсолютно прав в другом — в оценке места Комиссаржевской в структуре спектакля.

Относя актрису к высшему актерскому типу — к актеру-импровизатору — философ приходит к парадоксальному утверждению: «Её гениальная игра, волнующая и захватывающая, никогда не успокаивалась, ибо эстетически никак и ни во что не разрешалась. Ей был непосилен “катарсис”. Между собой и зрительным залом она создавала всегда какую-то сверхъестественную связь, которая с концом спектакля никогда не кончалась» [4, с. 87].

Эта неразрешимость противоречия, отсутствие очищения сближает великую актрису с новой драмой в целом, но принципиально отделяет от символизма. Возможно, в «Гедде Габлер» Мейерхольд в большей степени опирался на актерскую индивидуальность Комиссаржевской, чем стремился воплотить символистскую модель.

Сведений о спектакле Мейерхольда недостаточно, чтобы понять как воплощалась здесь развязка ибсеновской пьесы. Возможно, Мейерхольд, понимая ибсеновское снижение пафоса самоубийства, намеренно использовал способность Комиссаржевской нагнетать трагический конфликт и уходить от прямолинейного его разрешения.

Развязка ибсеновской «Гедды Габлер» уникальна. Это, естественно, не символистская развязка, где смерть становится освобождением, единственным разрешением надличностных противоречий. Символистская развязка в «Росмерсхольме» и в «Строителе Сольнесе». Символистская развязка — в «Сонате призраков» Стриндберга. Смерть здесь не только свободный выбор героев, но и преодоление произвола обыденной суеты ради утверждения реальности подлинной. Достижение незримой сущности и катартическое приобщение зрителя к этой сущности. При этом в развязку включен прием модерна — воссоздание на сцене картины Беклина «Остров мертвых».

Иное дело в модерне. Типичным воплощением развязки пьесы модерна является «Пизанелла, или Душистая смерть» и другие пьесы Габриэле Д'Аннунцио. Смерть героини в финале не исчерпывает весь сюжет. По фабуле, это следствие лишь одной из интриг — противодействия королевы-матери своему сыну королю Юге. Закономерность смерти только в невозможности гармоничного единения короля и идеального женского воплощения. С другой стороны, Пизанелла столь многолика (фатальная женщина, пизанская проститутка, Блаженная), что воплощает идею внеличного персонажа. Здесь «воля к смерти» не имеет значения, т. к. героиня воплощается в реальности — в реальности сцены, игры, смены масок. Идеальной земной красоте соответствует красивая смерть. Смерть ради красоты. В этом модерн. Не-

что подобное можно увидеть в «Саломее» Уайльда: эстетизированная смерть героини, раздавленной щитами. Но суть уайльдовской трагедии не в гибели Саломеи, а в осознании ею того, что достижением желаемого поцелуя она уничтожила и себя, и Иоканаана, и свою любовь.

Гедда Габлер тоже ищет красоту, и эти поиски изображены автором вполне иронично. Ни Тесман, ни Лёвборг не могут этой красоты, этой иной реальности дать. Поэтому Гедда совершает свободный выбор, преодолевает обыденную реальность. Но этот формальный поступок автором выставляется таким образом, чтобы снять и символизм, и возможность освобождения. Жизнь идет своим чередом, поступок незамечен, никакая красота не утвердилась. Ни символистского преодоления, ни гармонии модерна.

Главной трудностью для Мейерхольда было воплотить символистскую модель спектакля и трагическое мироощущение в нетрагическом произведении.

До «Гедды Габлер» Мейерхольд искал трагическое в ницшевском понимании античной трагедии и в символистском «трагическом повседневном». В «Гедде Габлер» трагизм определяется двойственностью сценической реальности: гармонизированное внешнее пространство в стиле модерн и неумный внутренний мир, ограниченный этой внешней реальностью. Неразрешимость этого противоречия подтверждается псевдосимволистским актом самоуничтожения.

После «Гедды» — в «Балаганчике» Мейерхольд начнет разрывать гармоничное сценическое пространство, создавая многоуровневую игровую реальность.

1. *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб., 2006. С. 50.
2. *Кухта Е. А. В. Ф.* Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб., 1992. С. 57.
3. *Азов В.* Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» // Речь. 1906. 12 нояб. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. М., 1997. С. 63.
4. *Степун Ф. А.* Основные типы актерского творчества // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988. С. 88.

ПОСЛЕСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Материалы шестой аспирантской конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» отражают лишь толику спектра научных, теоретических и методических исканий, ведущихся в последние годы молодыми исследователями и будущими театральными педагогами, обучающимися в Театральной академии на Моховой. Но уже и эти небольшие доклады чуточку приоткрывают творческую лабораторию, научные изыскания, интересы нового поколения теоретиков и практиков театра и педагогики. При подготовке к печати всех без исключения докладов (или тезисов к докладам) 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 материала. Как бы то ни было, я уверен, что главные положения каждого доклада тщательно сохранены и авторами, и редактором.

Не все авторы смогли выступить на конференции 16 мая. На то были объективные причины. Однако отказываться от публикации докладов нам не хотелось. Поэтому все, кто изъявил желание участвовать в конференции, получили возможность опубликовать свои тексты.

При подготовке докладов к изданию редактору, уже в который раз, пришлось столкнуться с проблемой неточности цитирования и проблемой ненормативного оформления сносок. Это не мелкие заботы редактора, это проблема подготовки аспирантов в Академии. Оформление ссылок, сносок в научных работах для наших аспирантов действительно является камнем преткновения. Несмотря на то, что редактором было объяснено тому или иному автору, как следует

оформлять сноски. С оформлением справочного аппарата большинства текстов редактору пришлось изрядно *повозиться*.

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

Ю. А. Васильев

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
Васильев Ю. А. Не теряя нить диалога (<i>Нанутственное слово</i>).....	5
Праздников Г. А. Театр — это театр (<i>Вступительное слово</i>).....	7

I

Владислав Валерьевич Станкевичус. В. Э. Мейерхольд: К проблеме актерской техники в символистском театре (науч. рук. — з. д. и. России, докт. иск., проф. Галина Владимировна Титова).....	9
Анастасия Александровна Мартынова. Андрей Костричкин — актер ФЭКС (науч. рук. — з. д. и. России, докт. иск., проф. Галина Владимировна Титова) ...	12
Ольга Александровна Чепурова. Роль актера в театре Андрея Могучего (науч. рук. — з. д. и. России, докт. иск., проф. Юрий Михайлович Барбой).....	16
Евгений Александрович Авраменко. Принципы мизансценирования в современном спектакле («Гедда Габлер» Камы Гинкаса и «Мой уникальный путь» Григория Дитятковского) (науч. рук. — канд. иск., доц. Лидия Владимировна Тильга)	21
Мария Ивановна Сизова. Персонаж — актер — роль в спектакле Владимира Панкова «Я — пулеметчик» по одноименной пьесе Юрия Клавдиева (науч. рук. — канд. иск., доц. Наталья Степановна Скороход)	25
Наталья Геннадьевна Щербаква. Актер-персонаж: вариант Коляда-театра (науч. рук. — канд. иск., проф. Надежда Александровна Таршис)	29
Михаил Владимирович Смирнов. Проблема формирования и развития негосударственных театров в Санкт-Петербурге (науч. рук. — з. р. к. России, канд. иск., проф. Юрий Михайлович Красовский).....	36
Мария Леонидовна Сандлер. Слово жизненное и слово сценическое. Станиславский и Первая студия МХТ (науч. рук. — з. д. и. России, докт. иск., проф. Валерий Николаевич Галендеев)	40
Людмила Александровна Шубина. Исследование сценической речи в театрах Урала. Результаты анкетирования (науч. рук. — з. д. и. России, канд. иск., проф. Юрий Андреевич Васильев)	44

II

- Евгения Евгеньевна Киселёва.** Взаимосвязь либретто и актерского образа в опера seria (науч. рук. — докт. иск., проф. Надежда Александровна Маркаръян). 51
- Татьяна Юрьевна Плахотина.** Виктор Морель (1848–1923) — первый исполнитель партий Яго и Фальстафа в операх Джузеппе Верди. Феномен певца-актера (аспирантка РИИ, науч. рук. — канд. иск., проф. Елена Всеволодовна Третьякова). 55
- Надежда Сергеевна Иванова** — Артист оперного театра глазами критиков 1940-х — 1950-х годов (на примере спектаклей по опере С. Прокофьева «Война и мир» 1946 и 1955 гг.) (науч. рук. — канд. иск., проф. Елена Всеволодовна Третьякова). 61
- Тимур Сергеевич Ворохов.** Становление артиста эстрады в социокультурной ситуации национальной республики (на примере Башкирии 20–30-х годов XX века) (науч. рук. — докт. иск., проф. Игорь Алексеевич Богданов). 65

III

- Лиана Леонтьевна Чамьян.** Проблема актерской интерпретации: Мефистофель и Гамлет в исполнении Густава Грюндгена (науч. рук. — канд. иск., проф. Майя Михайловна Молодцова) 70
- Надежда Николаевна Шибаева.** Две версии «Идиота» Ф. Достоевского в режиссуре А. Вайды «Настасья Филипповна» (1977) в Старом театре, Краков, и «Настасья» (1989) в театре Бенисан, Токио) (науч. рук. — канд. иск., доц. Полина Михайловна Степанова). 73
- Дмитрий Семенович Свистунович.** Символизм на польской сцене. Премьера «Варшавянки» С. Выспяньского в Краковском городском театре (1898) (науч. рук. — канд. иск., доц. Полина Михайловна Степанова). 78
- Ирина Анатольевна Ефимова.** Гордон Крэг и Уильям Поул: концепция актера (науч. рук. — канд. иск., проф. Ирина Сергеевна Цимбал) 82
- Татьяна Алексеевна Соломкина.** Экспрессионистский актер в театре и кино (Пауль Вегенер, Фриц Кортнер) (науч. рук. — докт. иск., проф. Вадим Игоревич Максимов) 86
- Полина Владимировна Самсонова.** Способ существования актера в традиционном японском театре ногаку (науч. рук. — канд. иск., доц. Полина Михайловна Степанова). 90
- Елена Викторовна Годованная.** Актер и Художник. Предлагаемые обстоятельства (науч. рук. — канд. иск., ст. преп. Анна Борисовна Ульянова) . . . 95

Гудков Максим Михайлович. Сэнфорд Майснер: Актер становится педагогом (науч. рук. — докт. иск., проф. Сергей Дмитриевич Черкасский) 101

IV

Васильев Ю. А. Проблему надо уловить, развить, выразить
(*Заключительное слово*) 107

Праздников Г. А. Впечатления и размышления о конференции
(*Заключительное слово*) 109

Шор Ю. М. Феномен актера 112

Максимов В. И. Символизм и модерн в актерском искусстве 116

ПОСЛЕСЛОВИЕ РЕДАКТОРА 123

ФЕНОМЕН АКТЕРА:
профессия, философия, эстетика
Материалы шестой научной конференции
аспирантов 16 мая 2012 года

Редактор и корректор *Т. А. Осипова*
Компьютерная верстка: *Е. А. Назарова*

Подписано в печать 15.11.2012. Формат 60 × 90/16. Гарнитура PetersburgC.

Печ. л. 8. Тираж 100 экз. Ризограф СПбГАТИ. Заказ №

Издательство Санкт-Петербургской государственной
академии театрального искусства

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