

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2020 № 2 (32)

Выходит четыре раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Учитель К. А.
(председатель Экспертного совета)
Барсова Л. Г.
Богданов И. А.
Васильев Ю. А.
Галендеев В. Н.
Голдовский Б. П.
Красовский Ю. М.
Кулиш А. П. (главный редактор)
Максимов В. И.
Некрасова И. А.
Цимбалова С. И.
(ответственный секретарь)
Чепуров А. А.
Шор Ю. М.

Адрес редакции:

191028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., дом 34
E-mail: publish@rgisi.ru

Редактор Е. В. Миненко
Эскиз обложки, макет
и компьютерная верстка
А. М. Исаев

При перепечатке ссылка
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

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

Подписной индекс в каталоге
Роспечати 81788

© Российский
государственный институт
сценических искусств, 2020

Содержание

Историческая перспектива

<i>Смолич Н. В.</i> За кулисами придворного театра. Фрагмент воспоминаний. <i>Публикация К. А. Учителя</i>	3
<i>Учитель К. А.</i> Дублер князя императорской крови. Вместо комментариев.....	6
<i>Иезуитов С. А.</i> Радлов о сценичности Пушкина.....	15
<i>Радлов С.</i> О сценичности мнимой и подлинной. <i>Публикация и комментарии С. А. Иезуитова</i>	17
<i>Гудков М. М., Андреасян А. Г.</i> «Пьеса-песня»: Арно Бабаджанян и Уильям Сароян.....	25
<i>Мальцева О. Н.</i> Художественный мир спектакля Роберта Стуруа «Король Лир» в театрально-критической прессе.....	41

Драма и театр

<i>Попова А. В.</i> Драматическое пространство и ненасытимость в творчестве Виткацы	51
--	----

Аудиторный практикум

<i>Чернышев А. В.</i> Записки театрального педагога: наблюдения и размышления. Об опыте, экспериментах и предложениях по использованию идей Н. В. Демидова в работе со студентами первого актерского курса.....	62
<i>Камхен Р. В.</i> Особенности заочного обучения при подготовке артистов эстрады и артистов музыкального театра.....	86
<i>Смирнова М. В.</i> Сценическая речь онлайн.....	93

Культурный слой

<i>Некрылова А. Ф.</i> Традиционная кукла	97
Авторы и аннотации.....	120

Н. В. Смолич

За кулисами придворного театра¹

Фрагмент воспоминаний

Публикация К. А. Учителя

[По окончании драматических курсов при Императорском театральном училище автор принят в труппу Александринского театра.] Доинов нам, принятым в труппу Александринского театра, устроил у себя дома роскошный обед и объявил нам, что мы приглашены в поездку М. Г. Савиной, которую он организует, с окладом сто пятьдесят рублей каждому. Это было очень хорошо, т.к. вместе с жалованием в этом месяце имеем двести рублей, для нас почти богатство.

Дня через два, только что я вернулся с прогулки, как встревоженная мать спросила меня:

— Скажи, ты ничего не натворил?

Матери всегда считают нас еще ребятами, несмотря на то, что мы артисты, а через две недели даже гастролеры.

— Конечно, ничего — улыбнулся я в ответ, — а что случилось?

— Сейчас звонил режиссер Озаровский, просит немедленно приехать к нему.

Сезон окончен, зачем я нужен Озаровскому, представить себе не могу и тоже встревожился. Я поехал к нему на квартиру. Он радостно встретил меня, хоть был чем-то озабочен.

— Я вас прошу, Николай Васильевич, выручить меня. Вы, может быть, не знаете, что я ставлю спектакль в Царском Селе, в Китайском театре, с участием великих князей и приближенных лиц. Идет пьеса Ростана «Принцесса Грёза» в переводе К. Р. Из актеров играет только Тиме. Роль Скарчафико играл великий князь Константин Константинович-младший, но у него внезапно вспыхнул тиф, и моя

просьба к вам сыграть эту роль за него. Сегодня первая генеральная репетиция.

— Что это за роль? — спросил я, не имея представления о пьесе.

— Роль прекрасная. Ловкий итальянский купец, быстрый, живой...

— А когда репетиции?

— Четыре двадцать, с Царскосельского вокзала, от царского павильона, отходит специальный поезд. Будьте аккуратны.

— Да... — в раздумье пробормотал я. — Но когда же я успею выучить роль?

— Ну, дорогой мой, — засуетился Озаровский, — не в таких переделках придется бывать актеру. Ну, живенько, отправляйтесь домой. Вот вам пьеса. Роль Скарчафико... И не опоздайте на поезд.

Когда я приехал домой и стал лишать пьесу, то увидел роль, особенно во втором акте, всю состоящую из монологов в стихах, рассчитанных на быстрый темп и двойную игру. Одно он говорит принцессе, что могут слушать все, и другое, что он ей же, пользуясь моментом и своей ловкостью, передает тут же по секрету.

Я оробел, бросился к телефону, хотел отказаться, но Озаровского не оказалось дома, времени до поезда осталось мало, да еще нужно доехать до вокзала.

Злясь и волнуясь, я заперся, заткнул пальцами уши и принялся зубрить роль, как это делают малоспособные ученики.

Вагон представлял собой салон, где был сервирован чай, где оживленно беседовали незнакомые мне люди, но в своем волнении я никого не замечал, забрался в угол и продолжал зубрежку.

Придворные кареты доставили нас с вокзала в театр. Все куда-то исчезли. Озаровский возился на сцене с декорациями. Я встретил старика парикмахера Григория Ивановича, любимца Шляпина, в наглухо застегнутом сюртуке. На мой вопрос, где мне устроиться, старик мне показал обширную комнату, где вдоль стен стояли длинные столы, на них высокие зеркала без рам.

— Вот тут свободное место, — сказал мне заикаясь Григорий Иванович, указав на зеркало и место возле дверей.

Я сделал общий поклон группе офицеров, переодевающихся в театральные костюмы, но никто из них мне не ответил.

Разложив свой грим, я только что успел присесть, как раздался чей-то раздраженный крик:

— Это не мой пояс! — и в эту же минуту пряжка ударила надо мной и чей-то пояс повис на моем зеркале.

Я вскочил и резко повернулся, но все так были усердно заняты своим туалетом, что отыскать виновного не представлялось возможным, и я снова сел. Дверь открылась, и вошел великий князь Константин Константинович старший, которого пока я знал лишь как поэта и переводчика «К. Р.», в сопровождении трех сыновей: Гавриила, Ивана и лицеиста Олега. Вместе с ними был адъютант князь Енгальчев. «К. Р.» сразу направился ко мне, поздоровался, за ним и его сыновья, поблагодарил за согласие выручить спектакль, извинился за причиненное беспокойство и, поздоровавшись с остальными общим поклоном, ушел к себе в уборную, т. к. и он, и его сыновья, и Енгальчев были заняты в спектакле.

Начался первый акт. Моя роль началась со второго. Все из нашей уборной разошлись, стало тихо, и я опять мог зубрить свою трудную роль. В антракте возвращающиеся со сцены офицеры сообщали друг другу.

— Прибыла Елизавета Маврикиевна с королевой эллинов.

Так именовались жена и сестра Константина Константиновича, вдова греческого короля.

— Прибыл великий князь Дмитрий Павлович, — и называли еще ряд великих князей и княгинь. Признаться, все это меня мало успокаивало, т. к. от роли и ее текста я ощущал один сумбур в голове. Выйдя на сцену, я с радостью увидел суфлера Александринского театра Минаева и бросился к нему.

— Дорогой, вся надежда на вас.

Он обещал мне всяческую помощь. Озаровский наспех показал мне мизансцены, раздались звонки, и я у павильона уже стоял на выходе, когда кто-то больно ущипнул меня за талию. Я оглянулся, Константин Константинович мне сказал:

— Иду на вас смотреть, — и, будучи свободен от второго акта, направился в зрительный зал.

Как вышел я на сцену, как провел роль, как не запутался в многословных монологах, я смутно представлял себе, только громкие аплодисменты зрительного зала, когда я уходил со сцены, слегка отрезвили меня. В своем сомнамбулическом состоянии я не видел зрительного зала и не подозревал, что он переполнен. Второй, интимный акт закончен, и в уборную поспешно собирались офицеры, побывавшие в зрительном зале. Один за другим подходили они ко мне с приветливой улыбкой, представлялись, произнося свои фамилии, выражали свои восторги и сообщали мне, кто из «великих мира сего» особенно мне аплодировал.

В уборной появился Енгальчев и звучным голосом, привыкшим к кавалерийской команде, заявил:

— Ну что, господа? Репетировали мы, репетировали больше трех месяцев, а пришел настоящий мастер и без репетиций посадил всех нас в лужу! — и сам расхохотался.

Константин Константинович пригласил меня к себе и, угощая чаем, сказал:

— Ого! Однако вы молодец! А как попадают на императорскую сцену? — задал он вопрос. — Например вот вы?

— Я окончил императорские курсы... — отвечаю я.

— Таких нет, — прервал меня великий князь.

Я смутился, он продолжал:

— Есть драматические курсы при Императорском театральном училище.

— Совершенно верно, — согласился я. Так официально назывались наши курсы.

— Ну, а дальше? — снова задал он вопрос.

А дальше, на выпускных экзаменах директор театров выбирает для императорской сцены лучших учеников.

— И вы оказались лучшим?

— Одним из лучших.

— Да, очевидно это так, — согласился Константин Константинович. — Вы это сегодня доказали. Но откуда у вас такой опыт, чтобы без репетиций, за несколько часов справиться с такой трудной ролью? Да, это надо иметь талант.

Акт начался, и мы разошлись. В последнем акте меня по ходу действия выкидывают в море, я утонул и отправился в уборную раздеться и снять грим... Акт продолжался, и в уборной я был один. Вдруг в коридоре слышу голоса:

— Юрий Эрастович, — спрашивает Озаровского полковник, комендант Китайского театра, — что, этому актеру можно накрыть ужин с бутафорами? — и слышу растерянный ответ Озаровского:

— Не знаю... Это по вашему усмотрению...

— Накройте с бутафорами, — кому-то властно приказал полковник, и голоса замолкли.

Я так перегорел от напряжения и волнения, что есть мне не хотелось, но хамский тон полковника меня задел. Я про себя выругал его хорошим русским словом и решил медленно переодеться и выйти из уборной только тогда, когда закончат ужин и подадут кареты.

Репетиция окончена. Участники ее поспешно переоделись и исчезли. Я один остался в опустевшем помещении. Воцарилась такая тишина, как будто бы театр вымер. Вдруг по коридору слышу звон шпор. В дверях появился комендант и, вытянувшись по-военному, мне доложил:

— Ее величество королева и их высочества не садятся за стол, ожидая вас.

Вот тут я вспомнил, что я актер, милостиво улыбнулся коменданту, сказал: «Сейчас» — и медленно стал продолжать свой туалет, наблюдая в зеркало, как волновался ожидающий меня полковник.

Вот я готов и под любезным и предупредительным конвоем коменданта вхожу в зал с накрытым большим столом. В конце его стояли все «высокопоставленные». Константин Константинович представил не меня, а мне:

— Королева Эллинов, — сказал он, указав на пожилую дородную даму с седеющими волосами.

Она мне протянула руку.

— Моя жена, — указал он мне на Елизавету Маврикиевну с улыбкой, сделав широкий жест, добавил: — И прочие. Прошу, господа, за стол.

Мы усадились по указанным местам. По левую руку от хозяина сидела Е. И. Тиме, рядом с великим князем Дмитрием Павловичем, а по правую королева, я и Елизавета Маврикиевна. В разгаре ужина она со мной разговаривала, и вдруг я слышу, что слева королева что-то говорит мне на непонятном языке. Ничего не разобрав, но стараясь не ударить в грязь лицом, я ей с достоинством ответил:

— Oui, madame.

Но королева рассмеялась:

— Нет. Я прошу вас, передайте хлеба.

Я сконфузился и покраснел, а справа кто-то что-то шепчет. Я быстро обернулся и увидел грудь старика, всю в иностранных орденах. Приняв его за камергера королевы, которого я видел раньше рядом с ней, я встал, но это оказался гоф-фурьер,

предлагавший мне бокал рейнвейна. Тут я убедился, что в придворном обиходе я не справляюсь с ролью. Ужин кончился. Все, одевшись, вышли на крыльцо. Лил сильный дождь. Очевидно, все кареты, спасаясь от дождя, отъехали в аллеи, под деревья. Около подъезда оказались только автомобили Константина Константиновича и его жены. Она предложила место Тиме в своем автомобиле, а он мне в своем. Полковник-комендант без пальто и без фуражки бросился к автомобилю помочь сесть великому князю, а за ним и мне. Не знаю, что зацепилось, что-то задержало мою посадку, так же, как и мое рукопожатие за оказанную услугу, а полковник в это время мок под дождем, но, наконец, под локоток он подсадил меня, а я всей тяжестью налег на поддерживающую руку и думал: «Это зло и мелко, но для толстокожих пригодится».

На другой день состоялась вторая генеральная в том же порядке и составе, но ко мне все относились по-другому, особенно когда князь Енгальчев в присутствии моих соседей по уборной рассказал, как он<и> с великим князем сегодня завтракали у царя и во время завтрака рассказывали ему о моей игре. Озаровский мимоходом шепнул мне:

— Вы всех очаровали. Вам полагался подарок от великого князя в триста рублей, Елизавета Маврикиевна и королева, каждая от себя, делают вам подарок, тоже по триста рублей, а на спектакле будет царь, и, надо полагать, он от себя еще прибавит.

Это мне казалось почти невероятным. По триста рублей за каждую из репетиций и спектакль. Это уже мой оклад за полтора года, а спектакль должен состояться через два дня. Но накануне Озаровский позвонил мне:

— Маленькая неприятность, дорогой коллега. Умер герцог Люппе², и при дворе объявлен траур на две недели. Понятно, что спектакль отложили.

Я невольно скис.

— Как же быть, Юрий Эдуардович, ведь через неделю я должен ехать в поездку с Савиной.

— Это совсем неважно, — отвечает Озаровский. — Я сообщу Енгальчеву, он договорится. Надеюсь, что Долинов вам не станет чинить препятствий. Ведь это редкий случай в вашей жизни, особенно в начале вашей артистической карьеры. Да наконец в поездке вы получите гроши, а тут, подумайте, какие деньги, даже без надежд на остальное. Я сам уговорю Долинова вас отпустить.

Но на другой день, он снова позвонил:

— Я имел беседу с Енгальчевым. Он мне сказал, что спектакль состоится через три недели, а к этому времени, есть все данные, что Константин Константинович младший оправится и будет в состоянии играть. Следовательно, вы можете свободно ехать в поездку с Савиной.

Вот тебе и пышные подарки. «По усам текло, в рот не попало». Да что подарки, и спасибо никто мне не сказал за зря перенесенные волнения.

К. А. Учитель

Дублер князя императорской крови Вместо комментариев

Публикуемый текст — фрагмент из воспоминаний выдающегося режиссера и актера Николая Васильевича Смолича (1888–1968). Мемуары Смолича, храня-

щиеся в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства Украины, готовятся автором настоящего текста к первой публикации³. Они доста-

точно масштабны, обрывочны, и в данной публикации приводится лишь небольшой, периферийный, но обладающий собственным сюжетом эпизод, похожий на новеллу и отчасти даже на маленькую пьесу.

Место действия — Китайский театр в Царском Селе. В XVIII веке, в пору моды на все китайское, Антонио Ринальди спроектировал здесь Китайскую деревню и Китайский театр. Последний был выстроен в Александровском парке по проекту Антонио Ринальди под руководством И. В. Неелова и открыт в 1779 году⁴. «В китайском характере были трактованы окна со стрельчатыми перемычками и кровля, живописно изогнутая „на китайский манер“. <...> На занавесе была изображена панорама китайского города на берегу моря или широкой полноводной реки. В оформлении трех ярусов зрительного зала и поддерживающих эти ярусы столбов, в росписи плафона, декоративном оформлении сцены широко использовались китайские мотивы. Центральную „царскую ложу“ и две боковые ложи у сцены украшали подлинные китайские панно XVII–XVIII века с написанными золотом по черному лаку пейзажами, цветами и фигурками китайцев»⁵. Зрительный зал овальной формы с двумя ярусами вмещал до 500 зрителей. В оформлении плафона, сцены, императорской и великокняжеских лож использовалась китайская атрибутика — драконы, знаки зодиака. В царствование Екатерины II в театре ставились оперы, прежде всего придворного композитора Джованни Паизиелло. Затем театр пережил век забвения и запустения. Однако при Николае II в старом театре вновь стали играть. В 1902 году свечи заменили электрическим освещением, и по случаю визита президента Франции Эмиля Лубе здесь показывали спектакли. В 1908–1909 годах под руководством С. А. Данини была предпринята реконструкция сцены и всего здания. В частности, деревянные конструкции заменили металлическими,

был устроен железный занавес. Оборудовали паровое отопление, и театр можно было эксплуатировать и в холодное время года.

Главный герой и автор воспоминаний — впоследствии один из наиболее крупных режиссеров советского музыкального театра. Биография Николая Смолича воссоздана в нескольких работах Е. В. Третьяковой, в них отражены и сложности ее написания, выявлены существенные противоречия в различных источниках⁶. Автор воспоминаний окончил драматические курсы при петербургском Императорском театральном училище по классу В. Н. Давыдова и С. И. Яковлева. Упоминаемый в тексте артист Александринского театра Анатолий Иванович Долинов (Котляр, 1869–1945) был одним из ведущих педагогов его курса. Как сообщает Елена Третьякова, 1 мая 1911 года Николай Смолич был официально зачислен в труппу Александринского театра.

Действующие лица. Режиссер спектакля — личность весьма примечательная. Юрий (Георгий) Эрастович Озаровский (1869–1924) был не только режиссером, но и актером, педагогом, театроведом, специалистом по сценической речи. С 1892 года до революции 1917 года он служил в Александринском театре⁷. Выдающийся коллекционер, создатель собственного музея, он был известен и как знаток русской старины, сведущий в историко-этнографических вопросах. Представляется вполне естественным, что великий князь обратился за помощью именно к нему. Озаровский — не только профессионал театра, но и дворянин, сын офицера, уроженец Царского Села. (Здесь заметим, что статус актерской профессии резко переменялся на рубеже XIX–XX веков. Среди актеров появляются в это время представители знати. Так, замечательный режиссер, артист и историк театра Константин Миклашевский, однокашник Смолича по театральному училищу, был сыном сенатора, члена

Государственного совета). Озаровский скончался в Париже, а его сын Николай стал выдающимся советским флотоводцем и военным историком.

Для Озаровского «Принцесса Грёза», очевидно, была возможностью вступить в пространство Китайского театра, столь подходящего для реализации его смелых идей. Здесь режиссер в августе-сентябре 1911 года осуществил серию Исторических спектаклей, вошедших в программу юбилейной Царскосельской выставки. Две серии драматических представлений и балет Дидло «Кавказский пленник» были одной из кульминаций увлечения старинным театром, столь распространившегося в эпоху «серебряного века», омражем русской сцене конца XVIII — начала XIX века. По мнению А. Р. Кугеля, эти спектакли были самым интересным из всего, что было на выставке⁸. «Этими спектаклями, — пишет Вера Сомина, — режиссер вошел в когорту „царскоселов“, уроженцев знаменитого петербургского пригорода, культивировавшую в искусстве „серебряного века“ особый царскосельский пассаизм»⁹.

В спектакле в Китайском дворце, как видим, в результате участвовала лишь одна профессиональная актриса. Это была Елизавета Ивановна Тиме (1884–1968), выдающаяся русская актриса. Женщина необычайно разнообразных дарований, Тиме училась в ряде учебных заведений, среди которых словесно-историческое отделение Бестужевских курсов, Петербургская консерватория, наконец, Императорское театральное училище, по окончании которого, в 1908 году, была принята в Александринский театр и сразу же активно задействована в репертуаре. В частности, в 1909 году выступила в роли Елены Андреевны в «Дяде Ване» А. П. Чехова, а в 1911 году сыграла Машу в премьере «Живого трупа». При этом Тиме играла Клеопатру в балете «Египетские ночи», поставленном М. М. Фокиным в Мариинском театре в 1909 году. Впоследствии стала выдающейся чтицей

и режиссером чтецких спектаклей. Более полувека преподавала, в том числе в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кино (ЛГИТМиК, ныне РГИСИ).

В своих воспоминаниях Тиме тоже уделяет этому спектаклю особое внимание. И это неудивительно: это не только редкий опыт выступления при дворе (впрочем, он не был для нее единственным, в 1914 году она участвовала в постановке спектакля «Царь Иудейский» по пьесе К. Р. в Эрмитажном театре), но и одна из первых ролей большой актрисы.

«Рано утром, — пишет актриса, — в дверь нашей небольшой квартирки позвонили. Меня хотел видеть какой-то представительный генерал. Свободной комнаты, где можно было бы принять столь важного гостя, не оказалось. Пришлось поднять с постели и выпроводить брата моего мужа, который, ничего спросонок не поняв, просверкал пятками с подушкой под мышкой мимо удивленного генерала.

От имени царской фамилии я приглашалась принять участие в нескольких придворных концертах и спектаклях.

Вскоре начались репетиции „Принцессы Грёзы“, проходившие в доме участника этого спектакля и его организатора великого князя Константина Константиновича. Нас, несколько петербургских актеров и режиссеров, привозили из Петербурга в Павловск, где жил тогда великий князь. Затем репетиции перенесли в помещение Измайловского полка.

Подошел день спектакля. На Царскосельском (ныне — Витебском) вокзале нас посадили в специальный поезд, который должен был следовать по так называемой царской ветке почти до самого дворца. Когда мы вышли из Вагона в Царском Селе, нас ждали коляски, запряженные по-английски — без дуги. На козлах восседали торжественные кучера, одетые в шинели с пелеринами. Длинные бичи торчали кверху... Мы отправились к Китайскому театру.

Здесь меня ждала неприятная неожиданность и унижительное переживание. В программах мое имя было обозначено так: „Мелиссанда — г-жа Е. И. Качалова“. Оказалось, что в качестве актрисы, пусть даже актрисы императорского театра, я не могла быть допущена к участию в придворном спектакле. Исполнителями могли являться отпрыски только знатных, дворянских фамилий. Поэтому меня и назвали Качаловой — отец моего мужа, в прошлом — видный офицер флота, „помог“ мне вступить на подмостки Китайского театра. О том, что Мелисанду в списке действующих лиц переставили с первого, как у Ростана, на третье место, нечего было и говорить: две главные мужские роли играли члены царской фамилии!

Находившийся в зале двор, взглянув предварительно, аплодирует ли царь, тихо аплодировал. Тихо — потому что все были в перчатках. Исполнителей награждали, так сказать, символическими аплодисментами. В присутствии Николая придворные не имели своего мнения о чем-либо не только из почтительного страха, но просто по этикету. Мнение имел царь. Остальные к нему немедленно присоединялись.

Примечательно, что мои главные партнеры говорили по-русски с иностранным акцентом, хотя и были русскими. Сказывалось их „семейное положение“: многие члены царской фамилии женились на иностранках, и по мере того, как те начинали говорить по-русски, приобретали „взамен“ немецкий или английский акцент. <В сноске Тиме рассказывает о манерной русской купчихе, говорящей с ней с „ужасным английским акцентом“.>

После окончания спектакля стало известно, что за кулисы зайдет царь. В страшной панике и суете нас выстроили полукругом. Я оказалась в первом ряду. И вот появился Николай.

Он был невысок и очень похож на свои многочисленные портреты. Говорил он тихо и неторопливо, что резко контрасти-

ровало с возникавшей вокруг него суетой. Подойдя ко мне, Николай подал мне руку (по правилам этикета первой подает руку не мужчина, а женщина, однако царь являлся в этом смысле исключением).

— Читали ли вы Ростана в подлиннике? — спросил Николай.

— Да, ваше императорское величество, — ответила я.

— Не кажется ли вам, что перевод Щепкиной-Куперник настолько хорош, что звучит несколько не хуже оригинала?

— Да, ваше императорское величество, это очень хороший перевод, и мне было легко и приятно читать стихи Щепкиной-Куперник...

Николай дошел до конца нашей группы и каждому подал руку. Адьютанты пристально следили за этой процедурой, потому что степень приветливости или холодности царя означала многое для того, кто удостоивался его внимания.

<...> У выхода из Китайского театра меня с нетерпением ждал одетый во фрак муж, Николай Николаевич [Качалов], который немало переволновался, пока я беседовала с царем о поэзии¹⁰.

Осенью «Грёза» стала предметом обсуждения с приехавшей из-за рубежа М. Г. Савиной.

«— Как это вы, Тимочка, удостоились быть приглашенной играть спектакли с царями? — спросила меня вскоре Мария Гавриловна, и в ее голосе отчетливо прозвучала ироническая интонация.

— Под фамилией Качалова, — ответила я. — Актриса бы не удостоилась. Пригласили жену горного инженера.

— Вот вам урок. По крайней мере это научит вас больше уважать нашу императорскую сцену, которая никогда не будет сценой для императоров... Ну, а как хоть играли-то, дурно, небось?

— Как я играла, не знаю, — сказала я. — А вот генерал, исполнявший одну из главных ролей, отказался встать на колена перед Мелисандой, когда режиссер попросил.

Он сказал, что из принципа никогда не преклонит колен перед женщиной.

— Вот дурень! А еще считается умным человеком! — возмутилась Савина.

Мне захотелось увести Марию Гавриловну от этой темы, и я рассказала ей случай с купчихой-„англичанкой“.

Но хитрость не удалась. Мария Гавриловна была явно недовольна моим участием в „царской самодеятельности“...»¹¹.

Оптика Тиме иная, ее взгляд полон еще более глубокой иронии (но не будем забывать и того, что это мемуары, которые, в отличие от текста Смолича, непосредственно готовились к публикации в 1960-х годах).

Тиме играла главную роль в пьесе, которая была невероятно популярна уже в конце XIX века. Пьеса Эдмона Ростана («Далекая принцесса») была переведена Т. Л. Щепкиной-Куперник, давшей переводу название «Принцесса Грёза». В 1896 году пьеса была поставлена труппой Литературно-артистического кружка в бенефис Л. Б. Яворской. Вскоре были осуществлены постановки Киевского театра Н. Н. Соловцова (1896), Петербургского Малого театра (1900) и Московского театра К. Н. Незлобина (1916). Щепкина-Куперник вспоминает в мемуарах: «Стансы из „Принцессы Грёзы“ скоро стали популярны именно как доходчивый мотив шарманки. <...> Появились вальсы „Принцесса Грёза“, духи „Принцесса Грёза“, шоколад „Принцесса Грёза“, почтовая бумага с цитатами из „Принцессы Грёзы“. Издание пьесы разошлось так быстро, что вскоре в газетах стали появляться объявления: „Доставившему экземпляр „Принцессы Грёзы“ будет предложено такое-то вознаграждение“»¹².

Пьеса инспирировала знаменитое панно Михаила Врубеля «Принцесса Грёза», позднее превращенное в мозаику на московской гостинице «Метрополь». «Принцесса Грёза» стала героиней модных женских журналов (это был псевдоним Анны Мар). Но перевод был известен и во

Франции. И сам Ростан знал по-русски наизусть строчку из стансов «Любовь — это сон упоительный». За последние 100 лет эта фраза приобрела устойчивые комические коннотации. Да и восприятие искусства эпохи модерна, особенно его перекрестье с неоромантизмом, не раз изменилось в восприятии, становясь то синонимом китча, то вновь воплощением грезы о несбыточном.

Исполнителями прочих ролей были не профессионалы, а представители двора, офицеры. Великий князь Константин Константинович (1858–1915) — член Российского Императорского дома, генерал-адъютант (1901), генерал от инфантерии (1907), генерал-инспектор Военно-учебных заведений, президент Императорской Санкт-Петербургской академии наук (с 1889 года). Главный начальник военно-учебных заведений, в чьем ведении состояли все кадетские корпуса России, «отец всех кадет» великий князь Константин Константинович был отцом восьми детей, и шесть его сыновей, среди них исполнители в спектакле, были кадетами. Как поэт, драматург и переводчик великий князь выступал под псевдонимом К. Р. Наследие его велико, разнообразно, редко выходит за рамки общих форм салонной поэзии своего времени. И все же благодаря романсам П. И. Чайковского, написанным на его тексты, некоторые из них обрели бессмертие. Он — автор драмы «Царь Иудейский», написанной в 1912 году. Но перевод «Грёзы» — просто абберация памяти мемуариста. Здесь он — организатор.

К. Р. видел «Принцессу Грёзу» еще в 1896 году — в постановке Литературно-артистического кружка, в Малом (Суворинском) театре, и пьеса произвела на него огромное впечатление, стала, как он сам отмечал, в каком-то роде образцом для его драм. На общем фоне нравов двора, с их стремительными переходами от надменного высокомерия к заискиванию, К. Р. с его безупречной светскостью описан Смоли-

чем с симпатией. Даже ощутительный щипок «за талию» лишь на миг смущает нашего героя. Константин Константинович был бисексуален, что очевидно из его дневников. И вряд ли следует удивляться тому, что Смолич привлек внимание поэта и великого князя — вероятно, не только как талантливый актер.

Из дневников К. Р. ясно и точное *время действия* — апрель 1911 года:

«Вторник, 12 [апреля 1911]

<...> В Китайский театр приехал благовременно. Декорации действительно были готовы; в реквизите кое-чего еще не доставало. Как водится, начали с большим запозданием. С самого начала, сидя в люке под сценой, в ожидании первого своего выхода, слышал, как вступительная массовая сцена шла плохо, какие были паузы из-за нетвердого знания ролей. Олег и Игорь рассеянны и многое перезабыли. Манвелов — Франсуа — заболел аппендицитом и заменен учеником театрального училища. Бедного, больного корью Костю заменил молодой артист Александринского театра Смолич: роль он получил только накануне и, конечно, еще плохо знал ее... но отлично справился с задачей. Своему исполнению он удачно придал комический оттенок. — Иоанчик — Трофимий — местами был совсем хорош, но иногда выпадал из тона и начинал торопиться и комкать. — В течение репетиции я неоднократно сердился и на исполнителей, и на декоратора, и на режиссера, и на говорившего слишком громко суфлера — измайловца Диля.

Мою игру хвалили; Оля, M-lle Baltazzi, жена, Софихен Корф остались мною довольны, а также одобрили Елиз. Ив. Тиме, Ермолинского, Чеботареву (Соризмонда), Иоанчика. Но я сам не был собою доволен. Первое мое явление было неудачно; Ермолинский, вместо того чтобы поставить арфу к моему изголовью, повесил ее на мачту, к которой я должен прислониться спиной. Моя рука запуталась в струнах этой арфы, и, вместо того чтобы спокойно

произнести стихи „Привет тебе, рождающийся день“, мне пришлось высвобождать руку, и это сразу нарушило настроение. Мой грим, говорят, был слишком резок и реален.

Кончили только во 2-м часу.

Павловск.

Среда, 13 апреля

Промучился весь день с головной болью. — Флигель-адъют<ант> Дрентельн, испрашивавший по моему поручению, когда Государю угодно назначить спектакль, приехал доложить, что намечает понедельник 18 апреля. Итак, предстояло играть еще 4 раза: в вечер 13-го репетиция в костюмах без грима, 16-го — генеральная репетиция, а 18 и 19-го спектакль и повторение. Если ничто не помешает, 20-го уедем в Крым.

Репетиция прошла много лучше, можно даже сказать — хорошо. Исполнители мелких ролей — Олег, Игорь и некоторые измайловцы — Чигаев, Хомутов, Подладчиков, пристыженные моими замечаниями накануне и порицаниями немногочисленных зрителей, подучили свои роли и реплики. Из реквизита все еще кое-чего не хватало. Но, в общем, шло дружно и гладко. — Я чувствовал себя более в ударе, несмотря на мигрень, играл увереннее и заслужил всеобщее ободрение. Начали ровно в 8, кончили в 12 ½. Надеюсь, что в следующие разы перемена декорация пойдет немного скорее»¹³.

В силу траура по родственнику жены К. Р. спектакль состоялся 12 мая. Впечатления К. Р. описаны в дневнике с невероятной, местами трогательной, порой забавной подробностью («Я чувствовал себя в ударе и играл совсем хорошо»). На спектакле 13 мая присутствовал царь. «Накопец состоялся спектакль в Высочайшем присутствии. Государь прибыл в Измайловском сюртуке. Была и имп. Мария Федоровна и великие князья. Их Величества сидели в средней ложе, а также Сергей и Кирилл с женой, Митя, Андрей, Эзи

и Дмитрий поместились в боковой ложе. Я с ними смотрел 2-й акт. — В 1-м у меня случались затмения: вдруг позабыл начало 2-го куплета главной своей песни: „Из царства видений слетая“. Суфлер, уверенный в моей памяти, не подсказал. Своим молчанием я заставил Вильбушевича сыграть несколько лишних тактов и тем временем сочинил слова: „С небес недоступных слетая“. Говорят, этого не заметили. Своей игрой я был менее доволен, чем накануне. Перед 4-м актом Государь приходил за кулисы и говорил с исполнителями¹⁴.

В последнем акте Костя—Скарчафико мстит Бертрану, рассказывая про нее принцу и матросам, что тот не привезет принцессу, а сам ею увлечен. Матросы негодуют, кидаются на клеветника и выбрасывают его за борт. А я, не обращая внимания на весь этот шум, лежа неподвижно и еле дыша, упорно смотрю на берег. И вот, пока все заняты генуэзцем, я поднимаю руку и указываю вдаль. Все смотрят туда и замечают приближающуюся галеру. У меня опять делается обморок. Наконец появляется принцесса. Тут начинается длинная сцена моей смерти. — Слышался кашель среди зрителей; это плакали. — Спектакль произвел впечатление»¹⁵.

К. Р. сохранил в дневнике программку, и она опубликована в цитируемом издании. Полный список действующих лиц и исполнителей открывает сам К. Р. в роли Рюделя, его адъютант, впоследствии генерал-майор Н. Н. Ермолинский в роли Бертрана д'Аламанона. Музыка спектакля была написана Е. Б. Вильбушевичем, известным пианистом-аккомпаниатором невероятно модных тогда мелодекламаций, частым партнером Н. Н. Ходотова. Среди зрителей, конечно, не только великие князья, но и жена и сестра К. Р. Жена, великая княгиня Елизавета Маврикиевна — так звала себя в России урожденная Елизавета Августа Мария Агнеса Саксен-Альтенбургская (1865–1927), — немецкая принцесса, дочь принца Морица Саксен-Альтенбургского,

внука императора Николая I. Сестра, Ольга Константиновна (1851–1926), — великая княжна, жена короля Греции Георга I. Как бабушка Филиппа, герцога Эдинбургского (супруга британской королевы Елизаветы II), она стала связующим звеном между русской и британской королевскими семьями.

Наконец, великий князь Константин Константинович. Он, наряду с актером главный персонаж, все время за кадром. Князь императорской крови (решением Александра III так именовались правнуки императоров, в отличие от великих князей, круг которых был ограничен их внуками) Константин Константинович (1890 (по старому стилю 1 января 1891) — 1918) — сын Константина Константиновича и Елизаветы Маврикиевны, правнук императора Николая I. В том же 1911 году он был назначен флигель-адъютантом к императору Николаю II. Молодой подпоручик излечился — не от тифа, как ошибочно запомнил Смолич, а только от кори. Служил в Измайловском полку, участвовал в Первой мировой, в 1915-м был награжден орденом Святого Георгия 4-й степени.

Естественно, что артист с его буржуазно-интеллигентским происхождением, несмотря на всю выучку императорского училища, в этой аристократически блестящей и вместе с тем неприятно экзальтированной и высокомерной среде чувствует себя крайне неловко. Он здесь чужой. Не уверен в своем французском. Принимает платье гоф-фурьера, то есть придворного служителя, заведующего, руководящего прислугой, — за парадный костюм камергера (дворянское звание высокого ранга).

Тиме в этой среде выглядит гораздо увереннее. Опытнее. Да и потом, не бросают в нее поясом в гримерной. Но и она видит в этих изысканных зрелищах и их закулисы великосветскую наивность, граничащую со слепотой. Здесь бесчувственны к истаяющему времени. В пышных барочных интерьерах оно словно бы стоит

на месте, и пристально-иронический взгляд художника не без сожаления ощущает безвоздушность этого волшебного пространства. Для нас же, людей нынешнего времени, к этим сложным ощущениям примешивается и железный привкус трагического конца, и щемящая нотка сожаления о навсегда утраченном.

К счастью для него, Смолич не успел отказаться от гастрольной поездки с виднейшей актрисой того времени М. Г. Савиной. В статье Е. В. Третьяковой читаем: «Еще не будучи зачисленным в штат театра, Смолич получил приглашение участвовать в летних гастролях М. Савиной по провинции, о чем сообщил все тот журнал Кугеля (Театр и искусство. 1911. № 16. 17 апр. С. 362.): „Савина отправляется в гастрольное турне по провинции (Киев, Одесса, Кишинев, Николаев, Херсон, Елизаветград, Екатеринодар и др.) Репертуар: «Поле брани», «Без вины виноватые», «История одного увлечения», «Алиби» и др. В труппу приглашены: г-жа Шаровьева, г. г. Ходотов, Панчин (режиссер), Судьбинин, К. Яковлев, Всеволодский, Смолич, Лешков, Сухарев и др. Импресарио — А. И. Долинов“. Гастроли длились три месяца, закончились к середине июля, о чем поведала все та же „Хроника“, добавив, что было сыграно 27 спектаклей (Театр и искусство. 1911. № 24. 12 июля. С. 470)»¹⁶. Из этой поездки актер вынес важный опыт, яркие впечатления и некоторые доходы. Заметим, что месячное жалование молодого артиста Императорских театров (50 рублей) скромно, но отнюдь не ничтожно. Это в те времена примерный заработок высококвалифицированного фабричного мастера. Армейский подпоручик (вероятно, и сам Константин Константинович младший) получал в месяц около 80 рублей.

Две репетиции в Китайском театре — лишь маленький эпизод жизни актера,

который после революции станет руководителем Александринского театра, а затем резко поменяет направление своего движения, посвятив большую часть жизни оперной режиссуре. История забудется. Да и не ко времени было вспоминать, даже с иронией, о своих контактах с императорским двором. Смолич вскоре — после революции — станет руководителем Александринского, затем главным режиссером Малого оперного, наконец, Большого театра. В 1938–1947 годах он возглавлял Театр оперы и балета им. Т. Г. Шевченко в Киеве.

Случай этот всплывет в воспоминаниях, написанных, насколько позволяют заключить некоторые данные всего мемуарного массива, во второй половине 1950-х годов.

Спектакли в Китайском театре прекратились роковым летом 1914 года, возобновились лишь в 1930-х, а в 1941 году театр был поврежден при обстреле, горел и до наших дней дожил в виде руины. К. Р. умер в 1915 году, не пережил гибели на войне любимого сына, Олега. Его жене удалось в годы революции эмигрировать. «Королева Эллинов» в 1920 году действительно короткое время возглавляла Грецию, став регентшей. Константина Константиновича-младшего в 1918-м вместе с двумя братьями и другими представителями императорского дома большевистские сбросили еще полуживыми в шахту под Алапаевском...

Придворные спектакли ушли вместе с замысловатым бытом двора. Осталась прежней, пожалуй, только судьба актера, парадоксальность профессионального статуса в отношениях с властью. Случайный или закономерный взлет. Пренебрежительный или внезапно заискивающий, нередко недоуменный взгляд прислуги. Мстительное самомнение. Оглушающие и эфемерные финансовые перспективы. Изменчивый успех. Неизбывная классовая

дистанция. Подлинное (подстегиваемое аффектом?) вдохновение. Ненадежное внимание сильных мира сего. Полное забвение за ненужностью. Что-то, как ни печально, выглядит так современно, так узнаваемо, так, кажется, неисправимо...

Примечания

¹ Заголовок публикатора.

² Георг Шаумбург-Липпский, муж сестры жены Константина Константиновича.

³ Пользуясь случаем, благодарю за набор публикуемого текста меуаров А. К. Исмаилову.

⁴ Есть и данные о том, что театр открылся в 1774 г. См. об этом: *Биневиц Е. М.* Судьбы. Очерки. Портреты. Исследования. Воспоминания. Рассказы. СПб.: Петрополис, 2018. С. 146–148.

⁵ Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1983. С. 112.

⁶ См.: *Третьякова Е. Н. В. Смолич* — главный режиссер МАЛЕГОТа // Оперная режиссура: история и современность: Сб. СПб.: РИИИ, 2000; *Третьякова Е. В.* Николай Васильевич Смолич // Сю-

жеты Александринской сцены. СПб.: РИИИ; Левша, 2018. Т. 2: Актеры. Режиссеры. С. 242–262.

⁷ Подробнее см.: *Сомина В. В.* Юрий Эрастович Озаровский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах / СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 445–474.

⁸ См.: *Незоров* [Кугель А. Р.] Императорский Китайский театр // Театриискусство. 1911. № 35. С. 647.

⁹ Там же. С. 466. См. также: *Харламова В. А.* Ю. Э. Озаровский: Биографический очерк // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Вып. 6/7. СПб.: СПбГТБ, 2006. С. 91–102.

¹⁰ *Тиме Е. И.* Дорогами искусства / Лит. запись Ю. М. Алянского. 2-е изд. М.: ВТО, 1967. С. 150–152.

¹¹ Там же. С. 153.

¹² *Щепкина-Кутерник Т. Л.* Театр в моей жизни. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 114.

¹³ Дневник великого князя Константина Константиновича (К. Р.), 1911–1915 / Отв. ред. и сост. В. М. Хрусталева. М.: ПРОЗАиК, 2013. С. 78–79. В ряде случаев купируются вставки публикатора дневников.

¹⁴ Ср.: в воспоминаниях Тиме Николай вошел за кулисы после спектакля.

¹⁵ Дневник великого князя Константина Константиновича (К. Р.), 1911–1915. С. 92.

¹⁶ *Третьякова Е. В.* Николай Васильевич Смолич // Сюжеты Александринской сцены. Т. 2. С. 242.

С. А. Иезуитов

Радлов о сценичности Пушкина

Проблема сценичности произведений А. С. Пушкина до сих пор остро встает в нашем театре, критике и театральной науке. Современная сцена дает богатейший материал для анализа и теоретических штудий в этом направлении, а исторический опыт творческой работы театров с текстами Пушкина создает фундамент «театральному пушкиноведению». Имена К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда, А. Д. Дикого, Б. М. Сушкевича, Л. С. Вильена, Ю. П. Любимова, А. А. Васильева давно стали важными вехами на пути постижения театральных возможностей пушкинских текстов. Среди них имя С. Э. Радлова, некогда прочно стоявшего в этом ряду, в силу разных обстоятельств оказалось в тени. И если о шекспировских постановках Радлова сегодня мы знаем достаточно много, то радловская пушкиниана известна гораздо меньше. А между тем значение «пушкинских изучений» этого глубокого режиссера, исследователя и педагога заслуживает того, чтобы вспомнить о них и представить сегодняшнему читателю. Републикация статьи «О сценичности мнимой и подлинной», посвященной принципам театральной постановки «Маленьких трагедий» Пушкина, безусловно, требует сказать несколько слов о ее авторе, профессоре Института сценических искусств Сергее Эрнестовиче Радлове.

С. Э. Радлов (1892–1958) был одним из уникальных явлений русской и мировой театральной жизни. По образованию филолог-классик, он стал режиссером и драматургом, теоретиком театра, его

историком и критиком. За два неполных десятилетия своей трагически оборвавшейся театральной судьбы в качестве режиссера он создал несколько типов театра: Театр народной комедии, Экспериментальный театр-студию, на базе которого возник Молодой театр (1928–1934), затем преобразованный в Театр-студию под руководством С. Э. Радлова (1934–1939) и, наконец, в Театр имени Ленинградского Совета (1939–1942). Радлову удалось вдохнуть новое театральное содержание в прославленные, но работавшие по устарелым трафаретам оперный Мариинский, драматический Александринский театры, ГОСЕТ и др.

Вслед за своими учителями Н. Н. Евреиновым, В. Э. Мейерхольдом, А. Я. Таировым он искал и находил ключи театральной гармонии, вырабатывал азбуку театрального мастерства. Его постановки «Отелло» с А. Остужевым (Малый театр) и «Короля Лира» с С. Михоэлсом (ГОСЕТ) вошли в историю мировой сценической шекспирианы. Сам Гордон Крэг, за двадцать лет до того поставивший «Гамлета» в МХТ, сказал о госетовском «Лире», что «впервые увидел в этом спектакле подлинного Шекспира»¹.

Имя Радлова-режиссера более всего прославили постановки Шекспира, Пушкина и ряда современных русских и зарубежных драматургов.

Работа с Пушкиным — важная часть профессиональной и человеческой судьбы Радлова.

¹ Радлов С. Э. Моя встреча с ГОСЕТОм // Рабочий и театр. 1935. № 8. С. 23.

Первый отклик Радлова, связанный с именем Пушкина, мы встречаем в его критической рецензии на фильм 1927 года «Поэт и царь» (авторы сценария В. Р. Гардин и Е. В. Червяков, режиссер Гардин, в роли Пушкина — Червяков, в роли Николая I — К. Каренин, в роли Бенкендорфа — И. Худолеев)¹.

Вторым обращением Радлова к Пушкину была его статья, связанная с собственной постановкой оперы «Борис Годунов» в Акопере (Мариинский театр) в феврале 1928 года¹¹.

Основной пушкинский сюжет в творчестве Радлова связан с его постановкой «Маленьких трагедий» в 1936–1937 годах. Первый отклик о работе над спектаклем мы находим в статье режиссера «„Маленькие трагедии“ Пушкина [В театре под руководством С. Э. Радлова]» (Рабочий и театр. 1936. № 24. С. 10–11). Этой своей постановке Радлов посвятил еще две статьи: «„Маленькие драмы“ Пушкина» (Реценз. 1937. № 1. С. 47) и «О сценичности мнимой и подлинной» (Рабочий и театр. 1937. № 2. С. 13–16).

В этих трех статьях, в особенности в последней, которую мы публикуем, Радлов сформулировал свои принципы работы с классикой и рассказал об открытых им «тайнах пушкинской сценичности». Думается, что выдвинутые Радловым идеи так глубоки и так проникнуты живым духом пушкинского гения, что многие годы они могут быть путеводной нитью для современных и будущих режиссеров.

Статья опубликована во втором номере журнала «Рабочий и театр» за 1937 год в связи с постановкой в радловском театре «Маленьких драм» (выражение В. Брюсова, принятое Радловым) Пушкина. Спектакль в Театре под управлением Радлова

был испытанием театра на зрелость, поскольку 1937 год — год пушкинского юбилея и в качестве такового стал проверкой на профессионализм для пушкинистов — литературоведов, деятелей других видов искусства. Радловские «Маленькие трагедии» были восприняты как событие театральной жизни страны. Ленинградский журнал «Рабочий и театр» отдал ему много внимания, поместив на своих страницах четырнадцать статей, посвященных «Маленьким трагедиям» и спектаклю в театре Радлова. Назовем некоторые: А. И. Пиотровский «„Маленькие трагедии“ Пушкина»; Б. М. Эйхенбаум «Путь к пушкинской драматургии»; С. Л. Цимбал «Театр Пушкина и пушкинский спектакль»¹¹¹.

С. Л. Цимбал писал: «Работа Театра под управлением Радлова примечательна именно тем, что она совершает первый опыт сценического истолкования Пушкина с позиций пушкинской театральной эстетики». «...Весь общий план спектакля широко продуман режиссером, подробно аргументирован и подкреплен вескими научными доводами». Среди них автор особо выделил «хорошо, умно, ярко, звучащее слово» и «естественность смысла при исполнении стихов»¹¹².

Последнее обращение Радлова к Пушкину было менее удачным, но очень симптоматичным. Он должен был поставить «Бориса Годунова» во МХАТе. Правда, до нас не дошли письменные свидетельства самого Радлова. Но нам известно, что 10 февраля 1937 года на Торжественном заседании в Большом театре Радлов поставил сцену «В корчме» с Варлаамом — Иваном Москвиным и Самозванцем — Иваном Кудрявцевым; что через год он

¹ Радлов С. Э. «Поэт и царь» // Радлов С. Э. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С. 232–236.

¹¹ Радлов С. Э. К постановке «Бориса Годунова»: [Краткий анализ первоначальной редакции оперы] // Жизнь искусства. 1928. № 7. 14 февр. С. 8.

¹¹¹ См.: Пиотровский А. И. «Маленькие трагедии» Пушкина // Рабочий и театр. 1937. № 2. С. 5–7; Эйхенбаум Б. М. Путь к пушкинской драматургии // Там же. С. 8–9; Цимбал С. Л. Театр Пушкина и пушкинский спектакль // Там же. С. 10–12.

¹¹² Цимбал С. Л. Театр Пушкина и пушкинский спектакль // Рабочий и театр. 1937. № 2. С. 10.

поставил в театре другую сцену — «Ночь. Сад. Фонтан» с Мариной Мнишек — Ольгой Андровской и Самозванцем — Владимиром Белокуровым.

Целиком спектакль Радлову завершить не удалось из-за разногласий с В. И. Немировичем-Данченко. Сам Немирович приводит следующие слова Радлова, отказавшегося (или отставленного?) от осуществления постановки: «Если бы речь шла о том, что ради „правды“ мы должны уйти от Пушкина, то я в этом не мог бы быть полезен»¹. Как явствует из высказываний самого С. Э. Радлова, приоритет автора являлся для него более значительным, чем верность какой-либо театральной системе (будь то даже принципы МХАТ): «Если применять целиком систему Художественного театра в данной трагедии, может и не получиться полноценный пушкинский спектакль. В начале работы я заявил, что люблю Художественный театр, но еще больше люблю Пушкина. И если бы между этими величинами

возник конфликт, то я стал бы на сторону Пушкина... В своей работе я старался сохранить в спектакле Пушкина»^{II}.

Сохранить Пушкина для Радлова означало, что «Пушкин — не классик только, но и просто хороший знакомый, живой, обаятельный, пылкий, благородный, непостоянный, свободолюбивый, веселый и несдержанный»^{III}.

В заключение хотелось бы сказать несколько слов о последних годах жизни Радлова. Девять лет Радлов был режиссером гулаговского самодеятельного театра, после чего ему было отказано во въезде в Ленинград. Последние годы жизни он провел в Латвии. Его прах покоится на городском кладбище Риги. На могильном барельефе начертаны слова Гамлета (в переводе Анны Радловой):

Пусть будет так, Горацио, я мертв,
А ты живешь — так Расскажи правдиво
Все обо мне и о моих делах
Всем, кто захочет знать...

¹ Немирович-Данченко В. И. Незавершенные режиссерские работы. Борис Годунов, Гамлет. М.: ВТО, 1984. С. 32.

^{II} Там же. С. 110–111.

^{III} Радлов С. Э. Десять лет в театре. С. 233.

С. Радлов

О сценичности мнимой и подлинной

Публикация и комментарии С. А. Иезуитова

Целью моей заметки является попытка обозначить хотя бы некоторые из тех путей и приемов, по которым я шел и которыми я пользовался в работе над пушкинскими «маленькими драмами». Я думаю, что особенные трудности, стоящие перед режиссером и перед театром именно в этой работе, делают такую попытку и целесообразной, и не лишеной интереса.

Помнится, один из крупных символических поэтов по поводу искусства пере-

вода говорил: «Для того, чтобы перевести маленькое лирическое стихотворение какого-нибудь из значительных поэтов на другой язык, надо знать всю поэзию переводимого автора, всю методику его творчества и систему его образов. Тогда переводчик, творец поэтического перевода, будет в состоянии не только буквально передавать слово за словом данное стихотворение, но как бы заново родить его на русский язык, пользуясь всей методикой, всей поэтикой переводимого автора»¹.

Также, я думаю, и мы, режиссеры, переводя на язык сцены слова великого поэта, обязаны иметь перед собой образ всего его творчества в целом, иметь перед собой в данном случае образ Пушкина — поэта и человека. Только тогда мы можем иметь надежду, что не очень многое из свойств его поэзии, не очень многое из достоинств данной маленькой драмы улетучится и ускользнет из наших рук.

Я хотел бы быть понятым точно. Ставя «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя» и «Пир во время чумы», я не имею никаких шансов через эти три сравнительно очень короткие вещи передать ощущение всего изумительного многообразия, всей великолепной разносторонности пушкинского творчества. Но, не пытаясь охватить все это многообразие хотя бы только для себя лично, я имею очень мало шансов понять, а тем более передать глубочайшее содержание, заложенное в этих кратких драмах.

Таким образом, мне кажется, путь режиссера, работающего над Пушкиным, только один: от общего — к частному, от общего восприятия образа Пушкина в целом — к данной вещи, воплощаемой на сцене.

Это наше общее восприятие говорит нам, что Пушкин, как в прозе, так и в драматических своих сочинениях, не перестает быть прежде всего и по преимуществу лириком. Сказать: «Пушкин прежде всего лирик» — это значит утверждать, что он сам, его личность, его мозг, его сердце в какой-то мере никогда не перестают быть объектами его творчества. Это значит, что события его собственного «я» достаточно увлекательны для того, чтобы надо было жить только чужими чувствами и мыслями. Это значит, что Пушкин не растворяется *без остатка* в создаваемых им персонажах его пьес, а как бы — в очень разной и сложной степени — присутствует в них и в них отражается.

Это, конечно, несколько не означает, что герои Пушкина похожи на тех байро-

новских героев, о которых сам Пушкин говорит, что каждый из них наделен только какой-нибудь одной чертой байроновского характера, в силу чего сложный и интересный характер Байрона раздробился на целый ряд характеров скучных и схематичных². Напротив того, образы Пушкина одновременно и живы, и полнокровны, и разнообразны, и в то же время проникнуты каким-то не всегда уловимым присутствием в них черт лично пушкинских. Вот почему мне кажется, что ни один режиссер и ни один актер не имеют шансов создать пушкинские образы, если они не постарались с Пушкиным сдружиться, если они не постарались лично с ним познакомиться, если они не сделали письма Пушкина своей настольной книгой. Пушкинские письма — изумительный образец литературы и незабываемый документ о человеке — дают нам как бы камертон к основной пушкинской интонации, как бы ни казался далек путь от их шутильной и кипучей прозы до мрачного драматизма монологов Сальери или Скупого Рыцаря.

Лиризм Пушкина рождает ту необычайную *сжатость* его драматического языка, которая поистине являет собой трудность ни с чем не сравнимую. Может быть, только артистам кино приходится сталкиваться с необходимостью такого внезапного создания кадров предельного напряжения, которые ежеминутно должен создавать играющий Пушкина актер.

Возьмем для примера роль Сальери. В обычной драматургии, строящей пьесы в расчете на нормальное, постепенное нагнетание страстей, монолог «Все говорят — нет правды на земле» стоял бы, примерно, в 4-м акте пятиактной трагедии. Нам был бы показан Сальери-музыкант, его успехи, его слава, появление Моцарта, перед которым тускнеет слава Сальери, их дружба и удары, которые обрушиваются на голову Сальери, антрепренеры, поворачивающиеся к нему спиной, женщины, влюблено улыбающиеся праздному гуляке, и т. д.

и т. д. И вот только в результате этих сцен актер, играющий Сальери, подготовил бы себя, взбравшись на ту эмоциональную высоту, с которой могут раздаться слова этого монолога:

Все говорят — нет правды на земле...

Значит, мы должны требовать от актера, чтобы он всю эту подготовку несуществующих трех актов проделал сам, в одиночку, гримируясь у себя в уборной, и чтобы он первыми своими словами опрокинул бы зрительный зал в то состояние, которое было бы ему свойственно на 4-м акте трагедии³.

Сжатость пушкинского лиризма доходит до своеобразного рекордного предела в «Каменном госте». Огромная и великодушная мысль, которая могла бы, пожалуй, служить девизом пушкинскому творчеству и которую я охотно поставил бы эпиграфом ко всему нашему пушкинскому спектаклю:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь — мелодия...

— какова сценическая судьба этих слов в «Каменном госте»?

Мы привыкли к тому, что самые драгоценные мысли драматург препоручает самым достойным, содержательным и крупным людям своей пьесы. Между тем в телеграфной сжатости своего лиризма Пушкин «пихает» эту мысль как бы в первые попавшиеся руки. Впечатление такое, как будто на ваших глазах отец передал своего превосходного младенца случайно проходившему прохожему и поспешил дальше. Первый гость Лауры, говорящий эти изумительные слова, ничем не характеризуется и как бы не имеет самостоятельного существования. Он является только «полпредом» этой изумительной пушкинской мысли, этих удивительных стихов.

Необычайно интересно, что и сами-то эти строчки созданы раньше, чем Пушкин написал «Каменного гостя», потому что уже в 1828 г. Пушкин написал их в альбом знаменитой польской пианистке Марии Шимановской⁴. И тут, значит, перед актером задача неслыханной трудности — в первые минуты после своего появления сказать величайшие по глубине и музыкальности слова. Лирическая сжатость, определяющая развитие действия в пушкинских драмах, требует от актера совершенно исключительной техники переключения, техники смены объектов.

Если попытаться проанализировать роль Лауры, живущей на подмостках в течение только одной очень короткой сцены, то мы увидим не меньше семи разных поворотов в ее сценической жизни. Это, во-первых, задумчивый восторг и память о только что оконченном выступлении, венчающаяся первой песней. Это, во-вторых, ссора с Дон-Карлосом. Это, в-третьих, примирение с ним и вторая, прощальная песня. Это, в-четвертых, сцена наедине с Дон-Карлосом и спор с ним, как бы столкновение двух мироощущений. Это, в-пятых, радость при внезапном появлении Дон-Гуана. Это, в-шестых, испуг при виде обнаженных шпаг. И это, наконец, блаженство свидания с Гуаном. Вот совершенно рекордная интенсивность в смене эмоциональных переходов, с которой конкурирует только пушкинская же сцена Самозванца в лесу после проигранного сражения.

Анатолий Франс в беседе с начинающим поэтом, с обычным сарказмом поздравляя его со вступлением на это поприще, соболезнует ему, говоря, что ему придется понемножку привыкать писать не очень хорошим языком. Ведь и у Мольера, говорит он, на две хорошие строчки вы найдете строк шесть-восемь водянистых, расплывчатых и, в сущности, лишние. Он не знает, что ему нужно триумфировать над невнимательностью зрителей⁵.

Этого драматургического ремесла, вернее, может быть, ремесленной драматургии, Пушкин не мог и не хотел признавать. Во всех его драмах нет ни одной строчки, нет ни одного слова, созданного в виде добавки, в виде повторения, созданного как уступка невниманию публики. Это отсутствие эмоциональных пауз, отсутствие островков отдыха ставит перед исполнителями Пушкина задачи совершенно исключительной напряженности.

Осознание пушкинского лиризма как основного свойства, не покидающего его и в драме, определило для меня как постановщика маленьких драм не только осознание этой его изумительной сжатости и тех трудностей, которые с этим связаны, — оно определило для меня всю мою методику как режиссера в построении пушкинских образов. Вернее, может быть, сказать, что ощущение Пушкина как человека, ощущение его личности, присутствующей во всем его творчестве, бессознательно и повелительно побудило меня к тому, чтобы видеть пушкинские образы как бы в атмосфере пушкинской жизни, неразрывно связанными с самыми разнообразными ассоциациями, вырастающими из биографии Пушкина.

Это отнюдь не так называемый биографический метод, непременно желающий подвести под каждый созданный поэтом образ конкретное событие в жизни его создателя. Это самые разнообразные, порой очень отчетливые, иногда еле уловимые ассоциации, связанные с образом Пушкина.

Приведу несколько примеров, чтобы быть более понятным. Когда я читаю последний монолог Дмитрия в сцене у фон-тана, когда я читаю слова:

О, как тебя я буду ненавидеть,
Когда пройдет постыдной страсти жар!⁶ —

я не могу не вспомнить, что в это же время, и на расстоянии не больше, чем два месяца.

Пушкин, и уже, так сказать, сам от себя, а не от имени Дмитрия, пишет «Желание славы», где он так же хочет наказать отвергнувшую его женщину своей славой поэта, как Дмитрий — унижить Марину загадочной и ослепительной судьбой, ему предстоящей⁷.

Я не могу не думать о том, что ушедший от света и блеска Пимен — как бы профессиональный писатель, в руках которого перо — страшное оружие судьи и свидетеля на многие века, и что именно как писатель он близок и дорог опальному, сосланному в Михайловское Пушкину.

Когда я слышу слова Бориса о черни, которая «любить умеет только мертвых», о том, что пора ему презреть ропот знатной черни, — я не могу не вспомнить о той пропасти, которая ложится между Пушкиным и Воронцовыми-Дашковыми⁸, как бы мало ни отождествлял себя Пушкин с Борисом Годуновым.

Когда я читаю пленительные рифмы о вине и проказах в устах отца Марины Мнишек, мне чудится пушкинская тоска по загранице, его мечта о бегстве через Дерпт, его переписка с Вульфом и зашифрованная «коляска»⁹. И, конечно же,

«Противен мне род Пушкиных
мятежный»¹⁰ —

это распря между 600-летним дворянским родом, дошедшая до него и Александра I, и, конечно, поэтому бояре «Бориса Годунова» — это для Пушкина не азиатчина, не дикость темной и невежественной Московии, а предки его и ему подобных, избравшие на престол Романовых, которые и теперь угнетают самого поэта.

Из писем Дельвигу. 1825 г. Видел ли ты Н. М. (Карамзина)? Идет ли вперед история? Где он остановился? Не на избрании ли Романовых?.. Шесть Пушкиных подписали избирательную грамоту. Да два руку приложили за неумением писать! А я, грамотный потомок их, что я? Где я?¹¹

Мне совершенно не хотелось, думая об образе Донны Анны, водить пальцем по «донжуанскому списку» Пушкина и гадать, на кого из женщин, в которых он бывал влюблен, наиболее похожа Донна Анна. Это ненужное и, в сущности, пустое занятие. Но для того, чтобы почувствовать, какова Донна Анна, каковы ее манеры, все ее поведение, каков идеал поведения настоящей светской женщины для Пушкина, достаточно вспомнить о Татьяне последней главы «Онегина» и о письмах Пушкина к жене, где он убеждает ее не кокетничать, потому что кокетство — вульгарно.

Из писем жене. 1833 г.

«Я не ревнив, да и знаю, что ты во всю тяжкие не пустишься; но ты знаешь, как я не люблю все, что пахнет московской барышней, все, что не *comme il faut*, все, что *voulgair...*»¹²

Несколько строк этого письма могут дать актрисе, играющей Донну Анну, больше, чем целые тома исследований о Пушкине.

Я также считал бы праздным подыскивать для образа Лауры прототип в той или иной из петербургских актрис, которыми увлекался Пушкин в период до своего изгнания, или среди тех концертировавших иностранных певиц и пианисток, которые дарили Пушкину мгновения величайшего музыкального наслаждения, но во всяком случае где-то здесь, а не в среде испанских женщин XVII века, надо искать основы для создания образа Лауры! Лауры — прекрасной, умной и тонкой артистки, легкомысленной и ветреной женщины, «донжуана» в юбке.

И для Дон-Карлоса, самовлюбленного и мрачного человека, для которого пустое и бесплодное понятие о родовой чести важнее и дороже жизни и творчества, кипящего вокруг него, мы тоже найдем достаточно родственников среди людей, окружавших Пушкина, подобно сухому и надменному Горчакову, товарищу Пушкина по лицу, лощеному карьеристу,

свысока критиковавшему «Бориса Годунова»¹³.

Думая о пушкинском Дон-Гуане, мы прежде всего, естественно, задаем себе вопрос, когда и насколько он искренен и когда лукавит в отношениях к женщинам, и тут (хотя сам Пушкин вовсе не Дон-Гуан!) в его письмах можно найти ключ к этой разгадке. Безумные и предельно-страстные письма к Керн¹⁴ или недавно расшифрованные и написанные за месяц до сватовства к Гончаровой письма к Собаньской¹⁵ и полушутливые-полуциничные слова о той же Керн в письмах к приятелям¹⁶ — показывают, что ни о Пушкине, ни о Дон-Гуане не должен быть так поставлен вопрос: искренен или не искренен Дон-Гуан. Он умеет быть и тем, и другим и одновременно, или, вернее, в каждую данную секунду он предельно искренен, — с тем, чтобы одно чувство мгновенно сменилось другим, может быть, даже противоположным.

В этом смысле очень характерна и показательна эволюция образа Дон-Гуана. У меня нет оснований утверждать, что Пушкин знал первоисточник этого образа — комедию Тирсо де Молина «Севильский обольститель»¹⁷, где Дон-Гуан представлен грубым спортсменом любви, хитростью и циничным лукавством добивающимся женщин и физического обладания ими (пусть под маской, пусть под чужим именем и путем обмана, только бы физически и фактически добиться и овладеть ими). Но в аристократическом нигилизме и циничном атеизме молюеровского Дон-Жуана, которого Пушкин, разумеется, знал превосходно, как и всю французскую литературу, мы находим те же черты хладнокровия, нигилизма и рекордсменства, которые чужды Дон-Гуану Пушкина и которые в значительно меньшей степени, чем молюеровскому герою, свойственны и непосредственному предшественнику пушкинского — «Дон-Жуану» Моцарта. От Моцарта (недаром эпитафия

из либретто Да Понте в пушкинском «Каменном госте»!¹⁸⁾ жизнерадостность, свежесть, предприимчивость, задор, молодость и полнокровность пушкинского героя — образ, который, конечно сложен, развит и углублен у Пушкина.

Это отважный, великодушный, смелый и талантливый человек, который не стал поэтом, настоящим подлинным поэтом, не по тем причинам, как немзыкальный Евгений Онегин, неспособный отличить ямба от хорея, а в силу как бы слишком большой щедрости и разбросанности своей натуры. Но этому человеку не только не соблазнительны лавры обольстителя Тирсо де Молина, воровски и обманно добивающегося женщин: Дон-Гуан Пушкина идет по линии наибольшего сопротивления. Он, победив Донну-Анну как Дон-Диего, хочет пройти все трудности и все опасности, чтобы добиться полной психической победы над ней, чтобы добиться полного душевного обладания. Он называет себя и подставляет грудь под кинжал Донны-Анны в поразительной сцене, которая одновременно и очень напоминает знаменитую сцену в «Ричарде III», и в то же время полна совершенно новым и другим психологическим содержанием.

И в заключение мне хочется затронуть еще один вопрос, который, вероятно, покажется читателям столь же дискуссионным, как и предыдущие. Общей тенденцией большинства последних статей о драматургии Пушкина является попытка заранее поставить вопрос, насколько сценичен Пушкин и его драматургия. Таким образом

пушкинские юбилейные дни в театре представляются многим чем-то вроде своеобразного и двойного экзамена. Пушкин экзаменуется на сценичность — театры экзаменуются на свое умение эту сценичность доказать.

Что же такое сценичность? Если это особая приспособленность поэтического мышления специально к законам сцены или к законам поведения актера на подмостках, особая приспособленность к вкусам зрителя и своеобразной психологии его восприятия, то надо иметь мужество сказать, что Пушкин менее сценичен, чем огромное количество посредственных поэтов, его в этих отношениях намного превосходящих. Если же под сценичностью подразумевать право данного произведения существовать на сценических подмостках, то в этом высшем смысле слова Пушкин сценичен, поскольку величайшие поэтические достоинства его пьес накладывают на нас как бы моральное и художественное обязательство потрудиться так, чтобы Пушкин действительно не сходил с подмостков наших театров, несмотря на малую, казалось бы, техническую приспособленность к сцене его драматических сочинений.

Задача наших театров сделать Пушкина не случайным гостем, а постоянным хозяином наших сцен не в силу его мнимой эффектной сценичности, а в силу огромного масштаба правды и поэзии его творчества — в этом наш труд, в этом наша обязанность.

Примечания

¹ Можно с большой долей вероятности сказать, что Радлов цитирует не найденное нами высказывание В.Я. Брюсова. К этому заключению нас привели наличествующие в цитате несколько устойчивых выражений Брюсова, вроде «творец поэтического пере-

вода» или «методика и поэтика переводимого автора». Более же всего — знакомство со статьями Брюсова, предпосланными его собственным переводам Вергилия, Данте, Шекспира, Гете, Байрона, французских поэтов XVIII и XIX вв., Э. По, П. Верлена, Э. Верхарна,

армянской и латышской поэзии; а также с его рецензиями на чужие переводы. Приведем слова самого Брюсова: «Разложить фиалку в тигле на основные элементы и потом из этих элементов создать вновь фиалку: вот задача того, кто задумал переводить стихи» (*Брю-*

сов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. С. 103). Это означало, что, работая над переводом, он исходил из самого «духа поэзии» автора. Радлов избирает для своей режиссерской работы в качестве эталона опыт и принципы работы Брюсова-переводчика.

² У Пушкина читаем: Байрон «создал и описал единый характер (именно свой)... Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера и таким образом раздробил величественные свои создания на несколько лиц, мелких и незначительных» (*Пушкин А. С. О драмах Байрона* // Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. Л.: Наука, 1978. С. 37).

³ Мысль Радлова о сжатости драматического языка Пушкина близка высказываниям Брюсова о «концентрированности и поразительной сжатости языка „маленьких драм“ Пушкина», которые поэт называет «театром для поэтов». Радлов, по всей видимости, хорошо знает работу Брюсова, согласен с ее автором и как бы продолжает разговор, предлагая путь театрального решения этой проблемы. Внимание поэта Брюсова обращено на связь текста Пушкина с восприятием зрителя: «Пушкин требует от зрителя, чтобы он сразу, с *первого слова*, был весь внимание, чтобы он сосредоточил сразу всю силу своей восприимчивости». И «только тот унесет из театра действительно то, что желал дать Пушкин, кто сумеет не пропустить ни слова из диалога, дополнить смысл речи ее звуками и вообще отнестись к разыгрываемым драмам не как *к зрелищу*, которое само входит в душу, а как к трудной задаче, требующей от зрителя сотрудничества с поэтом. Пушкин в своих драмах дал эликсир поэзии; претворить его в живое вино поэзии должен зритель» (*Брюсов В. Я. Маленькие драмы Пушкина: (К предстоящему спектаклю в Художественном театре)* // *Брюсов В. Я. Ремесло поэта*. М.: Современник, 1984. С. 152, 154).

Для Радлова «маленькие драмы» Пушкина — театр для театра, и он раздумывает о том, как помочь зрителю в полной мере воспринять и понять Пушкина, используя язык театральной выразительности.

⁴ Пушкинисты рассматривают знаменитые строки, записанные поэтом в альбом Шимановской 1 марта 1828 г. как «раннее свидетельство о „Каменном госте“», как факт, позволяющий утверждать, что «произведение это в целом или хотя бы в существенных частях тогда уже существовало» (*Томашевский Б. В. [Комментарий к «Каменному гостю»]* // *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.* Л.: Изд. АН СССР, 1935. Т. 7. С. 551).

⁵ Источник не установлен.

⁶ У Пушкина: «О, как тебя я *стану* ненавидеть...».

⁷ «Желание славы» написано 7 июля 1825 года, «Борис Годунов» окончен 7 ноября 1825 года.

⁸ Пушкин был знаком с графом И. И. Воронцовым-Дашковым в период последицейской жизни. В 1830-е гг. поэт часто посещал дом И. И. и А. К. Воронцовых-Дашковых, по словам графа В. А. Соллогуба, «самый блестящий, самый модный и привлекательный дом в Петербурге» (см.: *Черейский Л. А. Пушкин и его окружение*. Л.: Наука, 1988. С. 79).

⁹ Речь идет о плане бегства Пушкина из Михайловской ссылки за границу через Дерпт под предлогом срочной операции аневризмы у дерптского профессора И. Ф. Мойера. «Сама коляска» фигурировала в переписке друзей как шифр, указывающий на возможность или невозможность поездки и связанных с ней действий А. Н. Вульфа. См. об этом: *Пушкин А. С. Письмо к А. Н. Вульфу от августа 1825* // *Пушкин А. С. Письма, 1815–1825* / Под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского. М.; Л.: ГИЗ, 1926. Т. 1. С. 159; *Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху, 1799–1826*. СПб.: тип. М. Стасюлевича, 1874. С. 287–289; *Горди А. М. Пушкин в Михайловском*. Л.: Лениздат, 1989. С. 216–222.

¹⁰ У Радлова возникали аллюзии между недоверием Бориса Годунова к «мятежному роду Пушкиных» и недоверием царя Александра I Романова к мятежному поэту. Радлов улавливал автобиографические мотивы в трагедии «Борис Годунов». В трагедии Пушкин придает роду Пушкиных, этому «шестисотлетнему дворянству», острый политический смысл как «представителям боярского феодального самосознания» (см.: *Винокур Г. В. [Комментарий к «Борису Годунову»]* // *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.* Т. 7. С. 479).

¹¹ В письме Дельвига от первых чисел июня 1825 г. Радлов при его переписывании допускает несколько пунктуационных неточностей, делает пропуск, а главное, ошибается в написании глагола остановиться: следует читать «Где он остановится?» (см.: *Пушкин А. С. Письма*. Т. 1. С. 133). Поэт живо интересуется ходом работы Карамзина над 12-м и 13-м томами «Истории» и следит за описанием в ней своей родословной, которой гордится: «Когда Романовых на царство / Звал в грамоте своей народ, — / Мы к оной руку приложили», — писал он в «Моей родословной».

¹² *Пушкин А. С. Письмо к Н. Н. Гончаровой от 30 октября 1833 года из Болдино* // *Пушкин А. С. Письма, 1831–1833*. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 3. С. 110. Эти же выражения Пушкин употребил в XIV и XV строфах VIII главы «Евгения Онегина», говоря о замужней Татьяне.

¹³ Радлов, по-видимому, находился в плену вульгарно-социологической точки зрения на окружение Пушкина и, в частности, на его приятеля князя А. М. Горчакова (1798–1883). В лицейские годы Пушкин посвятил Горчакову три нежнейших послания (1817 и 1819 гг.). В первом он желал ему не карьеры и не славы: «дай Бог любви»; во втором, называя его «мой милый друг», он дал ему блестящую характеристику, заключив ее словами: «Ты сотворен для сладостной свободы, Для радости,

для славы, для забав»; в третьем попросил его «умножить» тесный круг друзей поэта. Первый ученик Лицея Горчаков достиг больших успехов на государственном поприще: он стал знаменитым дипломатом, русским государственным канцлером, взрастил школу русских дипломатов. В 1825 г. ему, одному из самых первых, в знак доверия Пушкин прочитал главы из «Бориса Годунова».

По памяти, оставленной потомкам, из всех лицеистов Горчаков, может быть, занимает второе место после Пушкина. В связи с его 200-летием в октябре 1998 г. в садике Адмиралтейства ему установлен бюст работы А. С. Чаркина; 17 октября 1996 г. на доме № 39 по набережной реки Мойки появилась мемориальная доска работы архитектора В. С. Василькова и скульптора Г. П. Постникова.

¹⁴ А. П. Керн сохранила одиннадцать писем Пушкина к ней 1825–1836 гг. Из них шесть на-

писанных из Михайловского могут быть охарактеризованы как «страстные». См.: *Керн А. П.* Воспоминания о Пушкине. М.: Советская Россия, 1987. С. 124–145.

¹⁵ Помолвка Пушкина и Н. Н. Гончаровой состоялась 6 мая 1830 г., свадьба — 18 февраля 1831 г. Вспышка чувств к К. А. Собаньской относится к февралю 1830 г., как и письмо к ней от 2 февраля 1830 г.: «Я рожден, чтобы любить Вас...». См. об этом: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. С. 407.

¹⁶ В письме к А. Н. Вульф от 7 мая 1826 г. Пушкин называет А. П. Керн «вавилонской блудницей» (*Пушкин А. С.* Письма, 1826–1830. М.; Л.: ГИЗ, 1928. Т. 2. С. 10). Поддерживая тот же легкий тон, что и Пушкин, в одной из дневниковых записей Вульф называет его «весьма циническим волокидою» (*Вульф А. Н.* Дневник, 1828–1831 гг. // Пушкин и его современники: Материалы и исследования.

Пг.: Тип. Имп. акад. наук, 1915. Вып. 21/22. С. 115).

¹⁷ Комментатор пьесы в седьмом томе сочинений Пушкина Б. В. Томашевский писал, что «единственная деталь», позволяющая предположить, что пьеса Тирсо де Молины была известна Пушкину, — это ее название «Каменный Гость», хотя, добавляет он, оно не существовало и в ее итальянских обработках (см.: *Томашевский Б. В.* [Комментарий к «Каменному гостю»] // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 553).

¹⁸ Б. В. Томашевский писал: «Текст оперы как источник „Каменного Гостя“ указан Пушкиным самым эпиграфом пьесы», который заимствован из X сцены второго акта и записан Пушкиным по памяти, ибо в его написании есть ошибки в итальянском языке (Там же. С. 566). И Мольер, и Да Понте, как считает Томашевский, были нужны Пушкину «в качестве отправного момента», не более (Там же. С. 569).

М. М. Гудков, А. Г. Андреасян

«Пьеса-песня»: Арно Бабаджанян и Уильям Сароян*

К 100-летию композитора

У подножия горы Арарат в ереванском Пантеоне имени Комитаса в 1981 году к великим теням деятелей науки и культуры Армении присоединилась тень американского писателя армянского происхождения Уильяма Сарояна (William Saroyan, 1908–1981). Рожденный в Калифорнии в небольшом городке Фресно, он пять раз — в 1935, 1958, 1960, 1976 и 1978 годах — приезжал в СССР¹. На «родине предков» (“old country”) — в Армении — американец часто вглядывался в высокие горы. Хотя умер Сароян в своем родном Фресно и был в нем похоронен, согласно последней воле писателя его *сердце* захоронили в Армении — у подножья Арарата.

Спустя два с половиной года — 15 ноября 1983-го — в Ереване хоронили другого видного армянского деятеля культуры, который большую часть своей жизни провел за пределами Армении — в Москве, — композитора Арно Бабаджаняна (Արնո Բաբաճանյան, 1921–1983).

Оба армянина, в силу разных обстоятельств живших не в Армении, пожелали

обрести свое последнее пристанище именно у Араратских гор. Однако не только место упокоения объединяет их, но и двадцатилетняя дружба, а также профессиональное сотрудничество.

В конце лета 1960 года пятидесяти-двухлетний американский писатель в третий раз приехал в нашу страну и до своего отъезда в Армению прожил какое-то время в Москве. Здесь, в столице СССР, и познакомились два армянина. На момент их первой встречи Бабаджаняну уже почти исполнилось сорок — он был моложе Сарояна на тринадцать лет. Несмотря на разницу в возрасте и гражданстве, они сумели пронести дружбу через всю жизнь.

Поразительно, что в многочисленной американской литературе о Сарояне имя Бабаджаняна ни разу не упоминается; впрочем, и о путешествиях писателя в СССР в ней дается очень скудная информация. Приходится констатировать, что заокеанское сарояноведение неоправданно скромного мнения о значении в судьбе и творчестве писателя пяти его поездок в Советский Союз. Между тем известно, что А. Бабаджанян был одним из героев статьи «Три великих армянина», которую Сароян опубликовал в самом конце своей жизни — осенью 1980 года — в парижской газете².

Бабаджанян со своим тончайшим музыкальным чувством обрел огромную популярность в нашей стране в 1950–1960-е годы. Композитор прославился на весь СССР именно как мастер легкого песенного жанра. В самом начале 1960-х годов возник легендарный «триумвират»: А. Бабаджанян, поэт Р. Рождественский и певец

* Авторы статьи выражают глубокую признательность сыну композитора, киноактеру, режиссеру и президенту Международного фонда памяти Арно Бабаджаняна Араику Арноевичу Бабаджаняну, а также генеральному продюсеру этого фонда Армену Геворковичу Саркисянцу за оказанное внимание, воспоминания и бесценные советы, полученные в процессе работы над этим текстом. Кроме того, настоящее исследование не состоялось бы без помощи ведущего сарояноведа Наталии Александровны Гончар (Ереван, Армения), директора музея Московского академического театра имени В. Маяковского Нины Алексеевны Стариченко, а также директора Армянского национального академического театра имени Г. Сундукяна Вардана Мкртчяна (Ереван).

М. Магомаев, — неустанно выдававший на советскую эстраду шлягер за шлягером (среди них — «Королева красоты», «Будь со мной» и «Свадьба»). Феноменальный успех выпал также на долю песен, написанных в соавторстве с Е. Евтушенко («Не спеши», «Чертовое колесо», «Твои следы»), А. Вознесенским («Год любви», «Москва-река», «Верни мне музыку»), Л. Дербенёвым («Лучший город земли»). Среди исполнителей его песен — Ж. Татлян, А. Герман, М. Кристалинская, С. Ротару, Э. Пьеха и И. Кобзон.

Многое было сделано композитором и в области академической, инструментальной музыки. Репертуарными стали его отмеченная рельефной образностью, экспрессивная, ярко национальная «Героическая баллада» для фортепиано с оркестром, Фортепианное трио, Соната для скрипки и фортепиано, фортепианная сюита «Шесть картин».

Друг композитора, певец М. Магомаев вспоминал: «Мне трудно сейчас сказать, отчего творческая судьба Бабаджаняна сложилась так, а не иначе. Массовому слушателю он известен как блистательный песенник, знатокам серьезной музыки — как автор академических произведений. Я всегда чувствовал, что ему хочется писать серьезную музыку. И он писал ее по мере возможности. Например, для Мстислава Ростроповича он сочинил прекрасный Виолончельный концерт»³.

Ко времени знакомства Сарояна с Бабаджаняном композитор уже имел опыт работы в сфере западных (особенно американских) стилей эстрадной и джазовой музыки. Если не считать танцевальные пьесы и песни-шлягеры, Бабаджанян написал музыку к фильму «Тропюю грома» по антирасистскому роману южноафриканского писателя П. Абрахамса (1948)⁴. В год премьеры фильма — 1956-й — вышли в свет и клавиры к трем песням этой кинокартины — «Песенка Мако», «Песня Мейбл» и «Колыбельная». Согласно мнению му-

зыковеда А. Григорян, композитор в этих песнях «сумел передать своеобразие негритянского фольклора»⁵. Несмотря на «железный занавес», музыка А. Бабаджаняна как-то просачивалась за океан, где ее относительно хорошо знали и любили. В 1973 году композитор побывал в Соединенных Штатах, оказался удостоен звания почетного гражданина штата Техас, а также был избран «послом доброй воли» в Америке.

Итак, 23 августа 1960 года Сароян приехал в Москву (причем из Ленинграда), где он пробыл две недели — до 7 сентября. Об этом свидетельствует «Отчет консультанта Иностранной комиссии Союза писателей СССР по литературе США» Ф. Лурье, который был крайне недоволен его неожиданными поступками: «Американский писатель У. Сароян приехал в Советский Союз по собственной инициативе. О его намерении посетить Москву стало известно после приезда Сарояна в Ленинград. (Иностранная комиссия СП СССР была извещена об этом накануне приезда Сарояна в Москву Ленинградским отделением СП СССР)»⁶. Далее чиновник жалуется: «По характеру Сароян — человек весьма неуравновешенный и экспансивный... настойчиво и упорно отвергает самую идею „опеки“, свято охраняет свою „независимость“... отказывается от переводчиков»⁷. Не зная русского языка и «не владея письменным армянским, Сароян, однако, прекрасно пользовался устным... все разговоры с ним велись по-армянски»⁸. Он свободно говорил на западноармянском варианте языка (это так называемый «официальный» литературный язык наибольшей части армянской диаспоры, основанный на константинопольском диалекте), поскольку его семья, родня и вообще армянская среда в Америке была из выходцев из западной Армении.

31 августа 1960 года Сароян решил отметить свой день рождения — 52-й по счету — в гостях у семейства А. Бабаджа-

няна. Композитор жил в центре столицы в двухкомнатной квартире⁹. Вот как вспоминает это знакомство сын композитора Араик Арноевич Бабаджанян, которому было тогда семь лет и которому посчастливилось лично присутствовать при их встрече: «Нам позвонили, кажется, из посольства Армении (постоянного представительства Армянской ССР в Москве. — М. Г., А. А.) и сообщили о его [Сарояна] просьбе прийти к нам в гости. Все хозяйство у нас дома вела моя бабушка, Юлия Павловна, которая в это время была в Баку, и поэтому папа попросил своего друга кинорежиссера Генриха Оганесяна, который был прекрасным поваром, приготовить стол согласно армянским кулинарным традициям. Генрих Богданович, узнав о такой просьбе, сказал (дословно в переводе с армянского): „Арно-джан („джан“ — распространенное восточное обращение, означающее „милый“, „дорогой“. — М. Г., А. А.), я такую долму приготовлю, что Сароян ее вместе со своими руками съест“. В назначенный час собрались все гости: друг детства отца — композитор Лазарь Сарьян с супругой, скульптор Николай Никогосян, папин товарищ Леонид Петросян (фотограф. — М. Г., А. А.), режиссер Генрих Оганесян, архитектор и художник Роберт Гаспарян (муж папиной кухни Эвелины) и, конечно, Уильям Сароян в сопровождении журналиста, литератора Альберта Гаспаряна, издавшего в дальнейшем три книги писателя¹⁰. Было много радости, веселья, шуток, музыки в тот вечер. Мы в то время жили достаточно скромно, в двухкомнатной квартире, правда в центре — на улице Огарева в Доме композиторов, и Сароян никак не мог понять, как такой композитор живет в таких условиях. Он сначала подумал, что это рабочая мастерская, и все спрашивал: „А где вы живете?“ Я в то время учился музыке, играл на виолончели, и, конечно, меня попросили что-то исполнить. Я сыграл папину мелодию и удостоился похвалы писателя. Он



Рис. 1. Празднование дня рождения У. Сарояна в квартире А. Бабаджаняна. Слева направо: Н. Никогосян, супруга Л. Сарьяна Галина, семилетний Ара (т. е. Араик Арноевич Бабаджанян), А. Бабаджанян, У. Сароян, Г. Оганесян. 31 августа 1960 г. Москва. Международный фонд памяти Арно Бабаджаняна (Москва)

даже мне подарил книгу со своим автографом и пожеланиями»¹¹. Подпись Сарояна на книге его рассказов шуточно и одновременно серьезно гласила: «Великому сыну великого композитора с восхищением»¹².

История сохранила несколько фотографий этой встречи. На одной из них, опубликованной всего пару лет назад Фондом памяти Арно Бабаджаняна, видна праздничная компания (рис. 1) — за одним столом собрались видные деятели армянской культуры вместе с американским драматургом и поднимают бокалы за юбиляра.

На другой фотографии (рис. 2), сделанной на следующий день, запечатлены Бабаджанян и Сароян уже вдвоем. Надпись под фото гласит: «Я всегда буду помнить чудесную ночь музыки, смеха, танцев, песен и воодушевляющие чувства в московском доме Арно Бабаджаняна. 1 сентября 1960 г. Вильям Сароян»¹³.

Известно, что эти фотографии были сделаны другом композитора Л. Петросяном: «Арно Арутюнович, зная, что Леонид Петросян очень хорошо фотографирует, просит его... прийти с фотоаппаратом»¹⁴.

Сохранился также и монохромный рисунок фломастером (рис. 3), на котором Бабаджанян и Сароян вдумчиво глядят друг



Рис. 2. У. Сароян и А. Бабаджян.
1 сентября 1960 г. Москва.
Международный фонд памяти Арно Бабаджяна (Москва)

на друга¹⁵. В нижней части рисунка есть две подписи. Правая — выполнена на английском языке: «31/VIII 60. William Saroyan» — и сделана тем же черным фломастером, что и сам рисунок. Левая подпись — на русском: «Р. Гаспарян» — и выполнена тушью архитектором и скульптором Робертом Гаспаряном. В недавние годы в армянской искусствоведческой литературе высказывалось мнение о том, что автором этого рисунка является сам Сароян¹⁶. Это предположение можно обосновать несколькими аргументами¹⁷. Во-первых, данная подпись выполнена тем же фломастером, что и сам рисунок, — в отличие от подписи Р. Гаспаряна, сделанной черной тушью. Во-вторых, известно, что Сароян тоже занимался графикой, любил рисовать фломастерами и оставил кроме многочисленных абстрактных композиций также несколько автопортретов. Рисунок Сарояна и Бабаджяна стилистически, материально и хронологически сходится с известным фло-



Рис. 3. Дружественный портрет А. Бабаджяна и У. Сарояна.
31 августа 1960 г. Москва. Рисунок Р. Гаспаряна.
Черный фломастер, тушь.
Ереванский Музей литературы и искусства имени Егише Чаренца.
Фонд А. А. Бабаджяна. Ед. хр. 491

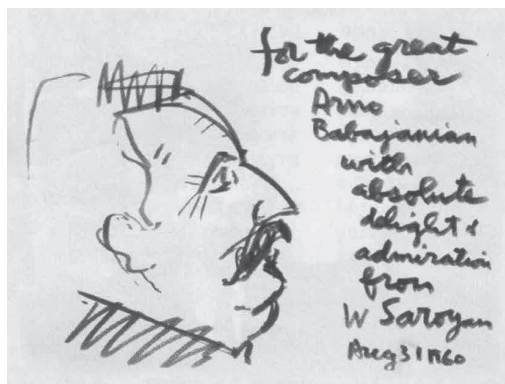


Рис. 4. Автопортрет У. Сарояна. Черный фломастер.
31 августа 1960 г. Москва.
Международный фонд памяти Арно Бабаджяна (Москва)

мастерным автопортретом Сарояна на альбомном листе (рис. 4), хранящемся в кабинете А. Бабаджяна в его московской квартире в Доме композиторов, он сопровождается дарственной надписью: «Великому композитору Арно Бабаджяну с абсолютным восторгом и восхищением от У. Сарояна. 31 августа 1960 г.».

Однако совсем недавно обнаружено письмо самого композитора, который, отправив этот рисунок в Ереван в качестве подарка Музею литературы и искусства имени Е. Чаренца, назвал его автором вышеупомянутого архитектора и скульптора

Роберта Гаспаряна: «Многоуважаемый т. Меликсетян!»¹⁸ Посылаю Вам рукописи: ...фотографию с Вильям Сарояном... *шарж В. Сарояна с Бабаджаняном (раб. Гаспарян Р.)* (курсив наш. — М. Г., А. А.). <...> Вот пока весь перечень, который я Вам посылаю. Очень Вас прошу при получении сообщить мне по адресу: Москва Огарева 13 кв. 38. Бабаджанян»¹⁹.

К сожалению, очень много неясностей остается относительно знакомства композитора и писателя 31 августа 1960 г. Что послужило поводом для него? Написанная ли Бабаджаняном музыка к пьесе Сарояна «В горах мое сердце...», как считает сын композитора? Когда эта музыка была сочинена? Писалась ли она специально для постановки в Армении? Когда ереванский театр решил ставить пьесу Сарояна?.. В существующей на сегодняшний день литературе (музыковедческой, театроведческой, мемуарной) дата сочинения сюиты «В горах мое сердце...» не указывается.

Трудно не поддаться авторитету сына композитора Араика Арноевича, всегда в многочисленных интервью покоряющего точностью деталей и подробностей. Он уверен в том, что «к 1960 году музыка была *уже создана*, и Сароян в связи с этим захотел познакомиться с молодым композитором во время приезда в Москву»²⁰ и что «к репетициям [спектакля „В горах мое сердце...“ в столице Армении] приступили до приезда Сарояна в 1960 году в Ереван (курсив наш. — М. Г., А. А.)»²¹.

Получается, что музыку А. Бабаджанян написал в период *между* двумя приездами Сарояна в СССР, т. е. в промежуток с осени 1958-го и до лета 1960-го, когда ее успели уже как-то записать, так что американец где-то ее услышал.

Однако мы позволим себе не согласиться с этим, и вот по каким причинам.

Во-первых, возникает вопрос: каким образом композитор прочитал пьесу в 1959 году? На русском языке она впервые будет издана только в 1961-м, на армянском —

в 1963-м, а английским он не владел, так что не мог прочитать ее в оригинале.

Во-вторых, нигде в «Отчетах консультанта Иностранной комиссии Союза писателей СССР по литературе США» Ф. Лурье нет никакого упоминания о готовящейся в Ереване постановке его пьесы и о том, что одной из целей приезда американца в СССР (и в Армению) является его участие (консультации, переговоры и т. п.) в работе над постановкой.

В-третьих, все имеющиеся воспоминания Сарояна и участников ереванской постановки свидетельствуют о том, что к приезду драматурга в Ереван в середине сентября 1960 года работа над постановкой пьесы еще не шла, «сундукяновцы» только будут обсуждать материал с Сарояном, встречаться, разговаривать.

И наконец, если Сароян до своего знакомства с композитором слышал запись музыки, значит, она уже «жила» своей жизнью — в концертном исполнении, в записи на радио и т. д. — вне зависимости от будущего ереванского спектакля. Но ведь музыку, которая специально писалась для театра, наверняка «поберегли» бы до премьеры, чтобы раньше времени ее не «светить».

Вот почему мы все-таки склонны отнести сочинение бабаджаняновской музыки к «В горах мое сердце...» к периоду *после* знакомства драматурга с композитором 31 августа 1960 года, т. е. к последней четверти 1960-го.

Рискнем также предположить, что именно на московском дне рождения 31 августа 1960 года Сарояну пришла идея воплотить на советской сцене свою пьесу и непременно с музыкой А. Бабаджаняна. Вероятно, что Сароян имел в виду этот визит, когда позже вспоминал: «Первый, кто назвал меня армянским определением Мастера — Варпетом, — был Арно Бабаджанян. На что я ему ответил: „Ты тоже мастер“. И вы знаете, он ничуть не удивился и даже не возразил. И это прекрасно, что

не возразил, ибо настоящий Варпет всегда должен знать себе цену»²².

Исследователи творчества Сарояна сходятся в том, что существенную роль в его пьесах играет музыка. Так, известный отечественный американист Р. Д. Орлова утверждает, что в сарояновской драматургии «много не вырази́мо словами»²³. Не случайно одна из его пьес имеет «музыкальное» название — «Старая сладкая песня любви» (1940). Музыка звучит и в его «Прекрасных людях» (1941), где одним из важных образов является звук корнета; и в «симфонической пьесе» «Джим Красавчик, или Голодающий толстяк» (1947), посвященной Араму Хачатуряну; а также в его пародийном произведении «Опера, опера» (1942).

Сам драматург в одном интервью заявлял: «Все, что я написал, это своего рода песня. <...> Моя первая пьеса „В горах мое сердце...“ — тоже песня. [*Начинает петь.*] „В горах мое сердце... Доныне я там...“ и так далее. А „Путь вашей жизни“... — это ведь тоже одна большая песня»²⁴.

Более того, Сароян и сам сочинил несколько песен: например, «Приходите в мой дом» (“Come On-A My House”), основанную на армянской народной песне, а также «Ешь, ешь, ешь» (“Eat, Eat, Eat”), которые стали хитами американской эстрады 1950–1960-х годов.

Однако самой музыкальной его пьесой все же признана «В горах мое сердце...», где музыка «становится не только средством звукового оформления, но и непосредственной темой... воспроизводит песню человеческих сердец. Музыка, песня, любовь — это нерасчленимое единство, неистребимое и вечное, как сама жизнь»²⁵. Такая музыкальность драматургии требует от создателей ее сценического воплощения особой мелодичности. Задача не из простых — найти сценический эквивалент таким ремаркам драматурга: мальчик «слышит самую удивительную и восхитительную музыку: соло на трубе. И песня эта —

„В горах мое сердце“, Мак-Грегор «играет громче и куда красивее и печальнее любого трубача», «Люди плачут, преклоняют колена, поют хором»²⁶. Музыка пропитана все произведение — она звучит в начале, середине и финале пьесы, и не просто звучит: «Чистый, высокий звук трубы, исполняемые на ней мелодии обретают здесь символическое, даже сакральное значение»²⁷.

Музыку к постановкам сарояновских пьес писали, как правило, выдающиеся композиторы. Так, премьерный спектакль «В горах мое сердце...» нью-йоркского театра «Групп»²⁸ шел в 1939 году со специально сочиненной для него музыкой П. Боулза²⁹. Этот молодой, но уже признанный композитор был учеником Аарона Копланда (кстати, тоже написавшего чуть позже музыку про горы, только американские — «Весна в Аппалачах», 1943/44).

Песню на стихи Р. Бернса «В горах мое сердце...»³⁰ Боулз сочинил на основе музыкального произведения Д. М. Кортни, использовавшего (в свою очередь) мелодии древних племен Шотландии — кельтов. В постановке «Групп» музыка каждый раз звучала «вживую»: ее исполнял небольшой оркестр, состоявший из корнета, гобоя, английского рожка, барабанов и органа Хаммонда³¹.

Американская критика была довольна музыкой Боулза к спектаклю: она «наполняет постановку особым мелодичным благоуханием»³², «пронзительная и захватывающая»³³. Сарояну настолько понравилась работа композитора, что, когда встал вопрос о том, кто будет писать музыку к следующей его драме, ответ был очевиден: «Единственный, кому бы я доверил [написание музыки], это Пол Боулз, который превосходно справился с моей пьесой „В горах мое сердце...“»³⁴. Так композитор написал музыку к «Старой сладкой песне любви».

Сарояну, чьи многочисленные произведения к 1960-м годам шли как в США,

так и Европе (например, мировая премьера его драмы «Избиение младенцев» состоялась в 1957 году в Нидерландах, в Гааге), было отнюдь не безразлично — появятся ли они в СССР и особенно в Армении. К моменту приезда Сарояна в нашу страну в 1960 году его драматургия еще ни разу не была издана на русском и армянском языках. Так, первая публикация одноактовых «В горах мое сердце...» и «Эй, кто-нибудь!» (в переводе Ю. И. Абызова) в Москве состоялась только в следующем, 1961 году³⁵, а в Армении — в 1963-м.

Сароян неоднократно предпринимал попытки «вывести» свои сочинения на советскую сцену. В конце 1947 года, когда «железный занавес» между США и СССР уже опустился, он обратился «к Генконсулу СССР в Нью-Йорке тов. Ломакину Я. М. ... с просьбой оказать ему содействие в переводе его новой пьесы „Джим Дэнди“ (т. е. „Джим Красавчик, или Голодающий толстяк“. — М. Г., А. А.) на армянский и русский языки и постановке ее на советской сцене»³⁶. Вердикт чиновников был неутешительным: «Эта пьеса не представляет никакого интереса для перевода ее в СССР и тем более для постановки ее на советской сцене. Цель, которую поставил себе автор — необходимость дружбы между народами, разрешается в пьесе по евангельскому способу любви к ближнему, не имеющему ничего общего с задачами борьбы против истинных виновников, сеющих между народами семена раздора. Среди других действующих лиц в пьесе изображена Молли, русская по происхождению, которая, по замыслу автора, очевидно, символизирует советский народ. Однако Молли ничем не отличается от других персонажей пьесы, отмеченных печатью растерянности после второй мировой войны. Таким образом, символика Сарояна приводит его по существу к ложным выводам о советском народе»³⁷.

Спустя тринадцать лет — осенью 1960 года — американский драматург пред-

принял еще одну попытку постановки своей пьесы в нашей стране, благо, что в СССР наступила «хрущевская оттепель».

Когда чуть позже — в 1965 году — в московском издательстве «Искусство» планировался первый и единственный до сих пор сборник пьес Сарояна на русском языке³⁸, то в конце него предполагались также материалы о состоявшихся к тому времени двух — ереванской (1961) и московской (1962) — постановках «В горах мое сердце...». В фондах Российского государственного архива литературы и искусства (Москва) содержится документ с содержанием намеченной антологии, где в числе прочего значатся такие два раздела: «Сценическая судьба пьес Сарояна (фрагменты из его статей и комментариев), 0,5 п. л. Фотоматериалы (сцены из постановок пьес Сарояна на сценах США, а также в Ереване, Москве и Ленинграде³⁹), 1,0 п. л.»⁴⁰. Можно только сожалеть, что эти крайне интересные разделы по каким-то причинам так и не вошли в опубликованный сборник. Его составитель Я. А. Березницкий ограничился в своем послесловии лишь короткой информационной справкой о них: «Пьесы Сарояна широко ставятся в конце 50-х — первой половине 60-х годов не только в США, но и в театрах всего мира, в том числе и социалистических стран; пьеса „В горах мое сердце...“ была поставлена в Ереване и Москве, „Путь вашей жизни“ — в Ереване и Ленинграде, а по его маленькому шедевру „Эй, кто-нибудь!“ был создан советскими кинематографистами превосходный фильм»⁴¹. Однако, как справедливо утверждает другой отечественный американист, «наиболее счастливую сценическую судьбу у нас имела пьеса „В горах мое сердце“»⁴².

Итак, в середине сентября 1960 года, имея в запасе договоренность с композитором А. Бабаджаняном, Сароян приезжает в Ереван полным надежд. Причем этот визит был также большой неожиданно-

стью для тех, кто пытался его «опекать»: «В конце своего пребывания в Москве Сароян приобрел в Интуристе тур и совершил поездку по Советскому Союзу по разработанному им маршруту (Москва, Киев, Ростов, Орджоникидзе — автомашиной по Военно-Грузинской дороге до Тбилиси, Ереван, Батуми, Одесса — Бейрут). Этот маршрут — повторение поездки Сарояна, совершенной им в 1935 году. Он хочет сравнить и проверить впечатления, полученные им от подобной поездки 25 лет назад. <...> Сароян отказался от постоянно сопровождающего, мотивируя это стремлением получить непосредственные впечатления от поездки»⁴³.

Среди многочисленных встреч с армянскими деятелями культуры особенно важная и судьбоносная — с выдающимся писателем и поэтом Гургеном Маари (он же Гурген Аджемян; 1903–1969), с которым Сароян подружился еще в первый свой приезд в 1935 году. На счастье американца, родственник Г. Маари по отцовской линии Вардан Аджемян (1905–1977) являлся режиссером и художественным руководителем Армянского драматического театра имени Габриэла Сундукяна — старейшего и крупнейшего театра Армении.

Имея на руках такой «козырь», как будущая музыка Бабаджаняна, американский драматург «влюбил» армянского режиссера в свою пьесу, и они тут же приступили к работе над ее постановкой. По утрам в своем гостиничном номере Сароян обсуждал с сундукяновцами свое произведение.

Параллельно шел процесс перевода пьесы с английского языка на армянский. Его осуществлял известный поэт и прозаик Хачик Даштенц (1909–1974), который начиная с 1940-х годов был в Армении главным, признанным переводчиком Шекспира (перевел более десятка его произведений: семь комедий и шесть трагедий). Кроме «В горах мое сердце...» Даштенц сделал перевод и других пьес Сарояна:

«Пещерные люди» и «Эй, кто-нибудь!» (эти три работы вошли в изданный в 1963 году сборник сарояновской драматургии на армянском), а в 1971-м был напечатан его перевод еще одной пьесы Сарояна — «Виноградник», премьеру которой в том же году сыграли «сундукяновцы».

Справедливо утверждать, что ереванский спектакль «В горах мое сердце...» был американским драматургом не только инициирован, но и в какой-то мере авторизован. Так, беседуя с постановщиком пьесы В. Аджемяном, Сароян говорил: «Вартан, учти, что спектакль должен идти без антракта, сразу. Как песня, как стихотворение»⁴⁴. И действительно, в Ереване он будет играть в одном действии без перерыва, став «самым коротким в истории театра имени Сундукяна»⁴⁵.

Именно Сароян пожелал, чтобы роль престарелого «лучшего шекспировского артиста» Мак-Грегора исполнил Рачия Нерсисян, с которым он крепко подружился: «Их часто можно было видеть вместе прогуливающимися по проспектам и скверам Еревана или сидящими за веселым дружеским столом с бокалами солнечного армянского коньяка»⁴⁶.

Через семь месяцев после начала репетиций — 15 апреля 1961 года — состоялась премьера спектакля⁴⁷.

Чудом сохранившийся 20-минутный фрагмент черно-белой записи телеспектакля⁴⁸ может дать представление о театральной постановке. На кадрах запечатлена ее срединная часть — начиная от встречи Джонни с разносчиком утренних газет Генри и заканчивая монологом Бена Александера «Ах вы жалкие, безумные людишки!...»⁴⁹. Открывается и завершается видеофрагмент музыкой Бабаджаняна — так называемой главной музыкальной темой, звучащей в разных аранжировках. Сценография выполнена в нарочито стилизованном, условном ключе: «дряхлый белый каркасный дом с верандой»⁵⁰ не имеет стен (т. е. выполнен в разрезе), так что можно

видеть одновременно и Джонни на веранде, и его отца-поэта в комнате. И хотя в сохранившейся видеозаписи не участвует Мак-Грегор, однако другие основные герои пьесы в ней представлены — Джонни (Вардуи Вардересян), его отец Бен Александер (Бабкен Нерсесян) и бабушка (Арус Асрян). Про исполнительницу роли армянской бабушки были написаны такие одухотворенные слова: «Столько настроенная она вкладывает в строчки армянской народной песни „Крунк“, что олицетворяемый ею образ бесспорно становится одним из ведущих в спектакле. Каждый раз, когда появляется на сцене эта старая армянская женщина с чуть раскачивающейся походкой, свойственной людям гор, какое-то волнение сдавливает сердце.мотришь, как она идет, заложив одну руку за спину и задумчиво размахивая другой, и знакомое чувство боли начинает беречь душу»⁵¹.

Ереванская постановка восхитила даже самых искушенных зрителей. Так, Р. Д. Орлова высоко оценила ее: «Не просто переданная, но и обогащенная театром высшая правда, выраженная средствами лирической поэзии, правда добра и красоты человеческой души»⁵².

Главным героем спектакля был Мак-Грегор, поэтому основная музыкальная тема — соло трубы — принадлежала именно ему: «чудесная мелодия... как бы порывом свежего ветра вдруг врывается музыка — вдохновенная, немного грустная и манящая. Музыка эта — песня „Мое сердце в горах“, которую исполняет на трубе Мак Грегор. И вот, когда вся сцена наполняется чарующей мелодией, когда в зрительном зале все очарованы этой музыкой, в глубине сцены, поблескивая медью трубы, в черной артистической накидке появляется Грегор–Нерсесян. Он шагает медленно и торжественно, высоко поднимая седую красивую голову, играя на трубе. Нет, он не просто играет на трубе, он охвачен божественной стихией творче-

ства»⁵³. Естественно, что музыка в спектакле шла под фонограмму, главным герой — Мак-Грегор — обозначал игру на трубе⁵⁴.

К сожалению, имеющиеся в разных архивах нотные материалы музыки к спектаклю «В горах мое сердце...» (или, как ее часто называют музыковеды, одноименной *сюиты*) не дают полного представления о ней: «...нет... в архивных материалах композитора и каких-либо нотных следов этой интересной работы»⁵⁵. В 1965 году в Москве было издано «Интермеццо» из этой сюиты в инструментовке Г. Каца⁵⁶. Партитура же и клавиш известное соло на трубе до сих пор не изданы. Лишь его основная мелодия без аккомпанемента представлена в юбилейном издании Армянского национального театра имени Сундукяна 2012 года (правда, не в оригинальной тональности — си-бемоль мажор (B-dur), а в фа мажоре (F-dur))⁵⁷.

Тем не менее о музыке Бабаджаняна к спектаклю можно судить по одноименной телевизионной картине, снятой на студии «Арменфильм» пятнадцать лет спустя — в 1975 году⁵⁸. Ее режиссер Л. Григорян гордился причастностью к музыке Бабаджаняна: «В фильме принимают участие сразу пять Народных артистов СССР: пятым я считаю композитора — Арно Бабаджаняна!»⁵⁹ Справедливости ради отметим, что среди музыковедов до сих пор нет единого мнения на счет того, совпадает ли телевизионная музыка с театральной или это две совершенно разные ее версии.

Армянские театральные критики высоко оценили музыку А. Бабаджаняна, ее органичность и соответствие первоисточнику: «Это, действительно, спектакль-песня. Не только потому, что в нем звучит прекрасная музыка Бабаджаняна. Музыкальна сама природа спектакля. Это спектакль одного дыхания; подобно песне, он начинается и, песне подобно, заканчивается»⁶⁰. Этому мнению вторит и другой автор: «Пьеса была похожа на песню. <...> Вардам Аджемян скорее услышал, чем увидел ее.

Он показал единое непрерывное движение. Без антрактов. Разве можно прерывать песню?»⁶¹

Музыковед М. И. Тероганян находил уникальность сочинения Бабаджаняна в парадоксальном соединении разных национальных музыкальных традиций и в то же время в его универсальности: «Разговор о музыке фильма (спектакля) „В горах мое сердце“ следует свести к одной-единственной мелодии⁶² — глубокой и нежной одновременно. Ее можно назвать даже чувствительной. <...> Легко уловить ее истоки: это песни, музыка Шотландии (Ведь это у Бернса „заимствовал“ У. Сароян строки, давшие название его пьесе: „В горах мое сердце“. — *Примечание М. И. Тероганяна*). Затем, не теряя своих корней, шотландская мелодия Бабаджаняна приобретает интернациональный характер, так как обрисовывает и семью армянских друзей героя (не беда, что носят они английские имена: Бен-Александр, Джонни)»⁶³.

Отметим, что пронзительность музыки Бабаджаняна к сарояновской истории о бессмертии искусства во многом связана с тем, что сам композитор в это время жил в отчаянной борьбе со смертью, — в начале 1950-х годов ему диагностировали онкологическое заболевание и давали самые неутешительные прогнозы. Есть что-то мистическое в том, что уход из жизни и Бабаджаняна, и Сарояна связаны с этим коварным недугом.

Другой известный армянин, актер А. Б. Джигарханян, друживший с композитором, с неподдельным восхищением вспоминал его работу: «Он написал музыку к пьесе Уильяма Сарояна „В горах мое сердце“. Я знаю в нашей стране две ее сценические редакции⁶⁴, из них ту, что была осуществлена в Театре имени Г. Сундукяна в Ереване, считаю выдающейся. Мне кажется, что музыка именно этого спектакля родилась из трубы Мак-Грегора, которого играли великие мастера нашей националь-

ной сцены — Ваграм Папазян и Грачья Нерсисян»⁶⁵. Был знаком Джигарханян и с американским драматургом: «Мне в жизни повезло на встречи с выдающимися людьми, оставившими в моей душе глубокий, неизгладимый след. Это Уильям Сароян»⁶⁶. Встречался Джигарханян с американцем дважды — в Ереване и Варшаве: «Всего лишь две краткие встречи были у меня с Уильямом Сарояном, но они воспринимаются как целый пласт в моей жизни. <...> Ничего особенного не происходило и ничего значительного сказано не было. Но и тогда, и сейчас меня не покидает ощущение какой-то мудрости — спокойной, подлинной, естественной, которая исходила от этого Уста. Хорошие русские слова „Учитель“, „Мастер“ лишь частично передают множественный смысл этого армянского слова. Когда я его произношу, я сразу вспоминаю Уильяма Сарояна»⁶⁷.

К сожалению, сам драматург не увидел первоначальную версию ереванской постановки — покинул Армению до премьеры. Однако спустя годы — в 1976-м — он смог посмотреть ее возобновление и остался им очень доволен: «[Постановка] показалась мне такой неожиданной и такой волнующей, словно это была не мной сочиненная пьеса, и я испытал глубочайшее удовольствие, если не нечто большее, сидя в переполненном театре, слыша вместо английской армянскую речь и вместо аранжированной Полом Боулзом англосаксонской музыки У. Б. Кортни написанную Арно Бабаджаняном армянскую музыку»⁶⁸. Не потому ли (если обратиться к воспоминаниям поэта В. Давтяна) американский драматург не только с наслаждением слушал музыку Бабаджаняна к своей пьесе, но и находил ее близкой по духу к армянской: «Удивительная музыка! Кажется, что она шотландская, но в глубине — армянская... Сколько грусти в ней... грусти армянина... Удивительная, очень удивительная музыка!»⁶⁹ А вот армянская телекартина по его пьесе Сарояну не при-

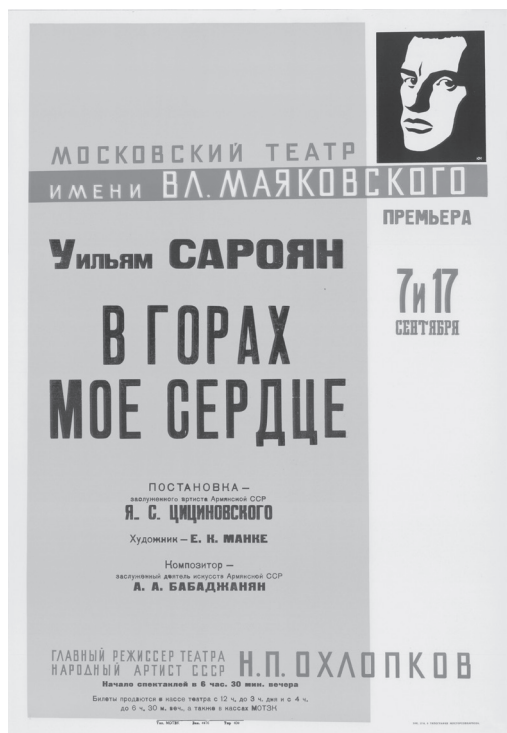


Рис. 5. Афиша спектакля «В горах мое сердце» Московского театра имени В. Маяковского (1962).

Музей Московского академического театра имени В. В. Маяковского.

шласть по душе: «По окончании просмотра создатели фильма, не выдержав долгого молчания писателя, спросили у него о впечатлении. Он коротко и однозначно бросил: „Вам же будет лучше, если я ничего не скажу“»⁷⁰.

«Сундукяновцы» привозили спектакль «В горах мое сердце...» в столицу СССР, где он прошел с большим успехом: «В 60-е годы приехала в Москву на гастроли труппа Ереванского драматического театра имени Г. Сундукяна, с режиссером Гургеном⁷¹ Аджемяном во главе. Когда Мак-Грегор, великий шекспировский актер, в исполнении Соса Саркисяна, играл на трубе песню „Мое сердце в горах“, становилась очевидной неизбежность ностальгического чувства, неотвратимость тоски по обретению собственной подлинности»⁷².

Первая в СССР постановка драматургии Сарояна способствовала ее скорому русскоязычному воплощению: не прошло и полугодя с момента ереванской премьеры, как «В горах мое сердце...» начали репетировать в Москве. Совершенно очевидно, что именно успешный спектакль «сундукяновцев», который впервые был сыгран в апреле 1961-го, послужил почвой для начатых уже летом того же года репетиций в Московском театре имени В. В. Маяковского.

Сценический дебют драматургии Сарояна на русском языке состоялся 28 июня 1962 года (рис. 5). Постановщиком выступил сорокалетний и совсем незнакомый театральной Москве режиссер Ян Станиславович Цициновский (1922–1998)⁷³, являвшийся к тому времени уже заслуженным артистом Армянской ССР. На момент работы над сарояновской пьесой за плечами Цициновского было уже пять лет (с 1957 года) актерской и режиссерской деятельности в Ереванском русском театре имени К. С. Станиславского — отсюда его «армянское» звание и интерес к Сарояну. В 1960 году Цициновский стал участником режиссерской лаборатории, организованной в Москве Всесоюзным театральным обществом (ВТО) и руководимой Н. П. Охлопковым, который и возглавлял в то время «Маяковку».

Как утверждает один из друзей и коллег Цициновского, «Охлопков считал его лучшим своим учеником»⁷⁴. Поэтому мастер доверил своему ученику поставить у себя в театре сарояновскую пьесу. Рискнем предположить, что выбор произведения изначально исходил именно от Цициновского, неоднократно видевшего у себя в Ереване его сценическое воплощение.

Так же, как и в Армении, постановка в Москве шла с музыкой А. Бабаджаняна, которую столичные зрители и критики приняли с восторгом: «прекрасна музыка как равноправный, если не больше, участник спектакля, написанная А. Бабаджаняном.

В сольном звучании трубы так много призывной силы и в то же время элегической поэтичности. Это весьма созвучно всему замыслу спектакля»⁷⁵, «музыка к спектаклю, написанная А. Бабаджаняном... простая и „естественная, как земля“ (это слова самого Сарояна о своей пьесе⁷⁶. — М. Г., А. А.), органически сливается с режиссерским замыслом, с переживаниями и поступками героев»⁷⁷, «глубоко запоминающейся музыке А. Бабаджаняна принадлежит в этой работе театра ведущее место. Она определяет колорит представления, проходит через него ярким лейтмотивом»⁷⁸.

В отличие от ереванской постановки, которая игралась на протяжении трех десятилетий, судьба московского спектакля оказалась довольно короткой — она исчисляется всего несколькими годами. Если в Ереване к работе над пьесой Сарояна были привлечены лучшие силы театральной Армении, ее слава и гордость (прежде всего такие мастера, как В. Аджемян, Р. Нерсисян и В. Папазян), то в московском спектакле оказались задействованы хоть и талантливый, но все же режиссер-ученик и не самые яркие актеры охлопковской «Маяковки». Однако нет оснований сомневаться в том, что «в целом это была серьезная и добросовестная работа одного из „лаборантов“, не посрамившая того, кто ее вынес на сцену Театра им. Маяковского»⁷⁹.

Если А. Бабаджанян неоднократно смотрел московский спектакль, то Сароян не мог этого сделать, т. к. ко времени следующего приезда американца в СССР через пятнадцать лет, в 1976 году он уже сошел с репертуара, продержавшись в прокате всего несколько сезонов⁸⁰.

Как сообщал один московский рецензент, эта постановка «открыла нового для нас драматурга и режиссера»⁸¹. В признании критика нам важнее слово «драматург». В самом деле, выход пьесы Сарояна на московскую сцену в 1962 году знаменовал собой начало долгой и довольно счастливой театральной судьбы драматургии

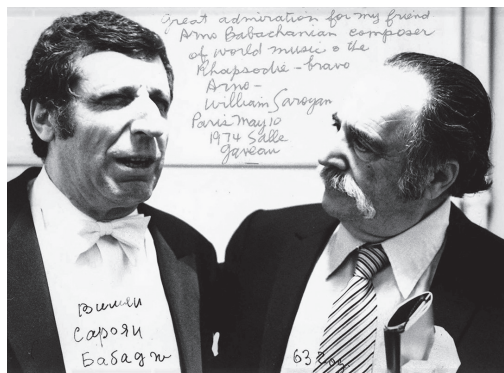


Рис. 6. А. Бабаджанян и У. Сароян.

10 мая 1974 г. Париж, Франция.

Международный фонд памяти Арно Бабаджаняна (Москва)

американского автора в нашей стране. Хотя несколько и преувеличено утверждение армянского исследователя, но суть его все же справедлива: «В шестидесятые годы... театр, телевидение, радио повально брались за постановки пьес Уильяма Сарояна. Не один десяток спектаклей шли во многих городах Союза, и в том числе в столичных театрах»⁸².

Таким же счастьем обернулась встреча с писателем и для А. Бабаджаняна: «соприкосновение... с творчеством У. Сарояна оказалось... очень благотворным»⁸³. Благодаря этой дружбе, начавшейся в Москве на излете лета 1960-го, родилось одно из лучших музыкальных сочинений армянского композитора. «Прозвучав в спектакле, [песня „Мое сердце в горах“] перекинулась в зрительный зал, расплескалась по улицам Еревана, а затем вышла в эфир»⁸⁴. Сотрудничество двух виднейших мастеров культуры Армении продолжилось в радиопостановке «Человеческая комедия», в которой повесть Сарояна благодаря музыке Бабаджаняна обрела свое неповторимое звучание. Дружбу композитор и писатель хранили всю жизнь, встречаясь даже за пределами своей родины, — например, в Париже после концерта Бабаджаняна в зале Гаво (Salle Gaveau) 10 мая 1974 года⁸⁵ (рис. 6).

Примечания

¹ В Советской Армении У. Сароян бывал лишь четырежды, т. к. в 1958 г. он посетил только Москву.

² См.: *Тероганян М. И.* Арно Бабаджанян: Монография. М.: Композитор, 2001. С. 59. К сожалению, саму эту публикацию найти нам не удалось.

³ *Магомаев М. М.* Любовь моя — мелодия. М.: ВАГРИУС, 1999. С. 95.

⁴ Фильм «Тропой грома» снят на Ереванской киностудии. Одну из ролей в нем сыграл актер Рачия Нерсисян, с которым Сароян подружится во второй свой приезд в Армению (1960). Именно Р. Нерсисян будет первым исполнителем главной роли Мак-Грегора в исследуемой нами постановке сарояновской пьесы «В горах мое сердце...» в Армянском драматическом театре имени Г. Сундукяна (1961).

⁵ *Григорян А.* Арно Бабаджанян. М.: Советский композитор, 1961. С. 41–42.

⁶ Отчет консультанта по литературе США о пребывании в СССР Уильяма Сарояна с 23 августа по 7 сентября 1960 г. (8 сентября 1960) // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4038. Л. 1.

⁷ Там же. Л. 6.

⁸ *Ханджян Н. К.* Русская литература и ее классики в высказываниях Уильяма Сарояна // Вестник Ереванского университета. Серия «Русская филология». 2016. № 1. С. 50.

⁹ Сегодняшний адрес: Газетный переулок (который проходит от Большой Никитской улицы до Тверской), дом 13, строение 1, — сейчас на этом доме установлена мемориальная доска А. Бабаджаняну, здесь находится Фонд его памяти. При жизни композитора улица называлась Огарева. Это один из двух восьмизэтажных домов для Союза композиторов СССР, которые в народе называли «Домом 100 роялей» и где разместились «Московский дом композиторов». Дома начали строить еще при Сталине — в 1950 г. — и завершили к 1956-му. Почти все квартиры в них, по нынешним

временам, небольшие по размерам — от 40 до 60 квадратных метров. Здесь жила советская музыкальная элита: Георгий Свиридов, Мстислав Ростропович, Максим Дунаевский — не меньше полусотни знаменитых исполнителей и композиторов. См. коллективные воспоминания о жизни «музыкального дома»: Дом ста роялей — Огарева, 13 / Автор проекта и составитель А. С. Туликова. М.: Тончу ИД, 2010.

¹⁰ *Сароян У.* Избранные произведения: [В 3 т.: Пер. с англ.] / [Сост. А. Гаспарян]. М.: Б. и., 1994. Т. 1: Человеческая комедия (роман) / Пер. Е. Голышева, Б. Измаков; Т. 2: Рассказы / Авт. послесл. Н. Гончар; Т. 3: Приключения Весли Джексона / Пер. Л. Шифферс. Идея издать произведения Сарояна на русском языке возникла у А. Гаспаряна в 1978 г., когда американский писатель в четвертый раз приехал в Москву на свой 70-летний юбилей: Гаспарян дал слово американцу опубликовать его произведения. Однако реализовать обещание получилось лишь в 1994 г., и не в виде задуманного 12-томного издания, а только как карманный трехтомник.

¹¹ *Бабаджанян А<раик>.* А<р-нович>. Письмо М. М. Гудкову, 9 мая 2020 // Электронный архив М. М. Гудкова. См. также воспоминания сына композитора о знакомстве А. Бабаджаняна и У. Сарояна: *Бабаджанян А<раик>.* А<р-нович>. Арно Арутюнович Бабаджанян // Дом ста роялей — Огарева, 13. С. 84–85.

¹² *Бабаджанян А<раик>.* А<р-нович>. Арно Арутюнович Бабаджанян // Дом ста роялей — Огарева, 13. С. 85.

¹³ Цит. по: *Григорян А.* Арно Бабаджанян. С. 57.

¹⁴ *Тероганян М. И.* Арно Бабаджанян. С. 58.

¹⁵ Впервые рисунок был опубликован на официальном сайте Дома-музея — У. Сарояна (Фресно, Калифорния) в Фейсбуке 7 июля 2018 г. См.: The William Saroyan

House Museum. URL: <https://www.facebook.com/saroyanhouse/> (дата обращения 04.05.2020).

¹⁶ См., например: *Նոր ուսումնասիրություն Առնո Բաբաջանյանի մասին / Խմբագրական // Երաժիշտ, Երևան. 2019. Հունիս-օգոստոս. Էջ 8* (Новое исследование об Арно Бабаджаняне // Еражишт, Ереван. 2019. Июль–август. С. 8; на арм. яз.).

¹⁷ См.: *Անդրեասյան Ա. Գ. Առնո Բաբաջանյանի կերպարը արվեստում: Մագիստր. թեզ. Երևան.: Երևանի պետական համալսարան, 2019. Էջ 45–46* (*Андреасян А. Г.* Образ Арно Бабаджаняна в изобразительном искусстве: Дис. ... магистра искусств. Ереван: Ереванский государственный университет, 2019. С. 45–46; на арм. яз.).

¹⁸ Саркис Александрович Меликсетян (1899–1980) — армянский искусствовед, театровед, заслуженный деятель искусств АрмССР. В 1954–1963 гг. был заведующим отделом искусств и научным секретарем Ереванского музея литературы и искусства имени Е. А. Чаренца, а с 1963 г. и вплоть до своей кончины в 1980 г. — директор музея. К 1960-м гг. относятся и дары А. Бабаджаняна музею, последний из которых состоялся в октябре 1968 г.

¹⁹ *Бабаджанян А. А.* Письмо директору ереванского Музея литературы и искусства имени Егише Чаренца С. А. Меликсетяну // Музей литературы и искусства имени Егише Чаренца (Ереван). Фонд А. А. Бабаджаняна. Ед. хр. 219. (*Орфография и пунктуация автора сохранены.*) Фрагмент этого письма Бабаджаняна С. Меликсетяну публикуется впервые.

²⁰ *Бабаджанян А<раик>.* А<р-нович>. Письмо М. М. Гудкову, 2 июня 2020 // Электронный архив М. М. Гудкова.

²¹ *Бабаджанян А<раик>.* А<р-нович>. Письмо М. М. Гудкову, 11 мая 2020 // Там же.

²² *Մեր Առնոն: [Ինչպիսիք] / Կազմ.-խմբ.: Ռ. Հակոբյան: «Առնո*

Բարբաքանյան» բարեգործական հիմնադրամի հայաստանյան մասնաճյուղ. Երևան: Անտարես, 2006. Էջ 26 (Наш Арно: [Сборник воспоминаний и высказываний современников об А. Бабаджяне] / Сост. и ред. Р. Акопян: Армянское отделение благотворительного фонда «Арно Бабаджяна». Ереван: Антарес, 2006. С. 26; на арм. яз., перевод на рус. А. Г. Андreasяна). Мы склонны считать, что комплименты Сарояна композитору связаны с тем, что писатель слышал его музыку вообще, — но не относится к пьесе «В горах мое сердце...», которая (повторим нашу гипотезу) будет написана позже.

²³ Орлова Р. Д. Драматургия Сарояна // Вестник Ереванского университета. Серия «Русская филология». 2018. № 2. С. 34. Этот текст, написанный Р. Д. Орловой еще в 1965 г., М. М. Гудков обнаружил в Российском государственном архиве литературы и искусства (Ф. 652. Оп. 13. Ед. хр. 639. Л. 43–60) и опубликовал в указанном издании.

²⁴ Цит. по: *Basmadjian G. Candid Conversation* // William Saroyan: The Man and the Writer Remembered / Edited by Leo Hamalian. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1987. P. 148.

²⁵ Ромм А. С. Драматургия США // История западноевропейского театра: В 8 т. М.: Искусство, 1988. Т. 8: 1917–1945. С. 138.

²⁶ Сароян У. В горах мое сердце... / Перевод Ю. Абызова // Сароян У. Путь вашей жизни: Пьесы. М.: Искусство, 1966. С. 14, 24, 25.

²⁷ Меликсетян Л. С. Диалог с романтизмом: У. Сароян, «В горах мое сердце» // Романтизм: Искусство. Философия. Литература: (Материалы международной конференции, ЕГЛУ им. Брюсова). Ереван: Лингва, 2006. С. 221.

²⁸ Подробнее об этой постановке см.: Гудков М. М. Драматургический дебют У. Сарояна: постановка «В горах мое сердце...» в нью-йоркском театре «Груп» (1939) //

Актуальные проблемы литературы и культуры. Вып. 9. Ереван: Лингва, 2018. С. 42–44; Гудков М. М. Музыка гор на Манхэттене: драматургический дебют У. Сарояна // Литература двух Америк. 2018. № 5. С. 283–309.

²⁹ Пол Боулз (Paul Bowles, 1910–1999) — композитор, музыкальный критик и писатель, признанный классик американской литературы XX в. Его самое известное литературное произведение — роман «Под покровом небес» (1949), который — с участием П. Боулза в финальной сцене фильма — был экранизирован Б. Бертолуччи (1990). Автор музыки к бродвейским постановкам таких пьес, как «Стража на Рейне» Л. Хеллман (1941), «Стеклянный зверинец» (1945), «Лето и дым» (1948), «Орфей спускается в ад» (1957) и «Сладкоголосая птица юности» (1959) Т. Уильямса, с которым его связывала дружба.

³⁰ Ноты этой песни напечатаны в первом американском издании пьесы: *Saroyan W. My Heart's in the Highlands*. NY: Harcourt, Brace and Company, 1939. P. 105–108.

³¹ Орган Хаммонда — электро-механический музыкальный инструмент (электрический орган), который был спроектирован и построен Л. Хаммондом в 1935 г. Изначально органы Хаммонда продавались церквям как недорогая альтернатива духовым органам, но инструмент часто использовался в блюзе, джазе и роке (1960-е и 1970-е гг.). Широко распространился орган Хаммонда и в военных ансамблях США во время Второй мировой войны и в послевоенные годы.

³² *Atkinson B. William Saroyan's 'My Heart's in the Highlands' Acted by the Group Theatre* // New York Times. 1939. 14 Apr. P. 29.

³³ *Watts R. Jr. 'My Heart's in the Highlands'* // New York Herald Tribune. Цит. по: *Saroyan W. My Heart's in the Highlands*. P. 124.

³⁴ *Saroyan W. A Number of Absurd and Heroic Events in the Life of 'The Great American Goof' (A Ballet Play)* // *Saroyan W. Razzle Dazzle: (The Human Opera, Ballet,*

and Circus). NY: Harcourt, Brace and Company, 1942. P. 72.

³⁵ См.: Американские театральные миниатюры. М.; Л.: Искусство, 1961. С. 117–151; 152–165.

³⁶ Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. Председателю правления Армянского общества культурной связи с заграницей Л. А. Калантару (8 декабря 1947) // Национальный архив Армении. Ф. 709. Оп. 1. Д. 56. Л. 9.

³⁷ Там же.

³⁸ Сароян У. Путь вашей жизни: Пьесы. М.: Искусство, 1966.

³⁹ В Ленинграде пьеса «Путь вашей жизни» шла в Театре-студии Дворца культуры имени Первой пятилетки (1961).

⁴⁰ Содержание сборника пьес У. Сарояна. Составитель Я. А. Березницкий // РГАЛИ. Ф. 652. Оп. 13. Ед. хр. 639. Л. 16.

⁴¹ Березницкий Я. А. В главной роли — Уильям Сароян // Сароян У. Путь вашей жизни. С. 551. То, как могла бы выглядеть в этом сборнике планировавшаяся Я. Березницким статья о сценической судьбе пьес Сарояна, можно представить по аналогичной его работе в первом изданном в нашей стране сборнике пьес Т. Уильямса: *Березницкий Я. А. Примечания* // «Стеклянный зверинец» и еще девять пьес. М.: Искусство, 1967. С. 665–675.

⁴² Денисов В. Л. Made in USA: «пройденное» и пропущенное // Современная драматургия. 1996. № 1. С. 178.

⁴³ Отчет консультанта по литературе США о пребывании в СССР Уильяма Сарояна с 23 августа по 7 сентября 1960 г. (8 сентября 1960) // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4038. Л. 5–6.

⁴⁴ Цит. по: Ризаев С. А. Рачия Нерсисян. М.: Искусство, 1968. С. 169.

⁴⁵ Ахвердян Л. «В горах мое сердце» // Театр. 1961. № 11. С. 118.

⁴⁶ Ризаев С. А. Рачия Нерсисян. С. 167.

⁴⁷ Подробнее об этой постановке см.: Гудков М. М. Пьеса У. Сарояна «В горах мое сердце...» в Московском театре имени В. Маяковского (1962): К сценической исто-

рии пьесы // Вестник Ереванского университета. Серия «Арменоведение». 2020. № 2. (Готовится к публикации); Гудков М. М. Люди неопределенного бытия // Литература двух Америк. 2020. № 9. (Готовится к публикации).

⁴⁸ См.: Իմ սիրտը լեռներում Է. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GD4mSKXuaTI> (дата обращения 08.05.2020). Интернет-публикация этого видеофрагмента была осуществлена в рамках проекта восстановления архивов Армянского общественного телевидения (оператор Лаэрт Погосян). Подчеркнем, что это не запись спектакля во время показа зрителю, а специальная съемка с разными планами и монтажом. Вероятно, она была сделана в первой половине 1960-х гг.

⁴⁹ См.: Сароян У. В горах мое сердце... // Сароян У. Путь вашей жизни: (Пьесы). С. 28–38.

⁵⁰ Там же. С. 13.

⁵¹ Авакян Х. Пьеса Вильяма Сарояна в Театре имени Сундука // Литературная Армения. 1961. № 8. С. 83.

⁵² Орлова Р. Д. Потомки Гекльберри Финна: (Очерки современной американской литературы). М.: Советский писатель, 1964. С. 130.

⁵³ Ризаев С. А. Режиссура в армянском театре. Ереван: Издательство АН Армянской ССР, 1968. С. 435–436.

⁵⁴ К сожалению, нам так и не удалось узнать, когда была сделана запись этой музыки и кто ее исполнял — эстрадно-симфонический оркестр в Москве или в Ереване.

⁵⁵ Тероганян М. И. Арно Бабаджанян. С. 250–251.

⁵⁶ См.: Оркестротека: Эстрадная музыка радио, кино и телевидения. Вып. 1 / Сост. Л. Шилтова. М.: Музыка, 1965. [В папке 13 оркестр. партий, в т. ч. дирекцион-ф-п.].

⁵⁷ Առաքելյան Ս. Գաբրիել Սուրբուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոն — 90 / Խմբ.՝ Գ. Սարգսյան. Երևան: Լուսակն, 2012. Էջ 257 (Араке-лян С. Национальный академиче-ский театр имени Габриэла Сунду-

кяна — 90 / Ред. Г. Саркисян. Ереван: Лусакн, 2012 С. 257; на арм. яз.; перевод на рус. А. Г. Андреасяна).

⁵⁸ Заметим, что в этом фильме армянскую бабушку Джонни играла та же актриса, что и в театральной постановке в Ереване, — Арус Асрян (кстати, жена режиссера В. Аджемяна). Среди других актеров, снявшихся в фильме, — И. Смоктуновский (Мистер Козак) и Н. Гриценко (Мак-Грегор).

⁵⁹ Цит. по: «В горах мое сердце» (1975) // Кино-Театр.РУ. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/9778/annot/> (дата обращения 06.05.2020).

⁶⁰ Ахвердян Л. «В горах мое сердце» // Театр. 1961. № 11. С. 118.

⁶¹ Шахназарян В. Театр Уильяма Сарояна // Коммунист (Ереван). 1964. 20 марта. С. 3.

⁶² Главную музыкальную тему к спектаклю «В горах мое сердце...» можно прослушать здесь: Официальный сайт и фонд памяти А. Бабаджаняна. URL: http://www.babajanyan.ru/klassicheskaya_muzyka_babadzhanyana.html (раздел «Классическая музыка», трек № 18).

⁶³ Тероганян М. И. Арно Бабаджанян. С. 251–252.

⁶⁴ А. Джигарханян убежден в наличии двух разных редакций музыки А. Бабаджаняна к пьесе Сарояна «В горах мое сердце...».

⁶⁵ Цит. по: Тероганян М. И. Арно Бабаджанян. С. 301.

⁶⁶ Джигарханян А. Б., Дубровский В. Я. Я одинокий клоун: (Диалоги, монологи, реплики). М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2002. С. 142.

⁶⁷ Джигарханян А. Б., Дубровский В. Я. Формула Сократа: Коллаж-беседа. М.: Искусство, 1994. С. 30.

⁶⁸ Сароян У. Некрологи: (Фрагменты из книги) / Перевод Н. А. Гончар // Сароян У. Армянин и Армянин: Рассказы, повесть, пьеса, эссе. Ереван: Наири, 1994. С. 302.

⁶⁹ Цит. по: Սանթրյան Վ. Ալ. Լույս պարզել: (Կենսագրական ակնարկ Ա. Բաբաջանյանի մասին). Երևան: Սովետական գրող, 1986. Էջ 72–73 (Сан-трян В. А. Дарить свет: (Биографический очерк об А. Бабаджаня-

не). Ереван: Советакан грох, 1986. С. 72–73; на арм. яз.; перевод на русск. А. Г. Андреасяна).

⁷⁰ Саноян Р. М. Загадка великого битлисца, уроженца Фрезно, штат Калифорния, США. Ереван: Зангак-97, 1998. С. 135.

⁷¹ Здесь автор данной цитаты допустил ошибку: Гурген Аджемян — это писатель и публицист Гурген Маари, автор известного романа «Горящие сады», родственник по отцовской линии Вардана Аджемяна. Именно о последнем, по всей вероятности, здесь идет речь.

⁷² Чайлахян М. В горах его сердце // Современная драматургия. 2001. № 3. С. 191.

⁷³ Основные этапы творческой биографии Я. С. Цициновского после работы над пьесой Сарояна в Московском театре имени В. В. Маяковского: с 1962 г. — главный режиссер Хабаровского театра драмы; с 1967 г. — заслуженный деятель искусств РСФСР; с 1969 г. — главный режиссер Ростовского областного драматического театра им. М. Горького. В Ростове-на-Дону поставил «Тихий Дон» М. Шолохова, за который в 1976 г. получил Государственную премию РСФСР имени К. С. Станиславского. Работал также в Кишиневском Русском театре драмы (см. об этом: Шорина Л. В. Мир глазами театра: История Государственного русского драматического театра им. А. П. Чехова. Кишинев: Инесса, 2001. С. 110–113).

⁷⁴ Былков-Забайкальский В. С. Ортодоксальные заметки провинциального режиссера. Ростов-на-Дону: Ростиздат, 2004. С. 16.

⁷⁵ Залесский В. Талантливое решение: (Пьеса У. Сарояна на сцене Театра имени Маяковского) // Вечерняя Москва. 1962. 2 окт. С. 3.

⁷⁶ См.: «Перед вами пьеса столь же реальная, как уличный перекресток. Столь же естественная, как земля или тротуар под ногами, как небо над головой, столь же правдивая, как любая притча в мировой литературе» (От автора [Предисловие У. Сарояна к пьесе «В горах мое сердце...»] / Пер.

Я. Березницкого // *Сароян У.* Путь вашей жизни: Пьесы. С. 9).

⁷⁷ *Моравек И.* Драма на Сан-Бенито // *Театральная жизнь.* 1963. № 2. С. 13.

⁷⁸ *Волгин Б.* Канонам вопреки // Москва. 1962. № 12. С. 191.

⁷⁹ *Н. В. [Велехова Н. А.] Цициновский Я. С.* // *Энциклопедия Театра Маяковского.* М.: Инкобук, 1999. С. 629.

⁸⁰ Из личной беседы авторов статьи с директором музея Московского академического театра имени В. В. Маяковского Н. А. Стариченко (21 января 2020 г.). К сожалению, точной датой окончания проката спектакля Н. А. Стариченко не располагает.

⁸¹ *Анастасьев А.* Радостная примета сезона // *Известия.* 1962. 10 нояб. С. 5.

⁸² *Саноян Р. М.* Загадка великого битлисца, уроженца Фрезно, штат Калифорния, США. С. 127.

⁸³ *Тероганян М. И.* Арно Бабаджанян. С. 253.

⁸⁴ *Ризаев С. А.* Рачия Нерсисян. С. 170.

⁸⁵ *Бабаджанян А<раик>. А<р-ноевич>.* Письмо М. М. Гудкову, 9 мая 2020 // *Электронный архив М. М. Гудкова.*

О. Н. Мальцева

Художественный мир спектакля Роберта Стуруа «Король Лир» в театрально-критической прессе

Спектакль «Король Лир» (1987) по одноименной пьесе У. Шекспира, поставленный Робертом Стуруа в тбилисском Театре им. Ш. Руставели, — одно из наиболее признанных сценических произведений выдающегося режиссера. Он получил многочисленную прессу, за ничтожным исключением высоко оценившую его. Какой же предстает постановка глазами театральных критиков?

Все они оказались солидарны, связывая спектакль с театром Б. Брехта. За исключением К. Рудницкого, который был среди немногих, кто не относил к эпическому театру и предыдущие постановки Стуруа¹.

Т. Шах-Азизова², напрямую не причисляя «Короля Лира» Стуруа к эпическому театру, по сути, сближает их, утверждая, что перед нами «Шекспир эпохи Брехта». Аргументируя это, автор статьи пишет об отказе режиссера от «ложного представления о величии», против которого восставал и Брехт, отмечая, что Лир актера Рамаза Чхиквадзе лишен и оттенка возвышенности и характеризуя его словами пьесы как «неприкрашенного человека». Хотя такие черты не являются принадлежностью героя только эпохи Брехта. А комментируя реплику Эдмонда, где он философствует о склонности людей оправдывать все плохое сверхъестественными объяснениями: «Великолепная / увертка человеческой / распушенности — всякую вину свою сваливать на звезды!», — критик пишет о наблюдательности этого «циника и подонка» и его умении формулировать мысль. Рецензент видит в этом прием эпического театра, согласно которому в каждой роли

есть реплика, жест или взгляд, вынесенные за скобки конкретного характера, словно упуская из вида, что этой репликой героя наделил Шекспир, как он наделял способностью мыслить самых разных героев своих пьес независимо от их качеств³.

Брехтовской именуют М. Воландина и В. Иванов⁴ демифологизацию власти, которую режиссер совершает в этом спектакле, словно ее развенчанием занимался лишь этот драматург.

Брехтовским курсивом называет Н. Казьмина⁵ выделение режиссером отдельных реплик, хотя акцентирование составляющих спектакля, в том числе и реплик, используется и в театрах других типов. А разговор о безоглядной свободе темпераментной игры Ж. Лолашвили в роли Шута, прежде скованного ироническим комментарием Ведущего в «Кавказском меловом круге», критик сопровождает замечанием о сохранении актером в памяти брехтовских уроков. Однако если иметь в виду, что эпический театр предполагает жесткую подчиненность игры идее спектакля, которой служат, в частности, и пояснения в форме зонгов и монологов, то придется признать, что безоглядность в актерской игре, скорее, мешает этой строго предписанной ей функциональности.

Некоторые авторы статей, убежденные в том, что Стуруа «ведет свой театр по пути, указанному Брехтом», вообще не считают нужным приводить какие-либо доводы в пользу этого суждения⁶. Автор единственной статьи⁷, где дается негативная оценка постановке, следует печально известной традиции проверки спектакля

на его соответствие пьесе. Ее приверженцы либо наделяют себя абсолютным знанием относительно возможного сценического воплощения пьесы, либо заведомо не признают за режиссером права каждого художника — создавать собственный художественный мир. Но в любом случае режиссеру выносят приговор, фиксируя, например, что «это не Гоголь, не Чехов...» или, как в данном случае, — это не Шекспир. Резкость вердикта рецензента «Королю Лиру» Стуруа усиливается формулировкой, объясняющей якобы несостоятельность спектакля: «Так Шекспир отомстил за себя, которого здесь Брехтом не поверяют, а побивают». При этом критик не уточняет, какая из отмеченных в статье особенностей спектакля: расчеловечивание персонажей или разыгрывание ими жизни, словно она представляет собой театральную игру, или и то, и другое — заставила причислить спектакль к театру Брехта. Однако ни то, ни другое не является прерогативой эпического театра. В том числе эти особенности не чужды, как уже упоминалось, и Шекспиру, который видел весь мир театром, а многих героев его пьес, в частности и «Короля Лира», можно характеризовать как бесчеловечных.

Таким образом, причастность «Короля Лира» к театру Брехта оказалась недоказанной, как это было и с предыдущими постановками Стуруа⁸.

Мнения рецензентов сошлись и в том, что происходящее в государстве Лира — это организованная им театральная игра, его театр. И во всех статьях этот верный тезис подтверждается только сценой раздела королевства, где по воле монарха все играют в затеянном им спектакле⁹. Однако одного эпизода явно недостаточно для того, чтобы говорить обо всем случившемся в ходе действия с обитателями королевства как о театральной игре.

Именно принадлежностью театра Лира считают авторы рецензий сценографическую установку в виде расположен-

ных на подмостках лож и ярусов, которые как бы продолжают зрительный зал¹⁰. Или, как вариант, — воплощением шекспировской метафоры, связывающей жизнь с представлением¹¹, что то же самое, поскольку имеется в виду жизнь обитателей королевства Лира. Между тем ложи и ярусы на сцене воспринимаются как таковые только актерами и зрителями. Персонажи спектакля, то есть обитатели королевства, не относятся к ним как к ломам и ярусам. Для них те служат лишь местом, с которого они попадают на площадку. То есть сценография в виде лож и ярусов принадлежит не театру Лира, а театру Стуруа. Она заставляет зрителя воспринимать все происходящее на помосте именно как театральное действо и обнажает открытую условность спектакля, сочиненного Р. Стуруа. Между тем театр Стуруа, который не только не скрывает, а прямо-таки демонстрирует себя на протяжении всего действия (и не только посредством сценографии), оказался не замеченным рецензентами. Как не заметили его и в рецензиях на предыдущие спектакли режиссера, например «Кавказский меловой круг» и «Ричард III»¹².

Финальный эпизод спектакля, где рушится сценографическая установка, потемневшее пространство обволакивается дымом, подсвечивается на мгновение вспыхнувшим ослепительным светом и заполняется черными мечущимися фигурами людей, — трактуется в статьях примерно одинаково. То — как предвестие вселенской катастрофы или сама катастрофа, то как наступивший всемирный хаос, то как конец света¹³. Э. Гугушвили соотносит происходящее в этот момент с фашизмом, судя по тому, что черным одеждам фигур, появившихся в этот момент в сценическом пространстве и называемых в статье стервятниками, — по словам критика, не достает лишь свастики¹⁴. В рецензии английского критика А. Лоу трактовка эпизода предложена в виде вопроса: «Это

ядерный взрыв?»¹⁵ И. Павлова в своей рецензии риторически вопрошает: «Чем кроме как... сценическим эффектом, окажется крушение театра-королевства-мира в громах и молниях вселенского катаклизма?»¹⁶ Хотя уже сам вопрос свидетельствует о том, что эта сцена не исчерпывается для критика сценической эффектностью, но читается еще как образ крушения театра-королевства-мира и образ вселенского катаклизма.

Лир в спектакле Стуруа не умирает. В завершающей сцене зритель видит его после случившейся катастрофы среди полной разрухи над телом погибшей Корделии. Спектакль заканчивается его оплакиванием дочери и обращением к ней с просьбой расстегнуть пуговицу. Интерпретации рецензентами этой сцены разнятся. Она становится одновременно вечным укором Лиру и вечным памятником его страданию¹⁷, — считает Т. Шах-Азизова. А. Лоу акцентирует внимание на наказании Лира, который видит результаты своего правления не только в развороченных старших дочерях, смерти Корделии, но и в том, что созданный им мир буквально разваливается¹⁸. По мнению Э. Гугушвили, во время плача Лира над Корделией происходит дарованное ему прозрение. А то, что режиссер оставляет героя живым, критик интерпретирует гадательно: то ли так продлевается покаяние героя, то ли утверждается, что Лир «не умирают и существуют в мире, как существует в мире зло»¹⁹. М. Воландина и В. Иванов трактуют эпизод как возвышение героя и его прозрение²⁰. К. Рудницкий видит сцену тоскливым многоточием, поясняя, что это тоска о слишком позднем прозрении, когда ничего нельзя исправить²¹.

Почти во всех статьях так или иначе обсуждается представленный в спектакле Шут. Во взглядах рецензентов на него также обнаруживаются некоторые различия. Героя называют то изначально

знающим, эксцентричным, мудрым, но не без сумасшедшинки²². То — мудрым, серьезным, и драматичным, совсем не похожим на скомороха²³. То — интеллигентом, который принял амплу придворного шута и бесконечно от него устал²⁴. То — смешным и трогательным, как чаплиновский Чарли, и одновременно мудрым и трезвым²⁵. По мнению И. Павловой, Шут является единственным в королевстве Лира аристократом и в отличие от других играет роль самого себя²⁶. Между тем ум этого героя вполне обнаруживается в его шутках, а их дурашливая подача, как и все поведение Шута, свидетельствуют о том, что он играет дурака. А вот аристократом духа его, пожалуй, назвать можно. А. Лоу неожиданно охарактеризовала Шута как пьяницу, который ненавидит Лира и надсмехается над ним²⁷. Что могло бы заставить увидеть в герое пьяницу? Разве лишь то, причем с большой натяжкой, что он постоянно дурачится, изрекая вызывающие суждения, которые звучат в адрес короля. Но для Шута подобное поведение — норма. К тому же смеется Шут, помогая королю открыть глаза, над сомнительной затеей Лира отдать королевство, не теряя при этом своих привилегий.

Существенно разнятся и трактовки убийства Шута Лиром, происходящего в спектакле вопреки пьесе, где он в определенный момент просто выпадает из действия. Оно произошло в забытии рас суда короля, полагают авторы одной из статей²⁸. В другой рецензии утверждается, что Лир убил Шута, опасаясь сойти с ума от его сентенций²⁹. Высказана и прозвучавшая в двух вариантах точка зрения, согласно которой смерть Шута наступает случайно. По одной из этих трактовок, король, не задумываясь, коснулся его ножом³⁰. По другой — Шут, столкнувшись с Лиром, наткнулся на нож. А тот, «чуть удивившись, с видом механической куклы... тычет и тычет в него ножом»³¹. К сожалению, об аргументах этих версий

критики умолчали. Как ни странно, ни одной из них нельзя категорично отказать в соответствии спектаклю. Лир к моменту убийства пребывает в крайнем напряжении от того, что произошло между ним и старшими дочерьми. И трудно сказать, следствием этого или потери рассудка стали отдельные его жесты и поведение в целом. Обоснованной выглядит причина убийства, названная Т. Шах-Азизовой: жестокость к окружающим³². Действительно, на протяжении действия именно так относится ко всем Лир. И Шут в этом смысле не исключение, даже с ним король ведет себя крайне агрессивно, что отдельно подчеркнул К. Рудницкий³³. В контексте спектакля существенно, что убийство Шута, независимо от его причины, делает невозможным для этого Лира прощение.

Примерно совпали взгляды критиков на эпизод воскрешения Шута, где он, неожиданно ожив, вскакивает и, под ритмичную музыку изрекая очередное свое суждение и по своему обыкновению дурачась, щеголяя в ботинке на одной ноге, с другим ботинком в руке, пританцовывая, уходит с площадки. Хотя формулируются эти взгляды по-разному: воскрешение дает герою возможность «сделать резюме о порочности мира»³⁴; высказаться сполна³⁵; в очередной раз подтверждает, что «правду нельзя убить, трижды убитая, она все-таки воскресает»³⁶.

Содержание спектакля в целом при разных формулировках во всех откликах на него так или иначе связывается с Лиром и его тиранией. Так, М. Воландина и В. Иванов считают, что спектакль исследует политический театр короля Лира, в государстве которого все сведено к набору ролей, а сущность неведома или утрачена³⁷. На взгляд Н. Гурабанидзе, в спектакле предстает театр Лира³⁸. По мнению К. Рудницкого, спектакль получился о том, как «беспощадное царствие Лира» открыло ворота еще большему злу, в частности — беспамятной власти Гонерилы и Реганы³⁹.

С точки зрения Н. Казьминой, Стурра прочел «Короля Лира» как пьесу о тирании и следах, которые она оставляет в душах людей; о том, как, посеяв ветер, власть пожинает бурю⁴⁰. Для А. Лоу спектакль представляет собой мрачное изображение современного тирана, затеявшего раздел королевства ради забавы, призванной подтвердить его абсолютную власть⁴¹.

Теперь о некоторых особых точках зрения на спектакль и его составляющие.

Т. Шах-Азизова считает, что в «Короле Лире» Стурра многократно возросло «человеческое содержание» постановки по сравнению с таковым в его «Ричарде III». Спектакль, по мысли критика, передает сокрушение о гибнущей человечности, которое, нарастая, приводит к катарсису, связанному с трудным путем Лира, «от резкого снижения вначале к очищенному трагизму финала». Но это утверждение оставлено в статье без аргументов. На деле в спектакле нет решительно никаких признаков движения по этому пути. Возвышение героя, если, конечно, считать, что оно заведомо обеспечивается страданием, происходит, но скачкообразно, лишь в финальной сцене, когда Лир остается с погубившей Корделией на руках.

Рецензент видит в спектакле новизну для театра Стурра, в частности — «непростой» психологизм, суть которого, к сожалению, не раскрывается. По мнению автора статьи, на фоне этой новизны в дальнейшем требуется корректировка режиссуры Стурра, для которой характерна, по словам критика, «известная барочность». Например, рецензента смущает яркость отдельных фрагментов спектакля, заставляющих, на ее взгляд, меркнуть соседние эпизоды. А также — обилие режиссерской выдумки, в котором, по словам рецензента, может вязнуть действие (почему-то именно так: не вязнет, а «может вязнуть»)⁴². Любопытно, что почти теми же словами подобную претензию неоднократно предъявляли Э. Някрошюсу. Ма-

стеру, в частности, пеняли на то, что у него едва ли не каждая реплика становится объектом режиссерского сочинительства, что, по утверждению многих критиков, становится тормозом для действия⁴³. Однако нельзя не признать: если режиссер как автор спектакля намерен создать единый художественный мир, то иного пути нет. Он должен выстраивать все уровни постановки, делая текст, звучащий в спектакле, всецело объектом своего сочинительства. Иначе любая оставшаяся вне его внимания часть этого текста, в том числе отдельная реплика, все равно будет так или иначе интерпретирована актером, поскольку даже само по себе произнесение текста, благодаря выбранной им интонации, скорости и степени громкости речи, тембру голоса, обеспечит определенную трактовку. Если хотя бы только названные факторы окажутся определенными исполнителем произвольно, помимо режиссерской воли, то уже одно это сделает созданный актером образ выпадающим из задуманного режиссером единства.

Но вернемся к статье Шах-Азизовой. По мнению критика, персонажи спектакля — «люди как люди», представленные в виде характеров. В качестве примеров указываются Гонерилья как сильная духом женщина и Эдмунд — человек, полный кипучей энергии. Однако эти примеры, справедливо показывающие персонажей, которых можно охарактеризовать одним качеством, выдают в действующих лицах другой тип образа, а именно: маску; но не характер, предполагающий развитие персонажа в ходе действия и достаточный спектр его свойств.

Отмечая, что все герои спектакля обозначены точно, рецензент в то же время указывает на недостаток «наполнения» отдельных важных фигур, которого хватило бы при прежних законах спектакля, но недостаточно для театра, каким он видится критику в предполагаемой им перспективе развития искусства Стурюа.

В финальном эпизоде спектакля, где рушатся воздвигнутые на сцене ярусы и ложи, автор статьи видит, помимо предвестия вселенской катастрофы, «детеатрализацию» театра, не театра вообще, а театра Стурюа. Критик предполагает, что такой итог действия может быть связан с намерением режиссера в дальнейшем изменить направление пути своего театра. То есть получается, что обнаруженный рецензентом знак стремления режиссера к переменам совпадает с ожиданиями автора рецензии в перспективе трансформации устройства постановок мастера. Судя по статье, среди таких ожиданий — упование на отказ от ярких фрагментов спектакля, от обилия выдумки и, наконец, — на «детеатрализацию» театра, которая есть не что иное, как отказ от открытой театральной игры. Иными словами, критик на момент написания рецензии ожидала в будущем смену типа создаваемого режиссером театра, перехода от условного театра открытой игры к театру прямых жизненных соответствий. В связи с этим автор статьи напомнила, что к тому времени в плане режиссера был «Вишневый сад», намекая на его воплощение по законам уже нового типа театра⁴⁴. Заметим, что в дальнейшем, вплоть до момента написания данного текста, то есть до 2020 года, подобной смены курса своего творчества Стурюа не совершил. И до сих пор ни к одной пьесе Чехова так и не обратился.

А. Лоу, напротив, привлекает яркость спектакля. Рецензент замечает: для грузин всегда был привлекателен Шекспир, о котором они даже говорят, что не будь он англичанином, то был бы грузином. В связи с этим автор статьи напоминает, что во многом театрально сама по себе жизнь грузин. Что касается Чехова, этот драматург, по мнению критика, не для них, поскольку они хотят не проясненного в статье «чего-то более захватывающего». Неназванными остались и критерии, на основании которых рецензент считает

Чехова недостаточно захватывающим. Критик справедливо утверждает, что режиссер структурирует свои постановки как музыкальные произведения. Мало того, его «Короля Лира» рецензент называет почти оперным по размаху и ритму. К сожалению, и эти тезисы оставлены без аргументов.

Автор статьи правомерно отмечает вплетенный в этот спектакль, как и в другие постановки режиссера, лейтмотив, связанный с жизнью как театром. Что в данном случае связано с жизнью в королевстве Лира, которая превращена им в спектакль.

Рецензент фиксирует выходы персонажей на игровую площадку прямо из возведенных на сцене лож, воспроизводящих ложи Театра им. Руставели, и их уходы туда же. При этом делаются противоречащие друг другу выводы о стирании режиссером разделения между залом и сценой, а также о втягивании зрителя в происходящее с персонажами⁴⁵. Хотя втягивание зрителя в событийный ряд возникает не при стирании разделения между залом и подмостками, а, наоборот, в условиях «четвертой стены», когда зритель, как бы забывая о том, что он в театре, воспринимает увиденное не как сценический мир, а реальностью.

Статья Н. Гурабанидзе, хотел он этого или нет, по-своему возражает Т. Шах-Азизовой, которая увидела в спектакле изменения в режиссуре Стуруа. По мнению рецензента, в постановке проявились сформированные прежде компоненты стиля режиссера, композиция мизансцен, умение постигать трагическое и комическое, неожиданно переходить из одной сферы в другую, умение сочетать высокое и низменное⁴⁶.

М. Воландина и В. Иванов обращают внимание на то, что на смену циклическому восприятию истории, которое утвердилось в шекспировских спектаклях нескольких десятилетий, предшествовавших

премьере «Короля Лира» Стуруа, этот спектакль представляет эсхатологический взгляд, перспективу страшного суда и возможного спасения⁴⁷. Ассоциация образа, возникающего в финальной сцене с ее разрушением всего и гибелью всех, с катастрофой глобального или даже вселенского масштаба, не оставляющей никаких надежд на будущее, очевидна. Однако мысль о возможности спасения, которую якобы передает спектакль, требует доказательства, чего, к сожалению, в статье нет.

Кроме того, авторы статьи, не вдаваясь в подробности и обоснования, касаются строения спектакля, утверждая, что первый акт держится жесткими обусловленностями принципа причин и следствий, а второй — выходит из этой логики, развертываясь как череда фантазмагорических эпизодов «конца света».

Н. Казьмина, пользуясь термином К. С. Станиславского, называет театр Стуруа, каким он был до спектакля «Король Лир», театром представления, но «с оговорками», которые, впрочем, не уточняются. Критик считает, что этот спектакль вывел режиссера из круга тем и эстетических возможностей такого театра, не уточняя, по законам какого театра сделан «Король Лир». Но судя по замечанию рецензента о том, что в этом спектакле произошла замена масок зла, свойственных прежним постановкам Стуруа, на психологическое развитие характера, имеется в виду театр переживания, если опять же воспользоваться терминологией Станиславского. Наличие психологического развития характера героя обосновывается в статье тем, что в спектакле показано движение судьбы Лира, а не ее результат. При этом, видимо, не принимается во внимание, что движение судьбы сценического персонажа возможно и в случае, если его роль сыграна в виде маски. «Самый главный итог спектакля» рецензент обнаруживает в том, что в этой постановке «ощутим... сдвиг режиссерского сознания в сторону

человечности, мудрости возраста»⁴⁸, оставляя доводы в пользу этого ощущения, увы, за пределами статьи.

А каким предстает спектакль в исследованиях, написанных спустя много лет после премьеры? Для примера обратимся к двум обобщающим статьям, посвященным сценическим воплощениям пьес Шекспира.

По мнению авторов исследования о сценическом воплощении шекспировских тиранов, М. Гелашвили и К. Гагнидзе⁴⁹, «Король Лир» Струуа — это спектакль о разрушительной силе деспотизма. Крушение королевства, происходящее в финале спектакля, для них ассоциируется с апокалипсисом, единственным свидетелем которого стал Лир. То есть, по сути, авторы статьи не добавляют ничего нового к тому, что думали о спектакле их предшественники.

Исследователь театральных интерпретаций «Короля Лира» Лаша Чхартишвили тоже пишет, что спектакль Струуа посвящен проблеме диктатора и трагических последствий его правления в виде апокалипсиса и разрушения Вселенной. Он обращает внимание на соответствие нового, прозаического, перевода «Короля Лира», сделанного с участием режиссера специально для его постановки с учетом особенностей современного языка, — принципам эстетики театра Струуа. Тем самым, между прочим, утверждается, что спектакль сделан в соответствии с характерным для Струуа стилем, сформированным в предыдущих работах режиссера. Так автор статьи, хотел он того или нет, также возражает тем рецензентам, которые увидели принципиальную новизну этого спектакля в сравнении с предыдущими постановками режиссера. Он замечает, что в спектакле собраны все достижения театра Струуа, правда, не конкретизируя, что именно он считает достижениями. Кроме того, исследователь, не останавливаясь на конкретных примерах, называет харак-

терными чертами художественного мира спектакля метафоры, символы и аллегории⁵⁰.

Мы уже отметили, что в большинстве статей развертываемый на сцене мир так или иначе связывается с игрой, в частности — с игрой театральной, которая соотносится с театром короля Лира. Что вполне отвечает реалиям спектакля. Другое дело, что эта характеристика оказалась недостаточно аргументированной, поскольку ее обосновывают только эпизодом раздела королевства.

Что касается еще одной составляющей спектакля, связанной с другим театром, театром Роберта Струуа, на протяжении спектакля являющим себя зрителю с помощью открытой театральной игры, то она и вовсе осталась не замеченной рецензентами. В этом смысле из ряда других статей несколько выбивается один из самых первых откликов⁵¹ на спектакль. По словам его автора, И. Химшиашвили, происходящее с героями спектакля и самого Лира можно описать цитатой: «Какая смесь! Бессмыслица и смысл!» (к слову, в спектакле эта реплика Эдгара принадлежит Глостеру, не хуже него постигшему суть окружающего мира). Причем смесью безумия и мудрости, на взгляд рецензента, наделен Лир в исполнении Р. Чхиквадзе. Безумием автор статьи называет судьбу рушащегося мира Лира. А собственно мудрость он видит «в воплощении этого мира театром». Такое замечание, казалось бы, дает основание думать, что критик заводит речь именно об упомянутой нами составляющей спектакля, сопряженной с театром Струуа. Впрямую он об этом не говорит. Хотя два высказывания рецензента связаны с миром спектакля как сотворенным. Так, И. Химшиашвили трактует «гром небесный», который в ходе действия неоднократно звучит, сопровождаясь яркими вспышками, сначала глухо, потом все более бурно, — как предвестника будущих потрясений, то есть обнаруживает у него

открыто театральную функцию. Кроме того, критик обращает внимание на художественное совершенство решения заключительных эпизодов спектакля, которые он подробно описывает, характеризуя их как гениальные, тем самым рассматривая эти эпизоды именно как создания режиссера, театра Стуруа. Речь идет об эпизодах, где, по словам рецензента, «закачается и рухнет этот мир, густой дым постепенно станет скрывать поверженные темные фигуры бывших людей бывшего человечества. И возникнут последние люди на земле Лира — он сам, волочащий тело Корделии на привязанной за шею веревке». Однако, формулируя драматическое противоречие спектакля, эти отмеченные им особенности автор рецензии не принимает во внимание. На взгляд критика, силам разрушения в постановке противостоят не столько Кент, Корделия и Герцог Альбанский, сколько сила осмысления мирового распада, сосредоточенная в Лире. То есть содержание постановки он, подобно остальным рецензентам, тоже видит основанным на том, что происходит между персонажами.

Говоря об этой статье, нельзя не упомянуть также и справедливое суждение ее автора о том, что Стуруа менее всего склонен умиляться героям спектакля, в том числе Корделии и Лиру. Критик акцентирует внимание на том, что режиссер с невиданной глубиной вскрывает именно конфликтность персонажей, приводящую к выморочности и бесчеловечности действительности, представленной в спектакле. Режиссеру, пишет он, например, неважно, что благородный Эдгар убивает подлого Эдмунда, а существенно лишь то, что происходит братоубийство.

Подводя итог, подчеркнем, что и рецензенты, и авторы поздних, обобщающих, статей отмечают множество ценных существенных подробностей спектакля и размышляют о его художественной природе в целом. При этом о содержании постанов-

ки критики судят исходя лишь из того, что происходит в ходе действия с ее героями. Пренебрежение поэтикой спектакля привело к пропуску его существенного смыслового слоя.

Немало трактовок частных образов выглядят произвольными. Нередко утверждения разных критиков противоречат друг другу, а отдельные из них и внутренне противоречивы. В основном все это происходит по той причине, что рецензенты не считают обязательным аргументировать свои утверждения, основываясь на сценической материи. Иногда недостаточность аргументов оставляет «подвешенными» даже выводы, которые не противоречат тому, что происходит на сцене, как это случилось с суждением о том, что в спектакле жизнь в королевстве Лира представлена в виде затеянного им спектакля. Кроме того, частные сценические образы нередко интерпретируются в статьях как нечто автономное, вне контекста, что, конечно, не способствует адекватному пониманию их и постановки в целом.

Многие рецензенты сходятся в том, что спектакль сделан по методу эпического театра, но приводимые ими аргументы, как мы показали, оказались несостоятельными. Традиция связывать сценическую условность лишь с эпическим театром возникла во время «оттепели» по объективным тогда причинам⁵². Со временем причины перестали быть актуальными, но такое обыкновение, как видим, сохранилось. Осталась эта традиция и к 1987 году, когда состоялась премьера «Короля Лира» Стуруа, и в более поздние годы, вплоть до второго десятилетия XXI века, причем ей оказались подвластны и зарубежные коллеги. Чем-то иным, кроме как инерцией, это явление объяснить трудно.

Путем к постижению спектакля может стать анализ его драматического действия, который до сих пор не предпринимался. При таком подходе с необходимостью придется иметь в виду, что сценическое про-

изведение представляет собой художественное единство и любая составляющая спектакля — его часть. Предваряя этот анализ, на основе уже сказанного можно выдвинуть, в частности, гипотезу о том, что

театр Стуруа, явленный в спектакле демонстративно условной театральной игрой, наряду с театром Лира является существенным для смыслообразования участником действия.

Примечания

¹ См.: *Мальцева О. Н.* Театральная критика о влиянии эпического театра Бертольта Брехта на спектакли Роберта Стуруа // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2018. № 10 (96). С. 121–125.

² См.: *Шах-Азизова Т.* Конец игры // Советская культура. 1987. 4 июня. С. 6.

³ См. об этом: *Адмони В.* Стихия философской мысли в драматургии Шекспира // Шекспировские чтения. 1976. М.: Наука, 1977. С. 7–12.

⁴ См.: *Воландина М., Иванов В.* Когда жизнь — не жизнь и смерть — не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 20–22.

⁵ См.: *Казьмина Н.* Без покаяния // Театр. 1988. № 7. С. 60–71.

⁶ См., например: *Караулов А. В.* Осень патриарха // *Караулов А. В.* Подробности. Упрощенный театр. М.: Издательский дом «Дрофа», 1994. С. 308.

⁷ См.: *Павлова И.* Театр теней // Смена. 1988. 14 июня.

⁸ См.: *Мальцева О. Н.* Театральная критика о влиянии эпического театра Бертольта Брехта на спектакли Роберта Стуруа // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2018. № 10 (96). С. 121–125.

⁹ См., например: *Шах-Азизова Т.* Конец игры // Советская культура. 1987. 4 июня. С. 6; *Воландина М., Иванов В.* Когда жизнь — не жизнь и смерть — не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 20–22; *Алексеева Е.* Весь мир театр // Вечерний Ленинград. 1988. 1 июня; *Павлова И.* Театр теней // Смена. 1988. 14 июня; *Казьмина Н.* Без покаяния // Театр. 1988. № 7. С. 60–71.

¹⁰ См., например: *Шах-Азизова Т.* Конец игры // Советская культура. 1987. 4 июня. С. 6; *Воландина*

на М., Иванов В. Когда жизнь — не жизнь и смерть — не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 20–22.

¹¹ См., например: *Химшиашвили И.* Что отразило зеркало? // Вечерний Тбилиси. 1987. 14 мая; *Казьмина Н.* Без покаяния // Театр. 1988. № 7. С. 60–71.

¹² См. об этом подробно: *Мальцева О. Н.* Композиция и художественное содержание спектакля Роберта Стуруа «Ричард III» по одноименной пьесе У. Шекспира // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. № 3. С. 117–121; *Мальцева О. Н.* Поэтика спектакля Роберта Стуруа «Кавказский меловой круг» по одноименной пьесе Б. Брехта // Literature and art of the new century: the transformation process and the continuity of traditions: Materials of the IV international scientific conference on January 20–21, 2019. Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», Belgorod State University, Belarusian State Academy of Music, 2019. С. 45–51.

¹³ См., например: *Шах-Азизова Т.* Конец игры // Советская культура. 1987. 4 июня. С. 6; *Воландина М., Иванов В.* Когда жизнь — не жизнь и смерть — не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 20–22; *Павлова И.* Театр теней // Смена. 1988. 14 июня; *Казьмина Н.* Без покаяния // Театр. 1988. № 7. С. 60–71.

¹⁴ *Гугушвили Э.* Дойти до сути // Заря Востока, Тбилиси. 1987. 10 мая.

¹⁵ *Law A.* King Lear as a Modern Tyrant // The New York Times. 1990. April 1. URL: <https://www.nytimes.com/1990/04/01/arts/theater-king-lear-as-a-modern-tyrant.html> (дата обращения 10.01.2020).

¹⁶ *Павлова И.* Театр теней // Смена. 1988. 14 июня.

¹⁷ *Шах-Азизова Т.* Конец игры // Советская культура. 1987. 4 июня. С. 6.

¹⁸ *Law A.* King Lear as a Modern Tyrant // The New York Times. 1990. April 1. URL: <https://www.nytimes.com/1990/04/01/arts/theater-king-lear-as-a-modern-tyrant.html> (дата обращения 10.01.2020).

¹⁹ *Гугушвили Э.* Дойти до сути // Заря Востока, Тбилиси. 1987. 10 мая.

²⁰ *Воландина М., Иванов В.* Когда жизнь — не жизнь и смерть — не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 20–22.

²¹ См.: *Рудницкий К.* Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 132.

²² См.: *Химшиашвили И.* Что отразило зеркало? // Вечерний Тбилиси. 1987. 14 мая.

²³ См.: *Шах-Азизова Т.* Конец игры // Советская культура. 1987. 4 июня. С. 6.

²⁴ См.: *Воландина М., Иванов В.* Когда жизнь — не жизнь и смерть — не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 22.

²⁵ См.: *Казьмина Н.* Без покаяния // Театр. 1988. № 7. С. 69.

²⁶ *Павлова И.* Театр теней // Смена. 1988. 14 июня.

²⁷ *Law A.* King Lear as a Modern Tyrant // The New York Times. 1990. April 1. URL: <https://www.nytimes.com/1990/04/01/arts/theater-king-lear-as-a-modern-tyrant.html> (дата обращения 10.01.2020).

²⁸ *Воландина М., Иванов В.* Когда жизнь — не жизнь и смерть — не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 22.

²⁹ *Рудницкий К.* Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 132.

³⁰ *Law A. King Lear as a Modern Tyrant* // The New York Times. 1990. April 1. URL: <https://www.nytimes.com/1990/04/01/arts/theater-king-lear-as-a-modern-tyrant.html> (дата обращения 10.01.2020).

³¹ *Казьмина Н.* Без покаяния // Театр. 1988. № 7. С. 70.

³² *Шах-Азизова Т.* Конец игры // Советская культура. 1987. 4 июня. С. 6.

³³ *Рудницкий К.* Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 132.

³⁴ *Химшиашвили И.* Что отразило зеркало? // Вечерний Тбилиси. 1987. 14 мая.

³⁵ *Воландина М., Иванов В.* Когда жизнь — не жизнь и смерть — не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 22.

³⁶ *Рудницкий К.* Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 132.

³⁷ *Воландина М., Иванов В.* Когда жизнь — не жизнь и смерть — не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 21.

³⁸ См.: *Гурабанидзе Н.* Мир высших страстей // Советская культура. 1988. 30 июля. С. 10.

³⁹ *Рудницкий К.* Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 131.

⁴⁰ См.: *Казьмина Н.* Без покаяния // Театр. 1988. № 7. С. 67.

⁴¹ См.: *Law A. King Lear as a Modern Tyrant* // The New York Times. 1990. April 1. URL: <https://www.nytimes.com/1990/04/01/arts/theater-king-lear-as-a-modern-tyrant.html> (дата обращения 10.01.2020).

⁴² См.: *Шах-Азизова Т.* Конец игры // Советская культура. 1987. 4 июня. С. 6.

⁴³ Подробнее об этом см.: *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса: Поэтика / Предисл. Ю. М. Барбоя. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 15 и др.

⁴⁴ См.: *Шах-Азизова Т.* Конец игры // Советская культура. 1987. 4 июня. С. 6.

⁴⁵ См.: *Law A. King Lear as a Modern Tyrant* // The New York Times. 1990. April 1. URL: <https://www.nytimes.com/1990/04/01/arts/theater-king-lear-as-a-modern-tyrant.html> (дата обращения 10.01.2020).

⁴⁶ См.: *Гурабанидзе Н.* Мир высших страстей // Советская культура. 1988. 30 июля. С. 10.

⁴⁷ *Воландина М., Иванов В.* Когда жизнь — не жизнь и смерть — не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 22.

⁴⁸ *Казьмина Н.* Без покаяния // Театр. 1988. № 7. С. 71.

⁴⁹ *Gelashvili M., Gagnidze K.* Shakespeare's tyrants: from text to stage // International Journal of Research in Humanities, Arts and Literature (IMPACT: IJRHAL). 2017. Nov. Vol. 5. Issue 11. P. 197–202.

⁵⁰ См.: *Chkhartishvili L.* Issues in the Stage Interpretations of “King Lear” (by the example of creative works of Peter Brook, Giorgio Strehler and Robert Sturua) // Lasha Chkhartishvili's Blog. 2015. 16th August. URL <http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2015/08/issues-in-stage-interpretations-of-king.html> (дата обращения 8 января 2020).

⁵¹ См.: *Химшиашвили И.* Что отразило зеркало? // Вечерний Тбилиси. 1987. 14 мая.

⁵² См. об этом: *Мальцева О. Н.* О «синтезе» театральных методов: Из материалов Первых Барбюсовских чтений 16–18 октября 2018 г. Санкт-Петербург // Театрон: Научный альманах. 2019. № 3. С. 89–92.

А. В. Попова

Драматическое пространство и ненасытимость в творчестве Виткацы

Драматическое пространство — понятие абстрактное, то, что оно обозначает, не является видимым, оно принадлежит плану драматургического текста, но создается зрителем в его воображении с тем, чтобы зафиксировать рамки движения действия. В авангардистской драматургии Виткацы (Станислава Игнацы Виткевича, 1885–1939), созданной между двумя мировыми войнами, пространство в уникальной, свойственной единственно этому художнику манере воплощается в языке, связанном с дискурсом бессознательного. Автор предписывает воспринимающему субъекту мыслить произведение в категориях, значимых для этого дискурса, таких как тревога, влечение, наслаждение, стыд.

Авангардный театр первой трети XX века отказался от подражания на сцене бытовой действительности. Он провозгласил тождественность искусства самому себе и имманентность его художественных форм. Он обратился к поискам способов создания такого пространства, которого не существует в регистре реального и с которым зритель может взаимодействовать только с помощью своего воображения и только в театре. Художник поставил перед собой задачу изобразить то, что не может быть изображено. На смену эстетике прекрасного пришла эстетика возвышенного.

Тенденция к отказу от реальности в искусстве¹ стала выражением философской позиции протеста против истеблишмента и против движения к закату человеческой цивилизации. Этот принцип в начале XX века был апроприирован всеми новаторскими художественными на-

правлениями, а в 1920–1930-е годы особый импульс придал ему сюрреализм. Основоположник движения сюрреалистов Андре Бретон называл сюрреалистический образ «огромной преобразующей метафорой реального мира»². Сюрреалисты создавали образы пространств на основе своего знания о бессознательном, о сновидениях и фантазмах, которое они черпали из работ Фрейда.

В польском межвоенном театре такая эстетика была разработана в практике Виткацы. В его творчестве нашел выражение польский кризис модерна, который, по словам Чеслава Милоша, «изначально не мог проявиться в полной мере из-за мыслительной или языковой незрелости»³. Беспокойство, вызванное гомогенизацией и омассовлением культуры, угасанием метафизических чувств и утратой человечеством способности переживать тайну бытия, стало движущей силой его творческой мысли. Театр, по мнению Виткацы, способен вводить зрителя в исключительное состояние постижения этой тайны — через перцептивное потрясение. В этом Виткацы видит основную задачу искусства в целом.

Такого потрясения можно добиться с помощью формы. Виткацы определяет произведение искусства как конструкцию простых и составных элементов, в которой проявляется единство личности художника и которая действует непосредственно через свою конструктивность⁴.

Драматическое пространство — это специфический образ структуры мира произведения, который включает в себя персонажей, действия персонажей и их

отношения друг с другом⁵. А значит, для него ключевое значение имеет способ функционирования актантной схемы этой структуры, от которой оно зависит напрямую.

Актантная схема позволяет анализировать действие в динамике, она предполагает, что «характеры и действия не разделяются искусственно, но раскрывается их диалектика и постепенный переход от одного к другому»⁶. Понятие актантной схемы утвердилось в работах структуралистов и семиотиков А. Ж. Греймаса и А. Юберсфельд, которые, опираясь на разработки В. Проппа, а также Ф. де Соссюра, Р. Якобсона, К. Леви-Стросса, Э. Сьюри, группируют персонажей, разделяя их на категории, и выделяют подлинных protagonists действия, пытаясь охватить все возможные комбинации отношений и прояснить проблемы драматической ситуации⁷. Так, с точки зрения театральной семиотики драматическое пространство — это закодированный посредством знаков образ среды непрерывного творческого становления ситуаций, выстраиваемых с помощью драматических событий и действующих лиц.

Семиотический подход подразумевает исследование ситуации или процесса передачи образа как сообщения от адресанта к адресату⁸. Однако сообщение адресанта никогда не тождественно сообщению, которое получает адресат. Означающее никогда не сводится только к смыслу.

После «Тотема и табу» З. Фрейда стало очевидно, что субъект видит (и воспринимает) те или иные образы, события или явления потому, что у него есть определенный опыт восприятия или символический опыт воображаемого⁹. Это означает, что театральный зритель всегда находится в императивной символической конструкции, за рамки которой его восприятие не может выйти. Поэтому при анализе специфики формирования и восприятия драматического пространства, особенно про-

странства сюрреалистического, наряду с планом содержания и планом выражения должен учитываться план наслаждения.

Виткацы вписал психоаналитический дискурс в свои драматургические и теоретические тексты. Драматическим действием в его пьесах управляют эротические фантазмы героев. Эротизм для Виткацы — это одна из ипостасей любви, которая, наряду с голодом и страхом, является основной силой жизни¹⁰, это «постоянная, латентная, потенциальная, скрытая во внутренних телесных ощущениях основа всех „переживаний“ даже самого примитивного живого создания»¹¹. Он эротизирует отношения между персонажами, которых наделяет неискоренимым влечением — «ненасытностью».

Это влечение становится не только главной жизненной силой, одновременно созидательной и разрушительной, всех центральных персонажей Виткацы, но и *важнейшим фактором, образующим пространство*. Ненасытимость связана с чем-то тревожным, жутким, напоминающим что-то, что когда-то уже было: «Черт меня побери. Я чувствую такую жуткую ненасытимость, что мозг превращается в горячую кашу. Кашу, какую я ел когда-то в своей хате»¹², — заявляет Тумор Мозгович (драма «Тумор Мозгович», 1918).

Согласно Фрейду, «жуткое — это та разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном»¹³. Это знакомое, но забытое, тайное, которое выдало себя. В художественных пространствах Виткацы, в его противоречивых символических структурах имплицитно содержится жуткое, которое функционирует как способ их организации, как элемент их внутреннего устройства и которое имеет непосредственное отношение к амбивалентному, трагикомическому видению мира.

Влечение как образование символическое, культурное, в отличие от потребностей, невозможно удовлетворить. Более

того, удовлетворение не является целью влечения — влечение всякий раз «обходит» его¹⁴. Цель же влечения заключена в самом его испытывании, в повторяющемся движении по символической цепи. Пространство драматургии Виткацы — это и есть пространство замкнутой символической цепи героя, которое формируется с разрыванием его истории и по которому он движется к своей гибели — от скуки, блеклости, однообразия, скудности чувств.

Управляемый эротическими фантазмами герой предпринимает попытки обуздания сексуальных интенций, рационализации представления об их опасности. Так возникает диалектика созидательной ценности эротического и репрессивной интенции контролировать его. Отсюда проистекают и другие формы двойственности, характерные для драматургии Виткацы: наслаждение—наказание, иррациональное—логически объяснимое, Эрос (как созидательное) и Танатос (как разрушительное).

Этот конфликт обуславливает присущая внутреннему (субъективному) пространству напряженность, значимость которой для него подчеркивают А. Ж. Греймас и Ж. Фонтаний в семиотическом исследовании аффектов и страстей: «...для человеческого мира напряженность — это одна из основных особенностей внутреннего пространства, которое мы признаем и определяем как наложение естественного мира на субъект, с целью построения собственного способа семиотического существования»¹⁵. Способ семиотического существования зависит от особенностей восприятия, а значит — от тела со свойственным ему деятельности принципиальным качеством — чувствованием. Согласно семиотике Греймаса и Фонтания, человеческое тело в отношении восприятия образа выступает как поле, на котором вступают в соглашение интеросептивное и экстеросептивное, в результате чего создается напряженное семиотическое про-

странство, которое субъект преобразует и придает ему смысл: «Именно посредством воспринимающего тела мир превращается в смысл — в язык, — а экстеросептивные фигуры интериоризируются, и образность представляется как определенный способ мышления субъекта»¹⁶. То есть воспринимающий, чувствующий субъект «присваивает» образ, который влетает в систему координат его воображения, чтобы быть в нем декодированным. Искусство в этом ракурсе функционирует как способ мышления, который работает в ситуации встречи с чем-то принципиально новым, незнакомым.

Для драматургии Виткацы характерна особая организация речевого текста. Он тяготеет к абсурду (но не к отсутствию смысла), он не означает, а играет и доставляет наслаждение. Персонажи связаны обязательством речи, которая сама актуализируется как действие. Она наделена способностью создавать действительность. Основной задачей акта высказывания Виткацы является не передача сообщения, но представление, воплощение разрыва, деформации, недостатка метафизического чувства. Поэтому виткевичевское письмо целесообразно рассматривать как акт высказывания о самом акте речи, речи, в которой всегда чего-то не хватает, которая всегда «недодает». Знак проявляется у Виткацы не в том, что он отсылает к конкретному явлению, предмету или переживанию, роль его референциальной функции вторична. Ценность виткевичевского письма в том, что данный конкретный его способ производит особое поле знаков и сам является условием возникновения этих знаков. Он больше интересуется носителями знаков и формой, чем их значением или содержанием.

Современному ему театру, в котором эмоциональное напряжение зрителя полностью основано на переживании за судьбу героя, Виткацы противопоставляет древнегреческий театр. Принимая за

сюжетную основу содержание знакомых мифов, древнегреческая трагедия средствами формы усиливала метафизический элемент, эксплицировала те чувства, которые в жизни вне исключительных экстатических моментов зрители не имели возможности пережить. Житейские же переживания были только предлогом для формальных сочетаний, способных погрузить человека в иное психическое измерение через определенный синтез образов, звуков и значений слов¹⁷.

При создании драматического пространства, согласно Виткацы, образы, звуки, значения не обязательно должны быть выражением прекрасного¹⁸ в житейском понимании этого слова: «...элементы, как таковые малоприятные: скверное соотношение цветов, музыкальные диссонансы, причудливые, неприятные и беспокойные, даже отвратительные, сами по себе комбинации слов и действий, — могут в сумме, целом данного произведения, быть необходимыми элементами его единства, или художественной красоты»¹⁹. Такое возникновение целого из элементов, неприятных самих по себе, их перевес в произведении Виткацы называет *художественной перверсией*²⁰.

Он считает, что если ранее было возможно возникновение произведения искусства без использования перверсивных средств, то в его эпоху «на фоне бешеного темпа жизни, механизации общества, исчерпанности всех средств воздействия и художественной пресыщенности»²¹ их использование необходимо. Это перекликается с тезисом Т. Адорно, согласно которому перверсия в искусстве связана с положением человека в мире: «Чем решительнее и бескомпромисснее произведения делают выводы из того состояния, в котором находится сознание, тем ближе становятся они сами к бессмысленности. Тем самым они обретают исторически давно созревшую истину, которая, если она будет отвергнута, обрекает искусство на

бессильное одобрение и согласие с дурной и порочной существующей реальностью»²². Произведение искусства, наделенное художественной перверсией, отражает разлад между принципом реальности и принципом удовольствия, управляющего психикой зрителя.

Драматическое пространство, согласно Виткацы, должно быть оправдано не в поле житейской логики, но в ином психическом измерении, в котором события не зависят ни от какой логики, кроме логики построения композиции пьесы. Речь идет не о выстраивании абсурдного перверсивного мира, а, скорее, о том, чтобы художественное пространство как проекция реального становилось отражением безграничной абсурдности существования. Драматургия Виткацы экспонирует нелинейность времени, одновременность прошлого, настоящего, смешение внешнего и внутреннего состояний в одном пространстве.

В пьесах Виткацы раскрывается трагедия бесконечной повторяемости событий, которые никогда не приводят к разрешению противоречий и к устранению экзистенциальных страданий. Персонажи этих пьес не психологичны, они представляют собой беспредельные планы, которые осуществляют движения, описывающие план имманенции автора, и к которым подключается зритель, привнося в театральный текст собственные переживания. Они находятся в постоянном состоянии неискоренимой тревоги, обделенности, жажды чувствования. Они стремятся вырваться из оков этого состояния, но всегда терпят поражение. Они обречены на неустанные поиски собственной индивидуальности.

Одна из наиболее сложно организованных пьес Виткацы — «Метафизика двуглавого тельца» (1921), написанная под впечатлением от путешествия по Австралии с антропологической экспедицией Бронислава Малиновского. Она имела для автора особое значение: была отмечена им

как пьеса, «более приближенная к Чистой Форме [чем написанные ранее]»²³, кроме того, Виткацы сам готовил ее постановку в Формистичном театре в 1927 году, а также постановкой этой пьесы предполагал открыть свой Независимый театр в Закопане в 1938 году. Однако в обоих случаях подготовка к премьере была прервана. Впервые пьеса была поставлена Эдмундом Верчиньским в 1928 году в Познани. В печати она появилась только в 1962 году.

Выстраивая драматическое пространство «Метафизики двуглавого тельца», автор прямо обращается к структуре тотемической культуры. Шестнадцатилетний юноша Кармазинелло и его Мать Леди Леокадия Клэй, пребывающие в полуденной скуке в Порт-Морсби в Папуа-Новой Гвинее, где коренное племя папуасов клана Апарура поклоняется золотой лягушке Капа-Капа, получают известие о смерти отца Кармазинелло, Губернатора Сэра Роберта Клэя. Губернатор скончался от черной лихорадки в экспедиции на реке Флай, куда он отправился, чтобы добыть редкий образец клопа для своей коллекции насекомых. К ужасу Кармазинелло, обнаруживается, что смерть Губернатора — это результат сговора Матери и знаменитого бактериолога Эдварда Микулини-Пехбауэра, который является ее давним тайным любовником и биологическим отцом Кармазинелло. Пораженный юноша осознает себя плодом искусственного семейства²⁴. Все дальнейшие события пьесы — это история становления мужской субъектности Кармазинелло.

Сценографическая конструкция, согласно тексту пьесы, должна определяться двумя основными категориями: бескрайним австралийским пейзажем и интерьерным пространством «первообразного шика», которые укладываются в оппозицию «первозданная природа — порочная западная цивилизация». В эту оппозицию центральный конфликт пьесы — конфликт Эроса и Танатоса — встроен так, что вле-

чение к жизни является здесь означающим поля первозданной природы или тотемического общества, а влечение к смерти — означающим поля порочной, разлагающейся западной цивилизации.

Польский театровед Луция Иванчевска, которая исследует виткевичевское письмо с позиции структурного психоанализа²⁵, проводит анализ персонажей «Метафизики двуглавого тельца» в эдипальном дискурсе: «Делая тотемным животным лягушку, Виткацы дает основание считать первую символизацию Кармазинелло неполной, поскольку уже на уровне мифического символа Имя Отца оказалось заменено Именем Матери. В мифологии индоевропейских народов лягушка функционирует как символ женского плодородия и сексуальности, не ограниченной запретами. А значит — как символ Матери-эротического объекта»²⁶. В «Метафизике двуглавого тельца» Виткацы учреждает Мать эротическим объектом для перверсивного сына. Это положение представляется ключевым для понимания актантной схемы пьесы.

На пути своего становления Кармазинелло должен отделиться от матери и ее сексуальности (т. е. от первозданной природы) и, с помощью Имени Отца, встроиться в структуру механизированной западной цивилизации. Тотемическая структура родства предполагает такую организацию, при которой «всякий называет отцом не только своего родителя, но и любого другого мужчину, который, согласно законам его племени, мог бы жениться на его матери и стать таким образом его отцом»²⁷. Родственные названия в таком обществе означают не кровное родство, но, скорее, социальную связь. Семья Губернатора не принадлежит к символической структуре клана Апарура, но Кармазинелло стремится идентифицироваться с представителями этого клана. Поэтому функцию отца для него может выполнять любой мужчина, подходящий на эту роль

в символическом плане, и именно Кармазинелло заявляет об этом: «Никто ни за что не отвечает — кроме того, кто считает себя отцом — считает, не важно, отец он или нет»²⁸. Роль символического отца для Кармазинелло теперь может принять Микулини. Но и Губернатор вернется в мир живых в третьем акте. Очевидно, черная лихорадка принесла не смерть отца, но его расщепление.

Младен Долар описывает категорию расщепления отца следующим образом: «Отец, который несет ответственность за возникновение нехватки и кастрацию, становится фигурой крайне неоднозначной — будучи сам подверженным нехватке, он расщепляется на „хорошего“ и „плохого“ отца, в результате чего образуется остаток, который в отцовский закон не вписывается. Таким способом субъект получает возможность справиться с утратой, хотя это неизбежно оставляет за собой остаток, который будет снова и снова возникать в новообразованной реальности, а также затрагивает идентичность любого субъекта»²⁹. Для Кармазинелло расщепление отца воплощается в поле реального: «хорошим» отцом становится Губернатор, а «плохим» — Микулини, который пытается отделить его от матери.

Ужас Кармазинелло начинается с неопределенности границ собственной субъектности, причем эта неопределенность противостоит угнетающей определенности мира. Кармазинелло, как теленок с двумя головами, смотрящими в разные стороны, не может встроиться ни в одну цепь означающих (первозданная природа), ни в другую (порочная цивилизация). Он не готов выбрать первую, потому что тогда ему придется отказаться от Матери, с которой у него не произошло должного разрыва и которая принадлежит ко второй цепи. При этом Мать не отпускает его, потому что она и Микулини планируют сделать из него дьявольскую личность, человека нового типа — бездушный авто-

мат для удовлетворения их потребностей (т. е. встроить его в пространство порочной цивилизации). Не отпускает его и племянник матери, герцог Людвик Парвис, неудавшийся художник, разочаровавшийся в этом мире. Он хочет наделить Кармазинелло свободной безымянной силой, подвластной только самому Кармазинелло, который сможет обратить ее против чего угодно, — т. е. Парвис стремится сделать из него такого же человека нового разрушительного типа, только совершенно неуправляемого. Выбрать этот путь Кармазинелло не позволяет его влечение к жизни. Он является последним европейцем, который еще не встроился в означающее разлагающейся культуры, то есть, в терминологию виткевичевского письма, — не утратил метафизических чувств.

Кармазинелло заявляет о своем нежелании становиться сверхчеловеком ни микулиниевского, ни парвисового типа. Не находя для себя выхода, он пытается бежать, отделиться от взрослых, покончить со своей невозможной жизнью, но взрослые всякий раз схватывают его и снова заставляют работать на их означающее.

Сценическое пространство от акта к акту изменяется в соответствии с движением жизнь (первый акт) — умирание (второй акт) — смерть (третий акт). В начале первого акта герои пребывают в идиллическом покое. Виткацы акцентирует глубину сцены с помощью низкого потолка и открытого задника, который создает иллюзию бесконечного пространства: «В глубине сцены заросли тропических растений, покрытых громадными цветами: розовыми, красными и голубыми. Задняя стенка подвижна: видны две раздвинутые створки с жалюзи и москитными сетками. Сквозь листву пробивается солнце. Время послеполуденного ветра с моря. Растения колышутся»³⁰. Низкий потолок придает комнате сходство с коробочкой, в которую Губернатор складывает своих клопов.

Действие второго акта ознаменовано последствиями смерти Губернатора, в результате которой персонажи пустились в бег, боясь заражения, и умиранием Матери в первом классе номера гостиницы в Сиднее. Когда Микулини объявляет, что уже нет никаких шансов на спасение Леди Клэй, комната погружается во мрак. Микулини прививает всем вакцину. Умирание Матери и страх перед черной лихорадкой вызывают у персонажей тревогу, от которой они бегут дальше.

Актантная схема пьесы никогда не изменяется качественно, но только преобразуется с сохранением актантов. Место умершей Матери занимает похожая на нее внешне сестра Парвиса Мирабелла. Мирабелла — это другая, более молодая и прекрасная, версия матери, которую Кармазинелло видел в своих снах (до Мирабеллы никаких других белых женщин, кроме своей матери, он никогда не видел). В кульминационной сцене второго акта ее эротический танец, как танец Саломеи, знаменует собой смерть. Микулини влюбляется в Мирабеллу, персонаж Фигура — вестник смерти и палач — присоединяется к танцу, и во время танца происходит фундаментальное для психоаналитического дискурса событие — убийство отца (Микулини), место которого рядом с Мирабеллой желает занять сын: «Отец, вы должны погибнуть, иначе мне не начать новую жизнь. Вы понимаете, отец?»³¹ Эта последовательность действий и событий выстроена в соответствии с ритуальными плясками смерти в первобытных культурах. Охваченные своего рода безумием персонажи впадают в транс.

В сложно организованном пространстве третьего акта деформировано восприятие времени (оно замедляется), а тревога и невыносимая ненасытимість достигают своего апогея. В ночной пустыне в окрестностях в Калгурли кирпично-красную равнину пересекает дорога, отделяя зарево далекого города (слева) от

поблескивающих в лунном свете соленых озер (справа), что подчеркивается столбом, установленным в центре, — дорожным указателем с номером «восемь» (перевернутый знак бесконечности). Справа стоит телефонная будка как знак вторжения цивилизации в пространство первозданной природы. Пространства чистой природы больше нет, чистое переживание Эроса невозможно, как невозможно наслаждение: всегда есть инстанция, которая не дает ему осуществиться.

Аскетичный, оголенный пейзаж третьего акта составляет контраст образу резиденции в Порт-Морсби из первого акта, полному жизни и надежды. Здесь пространство наполнено гнетущей атмосферой отсутствия всякой надежды — на побег, на возможность преодоления этого безграничного расстояния, на жизнь вне оков мира автоматов. Разрешения кризиса герой ищет в смерти, поэтому он здесь и оказался. Здесь живые встречаются с мертвыми. Но являются ли живые живыми? Во втором акте Виткацы подчеркивает в ремарках порядок вакцинации Микулини своих пациентов: Кармазинелло, Джек Риверс, Парвис, Мирабелла (с паузами в несколько реплик после каждого). Если предположить, что этот порядок не случаен, то не случайным выглядит и порядок появления этих персонажей в inferнальной пустыне в третьем акте: сначала Кармазинелло и Риверс и только потом — Парвис и Мирабелла. Еще через некоторое время появляются Сэр Роберт Клэй, Мать и Микулини, умершие в предыдущих актах. Либо пустыня в третьем акте — это сюрреальное пространство, где встречаются живые и мертвые (что симптоматично для польского искусства), либо здесь все мертвы, и это пространство загробного мира, который, как оказалось, выглядит так же, как и мир живых. Отсылка к такой версии звучала в реплике Кармазинелло во втором акте: «Я верю в прижизненную кару. <...> Потусторонний мир, если он есть,

слишком мудр, чтобы мстить за наши злодеяния. А если он мстит, то никакой он не потусторонний, а точно такой же, как наш»³².

Избавления не достигнуть никогда, ведь даже смерть невозможна: всё продолжается в потустороннем мире. Микулини делает из Кармазинелло сверхчеловека: «Микулини. <...> Ты будешь жить, песье рыло. И притом жить так, как я хочу. Я — характерный представитель человечества. Знаю: я канала, но из тебя выйдет канала страшнее. Взять его!! Мой сын будет великим представителем человечества! Перед лицом единственного нового Бога — перед лицом толпы!! Ура!!!»³³ Даже Король Апарура не спасет — он работает на колонизаторов. Микулини, Мать и Король хватают Кармазинелло и грузят в машину.

Способ взаимодействия актантов с драматическим пространством определяют также их отношения с реквизитом. У Виткацы реквизит часто становится предметом-метафорой, в котором материализуется психическая доминанта персонажа. Книга — именно такой предмет-метафора для Матери. Мать читает ее только для того, чтобы убить время. Книги и знание в целом не представляют для нее никакой ценности. Она воспринимает чтение как наказание: за резкое высказывание, которое подрывает ее авторитет, Мать наказывает Кармазинелло, отправляя его к книгам, делать уроки. Получив известие о смерти мужа, Мать роняет книгу на пол и с этим жестом вместе с книгой отбрасывает жизнь, которую она вела до этого события. Книга остается атрибутом той фальшивой жизни пустой символической структуры искусственного семейства (или «случайного семейства» в терминологии Ф. М. Достоевского³⁴), которая была наполнена только показными действиями и отделяла Мать от ее собственного желания и которую она оставляет со смертью мужа.

Для Кармазинелло предметом, обозначающим его психическую доминанту, является бристольский картон, из которо-

го он клеит кристаллы — его единственное любимое занятие. Мать называет это занятие «игрой в бирюльки». Исследовательские интерпретации этих отношений персонажа с предметом укладываются в обобщение о том, что они связаны со стремлением встроиться в ту или иную цепь означающих. Дэниэл Джералд трактует «игру в бирюльки» Кармазинелло как детскую попытку воссоздания собственного цельного мира³⁵. Немецкий полонист Эва Макаччик-Шустер считает, что «игра в бирюльки» Кармазинелло есть не что иное, как попытка создать себе родителей³⁶. Еще дальше идет Луция Иванчевска, которая утверждает, что «игра в бирюльки» обозначает мастурбационные действия Кармазинелло³⁷.

Когда в его жизни наступает переломный момент — он получает известие о смерти отца и взрослые заявляют о намерении сделать из Кармазинелло человека нового типа, — весь мир концентрируется для него в единственном ненасытимом желании клеить кристаллы, пока не наступит смерть. Это желание той же природы, что и желание погибшего отца, который собирал всех возможных насекомых для своей коллекции, пока последнее насекомое не принесло ему смерть: «Как жить?! Боже! как жить? Я хочу склеить все возможные кристаллы — абсолютно все — вы понимаете? Хочу иметь всех насекомых, как отец»³⁸.

«Игра в бирюльки» для Кармазинелло — это то, что наполняет его жизнь смыслом. Вместе с тем эта практика становится знаком его пребывания на догенитальной стадии — его фантазмы еще не символизированы. В этой игре проявляется либидо незрелого субъекта как определяет его Ж. Лакан: «Пред-генитальное либидо является уязвимой точкой, точкой миража между Эросом и Танатосом, между любовью и ненавистью. Таков наипростейший способ очертить ту решающую роль, которую играет так называемое де-сексуализированное либидо собственного Я в возможности мгновенного обращения,

поворота от ненависти к любви, от любви к ненависти»³⁹. Именно такими резкими радикальными поворотами характеризуются все высказывания Кармазинелло, равно как и пластика его движений, подробно описанная в ремарках.

Роль предмета-метафоры принимает также коробочка с редким клопом. Она переходит в собственность Кармазинелло после смерти отца и становится талисманом, который в третьем акте должен быть возвращен вернувшемуся отцу. Как только Кармазинелло получает коробочку с клопом, являющимся знаком желания его отца, он тут же провозглашает этого клопа знаком своего объекта желания: «Кармазинелло (*раскрывая коробочку*). Ах — вот он, клоп *scarabella tripunctata*, Скарабелла-Мирабелла. А, да ведь так зовут твою сестру — ту, которую ты мне обещал, Людвик»⁴⁰.

Кармазинелло получает Мирабеллу в подарок от Парвиса, который предлагает ему сестру как средство против суицидальных мыслей, более эффективное, чем хлыст: «Против этой болезни у нас есть лекарство, стократ более утонченное и ядовитое. Белая женщина во всех ее вариациях. Кармазинелло! У меня есть единокровная сестра в пансионе, в Сиднее. Отдаю тебе ее в полное владение. Делай с ней что хочешь»⁴¹. Колонизаторский хлыст — это предмет-метафора, с которым взаимодействует Парвис. Он применяет хлыст ко всякому, у кого, по его мнению, есть порочные намерения. Однако он пользуется им не для того, чтобы достигнуть цели исправления порочных, но единственно для получения наслаждения от своего господства над порочными.

Общий рисунок движений и жестов персонажей в «Метафизике двуглавого тельца» постоянно колеблется между статикой и резкой, угловатой динамикой. Элемент статичности возникает с появлением на сцене трупов. Чем больше персонажей собирается на сцене и чем ближе оказывается смерть, тем более динамич-

ными и прорисованными становятся жесты и движения персонажей. Они снова падают на колени, вскакивают, бросаются друг на друга, внезапно встают, резко падают на пол. Резкие, решительные движения контрастируют с неподвижными трупами. Такие проксемические знаки отражают атмосферу ситуации, в которой находятся персонажи, их тревогу и страх, происходящий из неуверенного положения.

Эти переживания подчеркиваются также цветовой партитурой. В пьесе доминируют белые, серые, коричневые и черные оттенки. Только в первом акте цветное решение определяет фрагмент тропического пейзажа с экзотическими розовыми, красными и голубыми цветами. Ярким пятном обозначается одетый в карминно-красное трико Кармазинелло. Красный цвет, выделяющийся на фоне серых оттенков костюма героя во втором и третьем актах, свидетельствует здесь о не нарушенном еще внутреннем порядке. Черное как знак смерти впервые выступает уже с появлением одетого в черное Микулини, который приносит весть о гибели Губернатора. В третьем акте цветные элементы исчезают полностью — как в костюмах, так и в декорациях.

Первым постановщикам виткевичевских пьес реализовать на сцене выстроенное в них автором пространство чаще всего не удавалось, либо его структурная специфика вовсе не учитывалась. Так произошло и с «Метафизикой двуглавого тельца». Премьера спектакля состоялась в познаньском Театре Новы 14 апреля 1928 года. Сценографом спектакля был Феликс Крассовский. Режиссер Эдмунд Верчиньский отказался от следования авторским указаниям, касающимся как организации пространства, так и образов персонажей. Он сделал ставку на экспрессионистскую актерскую игру и максимально упрощенные декорации. Это была конструктивистская сценография, характерная для творчества Крассовского

в целом. На сцене были установлены геометрические блоки однородных цветов (в первом акте — белые, в третьем — темно-коричневые) на фоне черных портьер. В третьем акте пустынный пейзаж изображали три большие, размещенные позади сцены полушария, напоминающие холмы, передняя часть сцены была пустой, а справа стояли две высокие доски в форме карточного домика (телефонная будка в пустыне).

Впоследствии Верчинский, ревностный и злосчастный экспериментатор (незадолго до этой постановки он из-за своих экспериментов с громким скандалом расстался с театром Редута и Юлиушем Остэрвой, который ценил его как одного из главных актеров и как многообещающего режиссера своего театра⁴²), критиковал собственное пространственное решение «Метафизики двуглавого тельца» как ошибку. Он зафиксировал в заметках режиссерское предписание для самого себя: «форма — не как навязанная сверху концепция режиссера, но как связно исходящая из данного конкретного произведения и из свободного, выстроенного режиссером взаимодействия отдельных элементов театрального организма с актером во главе — художественная необходимость»⁴³.

Выбранное авторами спектакля пространственное решение не было неудачным само по себе, но оно оказалось чужеродным для драматического пространства, заложенного в пьесе. Минималистиче-

ская конструктивистская сценография нисколько не воспроизводила пространство поля бессознательного, не создавала атмосферы неискоренимой тревоги на сцене, как и экспрессивно окрашенная речь актеров (от чего Виткацы в рекомендациях к постановкам своих пьес всегда предостерегал, выступая за речь без аффектации и «без души»). При этом актантная схема, предустановленная автором, должна была возникнуть на сцене неизбежно, ведь действие пьесы, отношения между персонажами не были изменены.

С точки зрения центрального персонажа основным мотивом пьесы является неразрешимое беспокойство расщепленного субъекта, связанное с влечением к ускользающему объекту и с постоянным диктаторским контролем Другого, который препятствует наслаждению и от которого невозможно убежать. Конфликт влечения и запрета наслаждения переживается субъектом в поле бессознательного, и драматическое пространство, выстроенное автором в пьесе, — это пространство бессознательного, в котором каждый персонаж как актант представляет собой воплощение одной из сил этого конфликта.

Поскольку любой субъект по определению является расщепленным, такой способ выстраивания пространства дает возможность каждому зрителю пережить встречу со своим объектом тревоги, т. е. пережить метафизическое чувство и постигнуть тайну бытия.

Примечания

¹ Согласно замечанию В. П. Руднева, «практически вся фундаментальная культура XX века строится на принципе „отказа от реальности“, отрицания реальности» (*Руднев В. П.* Полифоническое тело: Реальность и шизофрения в культуре XX века. М.: Гнозис, 2010. С. 60). Это явление Руднев называет шизофренической эстетикой, которая была выражена

особенно ярко в 20–30-е годы. Во второй половине XX века шизофреническая направленность культуры, вместе с ней — катастрофичность и болезненность модернистского шизофренического мышления — стали исчерпывать себя.

² Цит. по: *Исаев С.* Предисловие // Антология французского сюрреализма, 20-е годы / Сост., вступ. ст., пер. с фр. и коммент.

С. А. Исаева, Е. Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С. 6.

³ *Милош Ч.* Земля Ульро / Пер. с пол. Н. Кузнецова; Послесл. Кшиштофа Чижевского. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. С. 85.

⁴ См.: *Виткевич С. И.* Странность Бытия: Философия, эстетика, публицистика / Ред.-сост. А. Базилевский. М.: Вахазар, 2013. С. 362.

⁵ См.: Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 260.

⁶ Там же. С. 6.

⁷ См.: Там же. С. 6–7.

⁸ См.: Фишер-Лихте Э. Знаковый язык театра // Театроведение Германии. Система координат: Сборник статей / Сост.: Эрика Фишер-Лихте, Александр Чепуров. СПб.: Театральный альманах «Балтийские сезоны», 2004. С. 66–67.

⁹ См.: Фрейд З. Тотем и табу // Фрейд З. Психопатология обыденной жизни; Тотем и табу / Пер. с нем. Якова Когана, Моисея Вульфа; сопроводит. статья Ольги Федяниной. М.: Время, 2019.

¹⁰ См.: Виткевич С. И. Немытые души: Психологическое исследование комплекса неполноценности (узловища недовольности), проведенное методом Фрейда с особым учетом польских проблем // Виткевич С. И. Странность Бытия: Философия, эссенстика, публицистика. С. 549.

¹¹ Там же. С. 552.

¹² Виткевич С. И. Тумор Мозгович // Виткевич С. И. Безымянное деяние и остальные сферические трагедии / Сост. А. Базилевский. М.: Вахазар; ГИТИС, 2005. С. 117.

¹³ Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М.: Республика, 1995. С. 265–266.

¹⁴ См.: Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа (1964). 2-е изд. / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Изд-во «Гнозис», Изд-во «Логос», 2017. С. 180.

¹⁵ Греймас А. Ж., Фонтанний Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души / Пер. с фр.; Предисл. К. Зильберберга. М.: Издательство ЛКИ, 2007. С. 29.

¹⁶ Там же. С. 24.

¹⁷ См.: Виткевич С. И. Введение в теорию Чистой Формы в театре // Виткевич С. И. Метафизика двуглавого тельца и прочие комедии с труппами / Сост. А. Базилевский. М.: Вахазар; ГИТИС, 2000. С. 280.

¹⁸ Понятие прекрасного Витка-

расоты — т. е. той, которая связана с жизненной полезностью предмета или явления, — и понятие художественной (формальной) красоты, которое он основывает на самом устройстве, форме, конструктивности предмета или явления. См.: Виткевич С. И. Странность Бытия: Философия, эстетика, публицистика. С. 358.

¹⁹ Там же. С. 362–363.

²⁰ Там же. С. 363.

²¹ Там же.

²² Адорно В. Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 483.

²³ Цит. по: Degler J. Witkacy w teatrze międzywojennym. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. S. 163.

²⁴ Американский театровед и литературовед, один из важнейших исследователей драматургии Виткацы Дэниэл Джералд сравнивает отношения внутри семьи губернатора с образом коварного королевского двора шекспировского Эльсинора и использует для их обозначения термин «искусственное семейство»: «...искусственное семейство предполагает не фиксированные роли, но только возможности для исполнения желаний или для жуткого террора» (Gerould D. Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer. Seattle; London: University of Washington Press, 1981. P. 139).

²⁵ См.: Iwanczewska Ł. «Musze się odrodzić» i inne spotkania z dramataми Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007.

²⁶ Ibidem. S. 140.

²⁷ Фрейд З. Тотем и табу // Фрейд З. Психопатология обыденной жизни; Тотем и табу. С. 213–214.

²⁸ Виткевич С. И. Метафизика двуглавого тельца и прочие комедии с труппами. С. 92.

²⁹ Долар М. «Двойник» Отто Ранка / Пер. с англ. Екатерины Палеской // Ранк О. Двойник / Под ред. Е. Д. Зельдиной, В. А. Мазина. СПб.: Скифия-принт, 2017. С. 23.

³⁰ Виткевич С. И. Метафизика двуглавого тельца и прочие комедии с труппами. С. 88.

³¹ Там же. С. 111.

³² Там же. С. 102.

³³ Там же. С. 126.

³⁴ Термином «случайное семейство» Достоевский обозначал семью с распавшимися внутренними связями, находящуюся в состоянии хаоса и беспорядка (см.: Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. СПб.: Наука, 1995. Т. 14. С. 202–213).

³⁵ Gerould D. Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer. P. 139.

³⁶ См.: Makarczyk-Schuster E. Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza z lat dwudziestych albo Czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę? / Przeł. Mateusz Borowski; Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2005. S. 179 (przypis 73).

³⁷ См.: Iwanczewska Ł. «Musze się odrodzić» i inne spotkania z dramataми Stanisława Ignacego Witkiewicza. S. 141.

³⁸ Виткевич С. И. Метафизика двуглавого тельца и прочие комедии с труппами. С. 91.

³⁹ Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/1954) / Пер. с фр. М. Титовой и А. Черноглазова (Приложения). М.: Изд-во «Гнозис», Изд-во «Логос», 2009. С. 238.

⁴⁰ Виткевич С. И. Метафизика двуглавого тельца и прочие комедии с труппами. С. 98.

⁴¹ Там же. С. 96.

⁴² См.: Guderian-Czaplińska E. Teatrna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne, 1918–1939. Poznań: Wydawnictwo Naukowe, 2004. S. 302–305; Chojnacka A. «Burzliwy i krańcowy protest przeciwko naturalizmowi Reduty». Debiut reżyserski Edmunda Wiercińskiego w 1927 w Wilnie // Pamiętnik teatralny. 2017. Z. 4 (264). S. 43–61.

⁴³ Цит. по: Guderian-Czaplińska E. Teatrna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne 1918–1939. Poznań: Wydawnictwo Naukowe, 2004. P. 318.

А. В. Чернышев

Записки театрального педагога: наблюдения и размышления

*Об опыте, экспериментах и предложениях по использованию
идей Н. В. Демидова в работе со студентами первого
актерского курса*

О ПЕРВОМ ОПЫТЕ

Моя первая встреча с театрально-педагогическими идеями Николая Васильевича Демидова случилась в далекие 80-е годы прошлого столетия. Я учился в ЛГИТМиКе им. Н. К. Черкасова на курсе народного артиста СССР Игоря Олеговича Горбачева. Одним из преподавателей мастерства актера у нас был режиссер Станислав Алексеевич Илюхин. Он впервые и рассказал нам, студентам, что жил когда-то в России некий педагог, исследователь театра, сподвижник К. С. Станиславского, придумавший оригинальную систему воспитания актеров, — Николай Демидов. Но его методика вошла в противоречие с системой Станиславского. И тогда он был «предан анафеме» в театральных кругах как «еретик» и отступник от великих идей отцов-основателей современного русского театра. Ему даже пришлось покинуть Москву. Однако была издана его книга (тогда я еще не знал ее названия), которую Станислав Алексеевич прочел и которая показалась ему весьма любопытной.

Естественно, мы набросились на него с просьбой рассказать нам об этом загадном человеке, а главное, о его театральных идеях. Ум молодых людей пытлив и ненасытен. Нас совсем не смущало, что эти идеи могут противоречить методике обучения в театральном институте. Душа жаждала нового. Станислав Алексеевич, надо отдать ему должное за смелость, во-

одушевился нашей энергией и предложил поэкспериментировать с идеями Н. В. Демидова на практике. Таким образом, летом 1986 года сформировалась небольшая группа студентов, готовых некоторое время летних каникул потратить на театральные эксперименты.

В чем же заключалась эта работа? На первом занятии Станислав Алексеевич раздал каждому участнику по фразе и предложил попытаться почувствовать внутренний импульс для того, чтобы эту фразу произнести. Мы по три раза произносили эту фразу вслух, потом должны были как бы забыть ее и отключиться от окружающего мира, закрыв глаза и считая до двадцати. Потом, по условиям упражнения, должны были «отпустить себя» и делать на площадке все, что захочется: «куда понесет», туда и двигаться, совершать по желанию любые действия. Когда же появится внутренняя потребность — «импульс», произнести заложенную в «подсознание» фразу. На площадке находились одновременно все. Очередность реплик не была обозначена, каждый имел право говорить, когда посчитает нужным. У меня иногда появлялось желание посмотреть на такое упражнение со стороны, и я оставался на месте зрителя.

Наблюдать было интересно. По аудитории бродят люди, садятся на стулья, встают, ложатся на пол, снимают обувь, переносят с места на место кубы, ширмы. Все с отрешенным, сосредоточенным ви-

дом. Неожиданно произносят не связанные по смыслу фразы. Казалось, действие происходит в сумасшедшем доме, настолько все было ирреально и абсурдно. Каждая реплика звучала как самостоятельная вербальная акция, не имеющая отношения ни к партнерам по упражнению, ни к месту, где все это происходило. При этом было ощущение, что все фразы произносятся с пониманием того, зачем они произносятся, и даже имеют какую-то темпоритмическую связь между собой. Тогда я подумал, что, возможно, Демидов нашел способ эффективной работы над абсурдистской драматургией. Для традиционного реалистичного театра этот «внутренний импульс» в качестве инструмента актерского существования казался не подходящим, трудно контролируемым и непонятным. Хотя лично мне ощутить потребность произнести заученную фразу было очень интересно.

Так случилось, что судьба занесла меня в Иркутск. В конце 80-х — начале 90-х годов я работал преподавателем актерского мастерства в Иркутском театральном училище на курсе В. А. Товмы. Тогда же я решил сам поэкспериментировать со студентами по методике Демидова. Я давал учащимся парные диалоги по несколько реплик каждому и требовал почувствовать внутренний импульс, прежде чем произнести фразу. При этом разрешалось совершать любые физические действия, повинаясь внутренним ощущениям. Такие импульсы действительно возникали. Это было заметно по быстрому взгляду на партнера, изменению темпоритма движения. Но часто реплика не звучала, как будто импульс подавлялся изнутри, иногда возникал второй импульс и даже третий. Если реплика не была произнесена и после третьего импульса, то потом, когда студент все-таки заставлял себя ее сказать, возникало ощущение безысходной формальности. Если же реплика звучала под действием импульса, то получалась орга-

ничной, но тут же у произносившего происходил психологический сброс и расслабление. Он-то свои слова сказал, теперь пусть партнер отдувается. Я сделал вывод, что слова заданного текста порождают желание его, подчиняясь внутренней потребности, как-то выразить. Но чисто интуитивно, неосознанно. На некоторое время эксперименты пришлось отложить, так как было непонятно, куда двигаться дальше.

Шли годы. Труды Н. В. Демидова стали доступны в интернете. Я узнал, что та первая книга, которую прочел Станислав Илюхин и по которой мы с ним делали первые эксперименты, называлась «Искусство жить на сцене». Когда я изучал ее, то удивлялся, насколько наши первые опыты были далеки от того, чему учил Николай Васильевич. Его мысль о том, что слова текста формируют в глубине сознания предлагаемые обстоятельства существования актера автоматически, без какого-либо усилия, как бы оправдывая этот текст, казалась неожиданной. Мы про «импульс» говорили, а не про обстоятельства. Оказалось, самое важное — это почувствовать обстоятельства, возникшие от заданных реплик, отдаться им, следовать за ними, «купаться в них». В этом случае актер существует абсолютно органично и может внятно общаться с партнером, используя заученный текст. Это казалось таким фантастичным! Просто заучиваешь текст, «отпускаешь себя», интуитивно ощущаешь предлагаемые обстоятельства — и вперед, уже можешь жить на сцене, как настоящий профессионал. Еще впечатлило, что Е. Д. Морозова, ученица Демидова, за четыре месяца настолько смогла отработать эту технику с учениками его студии, что даже К. С. Станиславский удивился качеству обучения актерскому мастерству. Вот, казалось, панацея от всех наших бед и тревог обучения в театральной школе.

Конечно, я с удвоенной энергией взялся за этюды по этой системе. Работая

на курсе заслуженной артистки России Т. В. Двинской (в 2013–2017 годах), я брал тексты для парных этюдов, написанные самим Демидовым, раздавал учащимся и просил их запомнить. Затем предлагал расслабиться и прислушаться к внутренним ощущениям, которые должны дать толчок к потребности говорить и действовать на сцене. Но получалось так. Пара студентов, выучив по две-три фразы, старалась побыстрее произнести их по очереди и освободиться от напряжения, вызванного непривычными требованиями педагога. Конечно, у них внутри не рождались никакие предлагаемые обстоятельства. Потребность говорить возникала скорее от тревоги, чем от смысла фразы. Интересное наблюдение: как только каждый из учащихся заканчивал произносить свои слова, сразу же бросал взгляд на педагога, в котором читалось: «Ну, как я? Справился?»

После нескольких неудачных попыток использовать тексты Демидова я стал составлять диалоги с учетом юношеского мировоззрения и опыта обучающихся. Основной контингент поступивших на первый курс составляют выпускники 9-х классов. Результат тот же: фразу произнес — взгляд на педагога. Казалось, что слова реплик не проникают в сознание. Как будто есть какое-то препятствие, мешающее их осознать и впустить в тело. Это заставило меня придумать ряд предварительных упражнений.

У Демидова есть объяснение того, как во время сна у человека возникает ощущение, что он видит сон, логически связанный с моментом внешнего раздражения во время пробуждения. Звук или толчок абсолютно логично вытекают из всего сновидения, которое, как спящему кажется, длится долгое время. На самом деле, пишет Демидов, сновидение возникает мгновенно в момент раздражения. Но сновидения — это ведь некое кино, в котором участвует сам спящий. Участвует активно,

«по-настоящему». Вот я и подумал, что надо дать студентам возможность пофантазировать, опираясь на слово как некий раздражитель фантазии.

Вся группа получает индивидуальное задание — придумать «киноленту видения», вызванную ассоциативными картинками от случайного набора слов. Например, корабль, дворник, пожар, бутылка, орхидея и т. д. Удивительно, но даже самые замкнутые и флегматичные учащиеся легко и с азартом выполняли это упражнение. С удовольствием пересказывали свои «фильмы», с сюжетами абсолютно разными и потому интересными. Затем я давал задание, используя другой набор существительных, придумать кино со своим участием. Автор «фильма» становился одним из действующих лиц. Затем я разбивал группу на пары. Сажал партнеров друг напротив друга и давал задание, чтобы в очередной «кинематографической» истории был задействован не только «автор», но и партнер. Упражнение проходило легко, с юмором и безудержной фантазией. Отдельно взятые слова будоражили воображение, свободно создавая внутренние обстоятельства, зафиксированные в виде «киноленты», которые уже можно ощутить и даже посуществовать в них.

Следующее упражнение, которое, по моим размышлениям, должно было подвести учеников непосредственно к этюдам по демидовской методике: брались фразы из диалога и разбивались на отдельные слова, задание — придумать очередную «киноленту», вызванную ассоциациями от этих слов. Таким образом, студенты смогли осознать, что каждая фраза, которую они получают для диалога, таит в себе огромный потенциал для создания обстоятельств, формирующих поведение актера на сцене.

Пришло время приступить к парным этюдам с заданным текстом. Для большей спонтанности восприятия было решено давать реплики каждому участнику этюда

так, чтобы партнер их не слышал. Со временем, когда будет выработан навык принятия собственных реплик, услышанные реплики партнера не будут мешать и влиять на создание предлагаемых обстоятельств. После предварительной работы этюды стали получаться более осмысленными и внятными. Но почти все они казались незаконченными, как будто прерванными на полуслове. Было заметно желание некоторых студентов продолжать диалог. Но реплик больше нет. Тогда я дал задание после предложенных фраз, если появится необходимость, продолжать этюд своими словами, чтобы это общение во что-нибудь вылилось. Часто в результате диалог переходил в болтовню, с огромным количеством слов, в которых растворялись первоначально возникшие обстоятельства и возникали новые, как правило, привнесенные самими учащимися из собственной бытовой жизни. Но иногда студенты радовали очень живым внятным диалогом, получавшимся от понимания, вернее, чувствования возникших здесь и сейчас предлагаемых обстоятельств. Я заметил, что, несмотря на противоречие личных обстоятельств у партнеров, они активно пытались понять друг друга, как бы ощутить общую тему этюда, продолжая разговор своими словами. И если их догадки оказывались верными, бессознательно студенты испытывали удовольствие и азарт, который порождал желание еще активнее действовать в диалоге, как в некоей борьбе за свою правоту.

Впоследствии я пришел к выводу, что лучше задавать реплики так, чтобы их слышали. В этом случае внутренние обстоятельства возникают с учетом реплик партнера, создавая общую тему для этюда. Конечно, Демидов об этом и писал, но нам необходимо было самим открыть это на практике.

Опыт этих и подобных им экспериментов по системе Н. В. Демидова, проводимых мной на разных курсах в Иркут-

ском театральном училище на отделении «Актер драматического театра и кино», привел к выводу, что эти упражнения позволяют развивать у студентов способность к импровизации и расширяют возможности работы с авторским текстом, особенно если в процессе репетиции спектакля используется этюдный метод.

ОБ ЭТЮДАХ НА ПЕРВОМ КУРСЕ

Зачеты по мастерству на первом курсе — это всегда долго и скучно. По мнению одного из мастеров Иркутского театрального училища, заслуженного артиста РФ Александра Булдакова, так и должно быть, и нам, педагогам, необходимо это принять, так как на первом курсе студенты учатся бороться с отрицательной психофизической доминантой, попросту — с зажимом, главной помехой для актерского развития на раннем этапе. Иными словами, студентов нужно научить пониманию того, что, пока они не освоят метод простых физических действий, они не смогут заниматься творчеством. Поэтому первый зачет на первом курсе — «Этюды на память физических действий и ощущений».

Опыт просмотров этого зачета на многих курсах показал, что это самое неинтересное по результату учебное задание. Кажется, что студенты не совсем понимают, зачем это нужно и нужно ли вообще. Очень часто в этюдах дело происходит на «кухне». Они открывают множество воображаемых дверок, что-то ставят на воображаемый стол, что-то выливают, высыпают, жарят, парят, едят... Иногда, чтобы эту тяготию сделать повеселее, в этюды добавляют так называемую «озвучку»: шипение жарящейся яичницы, скрип шагов (иногда по снегу), стуки, звуки бьющих часов, шуршание тканей и т. д. Все это синхронно выполняют за ширмами партнеры выступающих. На одном из курсов было много «льющейся воды», этюдов 8–10. Озвучивающие, видимо, соревновались

в способах воспроизведения этого звука. Но в конечном счете выходило, что озвучивание было интереснее того, что происходило на сцене, так как для его выполнения нужна была не только высокая концентрация внимания, но и смекалка, и фантазия.

Как считает другой мастер, заслуженный артист РФ Николай Константинов, в процессе обучения на первом курсе устанавливается негласный договор о языке общения между учащимися и педагогами. Приходя «с улицы», молодые люди не владеют театральным языком, даже если участвовали в художественной самодеятельности. Весь первый курс они бессознательно входят в систему театральных законов и понятий и только со второго курса готовы к обучению непосредственно сценической деятельности.

С другой стороны, мнение петербургского режиссера и педагога Григория Козлова таково: творчество на первом курсе уже должно быть настоящим, полноценным, но небольшим по объему, форме и содержанию. И дальше, на протяжении всех лет обучения, это творчество только меняется в размерах: становится ярче, энергичнее, объемнее и во времени, и в пространстве.

Как видно, мнений на счет того, что же должно происходить на первом курсе с учащимися театрального учебного заведения, много. Смеем предположить, что у каждого серьезного педагога на этот счет своя точка зрения. Но в основе методики, в фундаменте, так сказать, лежит система Станиславского в той интерпретации, которую предложили нам его ученики и последователи. Так вот: в отечественной театральной школе этюды на ПФДиО — обязательный и необходимый раздел.

Как чаще всего на практике готовятся такие этюды? Студенты приносят на занятия по мастерству свои предложения, в которых много суеты, мелких движений в пространстве, много неточностей в ими-

тации действий с воображаемым предметом, и, главное, почти никогда не бывает такой этюд интересен с точки зрения театрального искусства. И вот, выбрав из нескольких предложений, мы останавливаемся на одном, на наш взгляд получше, и начинаем его «чистить», т. е. заставлять студентов много раз повторять этюд, чтобы получить максимальную точность с технической точки зрения. Чтобы воображаемое яблоко не было похоже на огурец в руках исполнителя, чтобы высота воображаемых предметов мебели не менялась, чтобы одни и те же вещи находились в одних и тех же местах в процессе этюда. Все эти поправки и повторы, мне кажется, приводят к выхолащиванию чувственной стороны процесса существования учащегося на сцене. В результате зачет похож на набор физкультурных упражнений, выполняемых студентами с той или иной степенью точности. Желание учащихся добросовестно показать, что они с «усилием» открывают дверцы шкафов, поднимают тяжелые предметы, надевают верхнюю одежду и т. д., часто превращается в некое пластическое представление, лишённое истинного актерского существования.

Но почему же тогда в Кабуки, знаменитом традиционном театре Японии, сцена «крестьянин запрягает ослика» считается шедевром мирового искусства, хотя по большому счету — это этюд на ПФДиО? Нет ни реального ослика, ни упряжи, ни прочих необходимых для этого дела вещей. Все воображаемое. Эта сцена производит сильное впечатление на зрителей всего мира, потому что главным объектом внимания становится внутренняя жизнь актера, переданная через воображаемые действия взаимоотношений с осликом.

Однако в нашей педагогической практике эта важная часть обучения получается порой неказистой и часто неэффективной. Думаю, дело в некоторой преждевременности подобных упражнений для студентов, только начинающих

делать первые театральные опыты. Если трудность упражнений на ПФДиО не коррелирует с актерским переживанием, то в результате это наносит вред профессиональному воспитанию студента. Он теряет ориентиры.

Сам показ, если сделан энергично, с хорошей пространственной памятью, принятый и оцененный педагогами положительно, акцентирует внимание ученика на неосновных актерских качествах и влечет за собой угнетение актерского переживания. Как эти упражнения помогают выращивать росток творчества, который уже есть в юном человеке? (Мы его видели на приемных экзаменах.) Похоже, никак. Мы на него внимания не обращаем. Сказано: показать этюды на ПФДиО, значит — покажем. А то, что это не питает творческий потенциал студента, так как преждевременно, неважно. Какой там потенциал? До него еще расти и расти. Может, на старших курсах появится, и то неизвестно. Так, вероятно, рассуждают некоторые прагматичные педагоги, считая, что твердое актерское ремесло: физические навыки, развитие памяти, слуха, сценической свободы, умение действовать на сцене и прочее — главное в формировании актера. Если талант есть, рассуждают они, то, имея профессиональные навыки, выпускник театрального училища обязательно реализуется как творческая личность.

Мне кажется, такой подход слишком расточителен. Чем объяснить, что явно интересный с театральной точки зрения, с необычным взглядом на мир абитуриент после поступления в учебное заведение становится скучным, безвольным на сцене? В процессе обучения что-то очень важное потерялось в нем. Ему стало неинтересно. Похоже, зернышко своего творчества он утратил. Исходя из этого, есть предложение отказаться от этюдов на ПФДиО как первого упражнения для показа на первом курсе. Не думаю, что эти этюды бесполезны или вредны, как может

показаться из моих рассуждений. Скорее, они, как я уже говорил, преждевременны. А первым зачетным показом, по моему мнению, следует сделать упражнения с реальным предметом.

Опытным путем я пришел к основному алгоритму выполнения этого этюда. Студент приносит свою любимую вещь или предмет, который для него имеет ценность. Далее я прошу его сесть перед зрителями и, сосредоточив внимание на предмете, вспомнить, как он у него появился, и, если возникнет потребность, совершить с этим предметом какие-то действия. Ничего не надо придумывать и изображать. Просто сесть и вспомнить. Таким нехитрым способом мы добиваемся того, что в присутствии зрителей первокурсник реально ощущает сильные эмоции и начинает понимать, что театральный процесс по системе К. С. Станиславского есть дело в первую очередь внутреннее, а потом уже внешнее.

Я проверил это упражнение десятки раз на неискушенных молодых людях в театральных студиях, и результат был очевиден. Иногда учащиеся сами не до конца понимают природу своих чувств, не знают, как ею управлять. Это упражнение учит их пониманию того, что на сцене не может быть ничего случайного и неважного. Выполнив упражнение с реальным предметом, поняв, что все, что происходит на сцене, должно вызывать у исполнителя те или иные эмоции, необходимые для воздействия на зрителя, учащийся может переходить к этюдам на память физических действий и ощущений. Теперь студенты во всех простых действиях с воображаемым предметом будут искать чувственную природу, что и даст возможность создать маленькое театральное явление.

Небольшой пример. Одна моя ученица из самодеятельного коллектива принесла на занятия носки, которые связала ей мама. Когда она держала их в руках,

плакала, испытывая острые чувства от воспоминаний. На следующем занятии я попросил девушку вспомнить мамины носки и «надеть» их на ноги. Она опять заплакала, пока совершала действие с воображаемым предметом. Наблюдать за ней было интересно, возникала масса ощущений и фантазий об этой девочке, о ее взаимоотношениях с мамой и, конечно, об этих носочках. Это ли не настоящий театр? Маленький, простой, но театр. Делаем вывод: упражнение на взаимодействие с предметом должно быть освоено до упражнения на ПФДиО в процессе обучения актерскому мастерству на первом курсе театрального учебного заведения.

О СУЩЕСТВОВАНИИ НА СЦЕНЕ

Согласно методике, формирование молодого актера должно делиться на элементы: внимание, телесная свобода, фантазия, простое физическое действие и т. д. Казалось бы, это очевидно и не должно вызывать вопросов. Однако был такой человек, у которого возникли сомнения в этой очевидности. Это один из соратников Константина Сергеевича Станиславского, помощник в составлении и редактор его книги «Работа актера над собой» Николай Васильевич Демидов, который попытался проанализировать учение великого театрального реформатора и не побоялся задать неудобные вопросы. Один из них: почему занятия по «системе» в течение значительного времени на первом этапе обучения не дают ощутимых результатов? Он также подметил, что тезисы Станиславского, относящиеся к процессу формирования молодых актеров и описанные в его трудах, порой не совпадали с его же практическими методами обучения и репетициями.

Демидов был сторонником полноценного творчества с первых дней обучения. Он считал, что все необходимое у студента уже есть, а процесс творчества неразделим

на элементы, которые до сего времени изучаются отдельно. Театральное творчество должно начинаться в жизни молодых людей, пришедших обучаться актерскому мастерству, с первого дня. Они должны с самого начала искать на сцене верное творческое состояние, которое проявляется в ощущении предлагаемых обстоятельств, свободном восприятии окружающей действительности, органичной реакции на впечатления от этой действительности.

Демидов приводит как абсолютно верную формулу работы актера на сцене слова А. С. Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Давайте попробуем разобраться в этом завете великого поэта и понять, как он может помочь нам, педагогам, в работе.

«Истина страстей». Похоже, этот тезис касается личности актера. То есть существо, творящее на сцене, должно быть наполнено страстями. Что же формирует страсти в душе человека? Безусловно, главное — это сила переживаний относительно любви и смерти в их многочисленных проявлениях и градациях.

Основной контингент обучающихся в нашем учебном заведении на младших курсах — подростки в возрасте 16–17 лет. Воспитаны в домашних условиях, основные источники информации о жизни — интернет, телевидение, школа, отношения внутри семьи и отношения семьи с внешним миром. Физиологическое созревание часто не завершено, это видно по многим признакам, порой даже у девочек. Вопрос: о каких страстях может идти речь? Очевидно, что об этом говорить рано. Однако есть дорожки в ту сторону, где со временем могут возникнуть страсти.

Перед педагогами стоит задача сформировать в душах молодых людей механизм чувствительности, «ранимости». Для этого сначала надо научить их быть открытыми. Маленькие-то они малень-

кие, но жизнь в нашей сложной действительности уже заложила в них систему оборонной закрытости. Они знают, что в открытую душу могут и плюнуть. Бессознательно их нутро сопротивляется открытости. Отсюда вытекает необходимость создания некоего направления развития, в котором будет созреть механизм снятия защитных блокировок психики. Тренинги и упражнения для изучения своего внутреннего «я» должны быть началом этого пути. Конечно, во многом так и есть, но скорее по инициативе конкретных педагогов, нежели по требованию методических рекомендаций.

Однако вернемся к «правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Этот тезис А. С. Пушкина осуществим в условиях воспитания актеров даже на первом курсе. Молодые люди совсем недавно были детьми и весьма верили в правдоподобие тех игр, в которые играли со сверстниками. Формула К. С. Станиславского «Будьте, как дети» еще близка им. Просто надо вернуть воспоминания о той вере: в то, что «суп из грязи» — настоящая еда, а кубик красного цвета — «это же перец!»

Наблюдения показали, что проблема почти всех первокурсников — стремление к результату, а в итоге — наигрыш. Они все время хотят казаться лучше, чем есть. Конечно, страх отчисления влияет на внутреннее самочувствие, но все же я вижу главную проблему в отсутствии навыков «отпускать» себя, быть таким же, как в реальной жизни в схожих обстоятельствах. На сцене-то все условное и ненастоящее, а в жизни-то все «по-правдашнему». Огромная разница.

Как же начать существовать в условиях сцены так же, как у себя в квартире или в своем дворе, в школе или в больнице? Более сложных мест действия первокурсники, как правило, не берут. Все это им хорошо знакомо. И мастера не советуют усложнять обстоятельства места действия,

зная, что студенты могут запутаться в незнакомой обстановке. Надо включить у обучающегося во время реализации этюда такие психические механизмы, которые позволили бы ему хоть на несколько мгновений забыть себя.

Сильные потрясения для молодой несформированной психики, способные полностью отключить механизмы защиты и контроля, такие, как ужас, стыд, ярость и подобные, вызывать в этом возрасте опасно. Можно нанести психологическую травму. А вот юмор — это тот механизм, который можно без боязни травмировать студента включать в систему формирования первичных актерских навыков.

С первых дней обучения будущие актеры должны быть готовы к неожиданностям во время показа индивидуальных упражнений и этюдов. Преподаватель может вводить новых персонажей или обстоятельства в уже показанный этюд, как будто бы нарушая правила той или иной темы обучения, но на самом деле формируя способность к непосредственной реакции на события здесь и сейчас. Тот, кто выполняет этюд, не знает, как и кто может вмешаться в его работу, но при этом должен быть готов принять эти новые обстоятельства, преодолеть их и закончить начатое дело. Трудно? Безусловно. Полезно? Без сомнения.

Порой студенты слишком много времени тратят на придумывание сюжета этюда. Сами того не желая, они занимаются драматургией, не являющейся основным предметом в системе обучения актерскому мастерству, вместо того чтобы тратить энергию и время на наработку навыков актерского существования. Может, есть смысл преподавателям собрать наиболее интересные сюжеты для этюдов, опираясь на собственный опыт, и спонтанно давать задания ученикам на занятиях, чтобы у них не было возможности отрепетировать. Вероятно, обсудить обстоятельства этюда надо весьма подробно, потому

что второго шанса показать его, по крайней мере в ближайшее время, не представится. Таким образом, акцент будет сделан непосредственно на актерскую работу по формированию импровизационных навыков. Одни и те же этюды могут показывать разные учащиеся, при этом достаточно лишь вводить незначительные изменения в предлагаемые обстоятельства.

Вот, к примеру, несколько сюжетов этюдов на органическое молчание.

1. «Маршрутка».

Едут парень и девушка с кучей пакетов в маршрутном такси. Входит красивая девушка (возможно, собралась на день рождения, вся такая «расфуфыренная», благоухающая). Парень обращает на нее внимание, она тоже смотрит на него. Девушка парня надувается и выходит не на своей остановке. Парень, путаясь в пакетах, которые она оставила, бежит за ней.

2. «Вокзал».

В зале ожидания сидит парень и ест беляш. Мимо проходит девушка с чемоданом. Она садится рядом, но ей не нравится запах беляша, поэтому она отодвигается. Парень решил ее позлить («Вишь, какая цаца!»). Он садится ближе, демонстративно доедая беляш. Она обмахивается ароматической салфеткой, даже немного побрызгала на себя духами. Парень достал апельсин и, передразнивая девушку, обрызгал себя из смятой апельсиновой корочки, потом стал есть фрукт. Девушка уходит.

3. «Старший брат».

Старший брат сидит дома, читает. Входит младший, прячет лицо. Старший подходит к нему, смотрит на синяк, затем подходит к окну, спрашивает: «Он?» Не получив ответа, выбегает из комнаты. Младший бежит за ним. (Иногда на младших курсах в этюдах на взаимодействие в зоне молчания мы разрешаем односложные реплики.)

4. «Скамейка».

Парень с цветами сидит на скамейке — похоже, ждет давно. Смотрит на часы, на-

бирает номер в мобильнике. Не берут трубку, или номер недоступен. Ответа нет. Прибегает девушка. Явно опоздала. Смотрит по сторонам. Набирает номер в телефоне. Ответа нет. Села на скамейку, заплакала. Парень протянул ей цветы, ушел. Девушка положила цветы на скамейку и тоже ушла.

5. «Шутка».

Девушка ходит по комнате, кого-то ждет. Решает постирать. Раздается стук. Бежит открывать. Входит парень, уныло разводит руками: «Не вышло». Девушка идет достирать. Трет все злее, энергичнее, даже яростно, чуть не плача. Пытается выжать большую вещь. Парень торопится ей помочь. Когда она вешает выжатую вещь для просушки, он показывает купленные путевки на отдых. Она лупит его этой вещью. Он убегает, она за ним.

6. «Карикатура».

Две ученицы художественной школы рисуют натюрморт. Педагог сидит в стороне, занят своими делами. Иногда подходит поправить рисунки учениц. Одна из них, устав рисовать натюрморт, рисует карикатуру на учителя. Вторая подглядывает, хихикает. Преподаватель забирает рисунок. За талантливую карикатуру ставит 5, за недорисованный натюрморт — 1. Уходит. Ученица бежит за педагогом, хочет попросить прощения.

7. «Диплом».

Старшая сестра пишет диплом. Младшая забегает с айфоном, начинает смотреть интересную запись. Громко звучит музыка, голоса. Дипломница смотрит на младшую сестру, показывает на дипломную работу. Говорит: «Не мешай». Продолжает работу. Младшая сестра выключает звук, надевает наушники. Не может удержаться от смеха. Старшая подходит, стучит по плечу, дескать, помолчи. Младшая выключает гаджет. Кладет на стол, отходит к окну. Старшая решает взглянуть, над чем смеялась сестра, включает айфон, смотрит, смеется. Младшая бежит к ней, садится рядом, смеется.

8. «Шляпка».

Обиженная девушка выбегает на улицу. Одета не по погоде, ведь на улице холодно. За ней выскакивает парень. В руках шарф и шляпка. Пытается надень шляпку на девушку, та отталкивает его. Он решает ее развеселить. Надевает шляпку и шарф, делает смешное лицо. Она улыбнулась. Он схватил ее в охапку и потащил в тепло.

9. «Телеграмма».

В общежитии сидит девушка. Приносят телеграмму для соседки по комнате о том, что ей необходимо срочно ехать домой. Ее пока нет, вышла в город по делам. Девушка читает телеграмму и начинает готовиться к приходу подруги. Той срочно уезжать, а вещи не собраны, и неизвестно, есть ли у нее деньги на дорогу. Когда приходит соседка, девушка показывает ей телеграмму. Та садится на стул. Подруга дает ей воды, достает собранный рюкзак, деньги, одевается. Быстро вместе уходят.

10. «Студентки».

Две студентки читают один конспект, вернее, читает одна, а вторая слушает, но очень хочет спать. Всячески борется со сном, но все же засыпает. Вторая брызгает на нее водой. Можно учиться дальше.

11. «Младший брат».

Старшая сестра готовит романтический ужин при свечах, должен прийти ее парень. Но приходит младший брат и всем своим видом показывает, что уходить не собирается. Сестра внимательно смотрит на него, она знает своего брата, достает из кошелька некую сумму, протягивает ему. Он молча быстро одевается, уходит.

12. «Читальный зал».

Девушка сидит за столом в читальном зале, читает книгу. Приходит парень заниматься. Учеба на ум не идет. Он все смотрит на девушку, та обращает на него внимание. Завязывается бессловесный разговор взглядами. Парень вырывает из тетради лист, что-то пишет. Это записка. Идет к выходу из зала, проходя мимо девушки, кладет записку на стол. Девушка

читает, смеется, исправляет ошибки, выходит из зала.

13. «Полюби меня».

Парень работает за компьютером. Из спальни появляется девушка, ластится к нему и всячески мешает работать. Он же занят и не обращает на нее внимания. После безуспешных попыток овладеть вниманием парня девушка начинает бить в стену и кричать: «Помогите!» Парень вынужден отреагировать. Он обнимает ее и уводит в спальню.

14. «Собеседование».

В холе некой фирмы в ожидании решения после собеседования сидят два человека. На журнальном столике недорогие журналы: «Вокруг света», «Мой дом», «Дачник и садовод». Один человек одет просто, другой дорого. Они конкуренты. Тот, который одет попроще, просматривает журналы, взятые со стола, тот, который одет подороже, достает из кейса дорогой журнал. Один звонит по дешевому телефону, другой достает айфон последней модели, смотрит на дорогие часы и всем видом дает понять, что второй ему не конкурент. Из приемной раздается голос секретарши: «Петров, пройдите в отдел кадров, Иванов, спасибо, можете быть свободны». Тот, который одет попроще встает и с гордым видом проходит мимо своего конкурента.

15. «Экзамен».

Девушка не может решить экзаменационную задачу. Мается в отчаянии. Парень незаметно переписывает ее задание, решает и подсовывает ей решение. Она счастлива. Сдает решение экзаменатору, подходит к своему месту, собирает ручки, черновики. Парень кладет перед ней на стол билеты в кино. Она машет головой. Билеты остаются на столе, девушка выходит. Парень забирает билеты, сдает свой экзаменационный лист, выходит из кабинета вслед за ней.

16. «Автобус».

В автобусе сидит нелепый парень, рассматривает книгу сказок. Заходят две

девушки и начинают над ним посмеиваться. Ему неловко. Одна девушка уходит. Парень подсаживается к той, что осталась в автобусе, и начинает приставать: придвигаться, прижиматься и пр. Теперь неловко уже девушке. Она выскакивает не на своей остановке.

17. «Птицеловы».

Парень и девушка осторожно подходят к месту, где будут делать ловушку для птиц. Ведут себя предельно тихо. Парень показывает, как надо строить ловушку. Он под край ящика ставит палочку с привязанной леской, сыплет крупу под ящик и рядом, разматывает леску до места, где намечено укрытие. Парень и девушка прячутся, укрываясь большим плащом, который принесли с собой. Через некоторое время под плащом раздаются приглушенные звуки, возня. Выскакивает недовольная девушка, уходит. Птицелов растерян, идет вслед за ней.

Можно сформировать необходимый минимум вариантов этюдов по всем темам этюдной работы, который должны пройти студенты, а на экзамене или зачете они будут тянуть билеты и получать задания для показа из тех сюжетов, которые уже однажды работали в семестре.

Есть вариант подобного же алгоритма проведения зачетов по этюдам с заданным текстом, если подготовка учащихся шла по системе Н. В. Демидова. Правда, это подходит только для парных этюдов со словами. Разные варианты этюдной техники можно чередовать в процессе обучения.

Есть еще одна идея в вопросе воспитания актерского существования в этюде. Она опирается на древнекитайскую притчу о колеснике и императоре. Смысл этой притчи сводится к тому, что существует возможность непосредственной передачи «силы» от учителя к ученику. Некий колесник чинил колеса кареты, мимо проходил император, читающий трактат Лао Цзы «Дао дэ дзин». Колесник спросил императора, что он читает. Император ответил,

что читает мудрейшую книгу, когда-либо написанную человеком, которая отвечает на все вопросы жизни. Колесник же сказал, что, возможно, это и мудрейшая книга на свете, но толку от нее никакого не будет. Император попросил объяснить, что колесник имел в виду. Тот ответил: «Чтобы прикрепить колесо к карете, я не должен очень стараться, так как я потрачу чрезмерно много сил, колесо слишком плотно сядет на ось и будет крутиться с напряжением. Лошадям будет трудно тянуть повозку. Если я буду слишком самонадеян и тороплив, я сделаю работу быстро, но могу при этом слишком расточить отверстие, и колесо в этом случае будет болтаться и быстро отвалится. Чтобы колесо хорошо крутилось и служило долго, я не должен быть ни напряженным, ни расслабленным, но каким именно я должен быть, я не знаю. И объяснить кому-то, как надо правильно надевать колесо на ось, не смогу. Свой опыт я познал сам, находясь рядом с отцом-колесником, но описать, как надо надевать колесо, я не смогу и ни одна книга этого не сможет». Император согласился, вспоминая подобные примеры и в своей жизни.

Если следовать идее этой притчи, то выходит, что обрести актерские умения ученик может только самостоятельно и только в общении с учителем. К обладающему способностями мастерство приходит само, а педагог лишь корректирует дорогу созревания актера, не давая случайностям и незнанию исказить этот путь.

Есть предложение делать совместные этюды педагогов со студентами. Высококвалифицированный актер, каким и является мастер, работая этюд с юным неоперившимся студентом младшего курса, косвенным образом, бессознательно передает ему актерские умения и навыки. Конечно, такие показы должны быть не часты, чтобы ученик не потерял интерес к самостоятельной творческой деятельности, ведь наша задача — не только научить мастерству, но и воспитать творческую лич-

ность, способную к самостоятельной работе. Подобные учебные акции требуют от мастеров хорошей актерской формы и заставляют преодолевать страх потери авторитета, который постоянно дает ростки в душе педагога. Такой способ преподавания этюдов сблизит ученика и учителя, сделает их соавторами общего дела — постоянного поиска театра внутри себя.

О ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ УПРАЖНЕНИЯХ

Все размышляю о подготовительных упражнениях к этюдам по системе Н. В. Демидова. Необходимо, чтобы студенты легко представляли предлагаемые обстоятельства для начала под влиянием (воздействием) одного слова, одного ощущения, одного образа. Упражнения на фантазирование атмосферы (уюта, тепла, тревоги, ожидания, страха и т. д.), мне кажется, тоже относятся к категории подготовительных к этюдам по системе Н. В. Демидова. Когда мы делали упражнения на ассоциативные ощущения, связанные с произведениями визуального искусства (преподаватель показывает иллюстрации абстрактных творческих работ разных художников: Поллака, Мондриана, Дель Драга, Раушенберга и других, а студенты пытаются понять, какие чувства и ощущения у них возникают под их влиянием), — это тоже туда, к Демидову. Еще мы придумали упражнение, когда произносится слово (часто глаголы, потому что глагол — действие) и у студентов возникают ассоциации, образы, картины, о которых они потом рассказывают. Не зря Н. В. Гоголь писал: «В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».

Упражнение 1. Педагог называет глаголы. Например, гаснут, кипит, течет, спит, бьется и т. д. Студенты должны придумать ассоциативную образную картину-событие. Затем они рассказывают, что им «привиделось» под влиянием того или иного слова. Но это еще не все. Продолже-

ние упражнения: студенты должны представить себя в тех событиях и обстоятельствах, которые они увидели и, главное, ощутили. Представить, что они делают, чувствуют, как они в этих обстоятельствах оказались и куда это их приведет.

Упражнение 2. Даются любые слова, но в этот раз лучше существительные. Например, остров, лес, автобус, весна, корабль, театр и т. д. Разбившись по парам, студенты садятся напротив друг друга и представляют себя и своего партнера в обстоятельствах, вызванных ассоциациями от того или иного заданного слова. Потом рассказывают, что им представилось. Это упражнение, как правило, проходило интересно, весело. У студентов, даже самых неактивных, мгновенно возникали яркие образы предлагаемых обстоятельств, основанных на том или ином слове, причем партнер весьма органично вписывался в возникшую в фантазиях картину.

Упражнение 3. Студенты выбирают партнера и по очереди рассказывают друг о друге: каким партнер, по их мнению, был в пятилетнем возрасте, — опираясь на ощущения, вызванные его обликом.

Упражнение 4. Студенты вспоминают себя в пятилетнем возрасте, но не рассказывают, а начинают вести себя так, как они тогда себя вели: общаются и играют.

Упражнение 5. Называются неизвестные слова или неологизмы. Студенты должны сразу, опираясь на ассоциативные ощущения и образы, проявить их с помощью пластики тела. Например, даются такие слова: курдль, бобчет, мурло, глокая куздра, бокр, бутявка некузявая, квазирабамба, урбанец, котцвинкл, штеко, куфия, пиластр и т. д. Такой своеобразный тренинг непосредственной реакции на непривычные слова, как правило, проходит весьма весело и азартно, однако иногда возникают вербальные ассоциации, ориентированные на звуковые сочетания похожих слов. Например, слово «куфия» ассоциировалось

со словом кофе с соответствующими ощущениями и формой проявления, хотя это вид ядовитых змей.

Следующими упражнениями, подготавливающими студентов к этюдам по системе Н. В. Демидова, могут быть такие.

Упражнение 6. Слушать слова. Педагог произносит отдельные слова и небольшие фразы с разным отношением и подтекстом. Например, «Ну, погоди!», «Привет!», «Молодец!», «Хороший человек», «Конечно, а как же!», «Вот тебе и на!», «Никакого от тебя толка!», «Ты можешь сделать то, что я прошу?», «Здравствуйте, вы меня не узнаете?», «Не знаю, что и сказать...», «Ну вот, приехали!», «Пора вставать!» и т. п. Студенты должны понять и почувствовать, что имеется в виду. Далее одни студенты сами должны произносить слова и фразы, вкладывая в них те или иные ощущения и чувства, а другие должны понять, почувствовать, что же было вложено в то или иное слово, фразу. Потом меняются ролями. Вторые говорят, а первые слушают и разгадывают подтекст сказанного.

Упражнение 7. Сохранить подольше, «продержать» в ощущениях и образах возникшие под воздействием слов предлагаемые обстоятельства за счет действия, направленного на партнера. Ход упражнения: два студента сидят друг напротив друга. Преподаватель произносит (подает) какое-нибудь слово, по которому надо нафантазировать предлагаемые обстоятельства, скорее даже не нафантазировать, а как бы ощутить мгновенно. А затем каждый из студентов представляет себя и своего партнера в этих обстоятельствах и производит какое-нибудь действие, направленное на партнера, или произносит слово, обращенное к нему. Но лучше и то и другое.

Упражнение 8. Соединяет предыдущие два. Студенты сидят друг напротив друга по парам. Один закрывает уши руками, чтобы не слышать, что скажет преподаватель. Преподаватель произносит слово.

Тот из студентов, который имеет возможность слышать, представляет обстоятельства, вызванные этим словом, помещая в них партнера, сидящего с закрытыми ушами. Затем педагог дает знак открыть уши, а студенты, которые слышали и ощутили предлагаемые обстоятельства под воздействием заданного слова, должны произвести действие или сказать что-то своему партнеру. Тот должен понять, что от него хотят, и ответить своему визави действием или словом или тем и другим сразу.

Хотелось бы заметить, что упражнения 7 и 8 довольно трудны. Часто за нафантазированными обстоятельствами терялся «импульс желания», как я это называю, направленный на партнера, не ощущалось стремления воздействовать на него. В упражнении с закрытыми ушами было ощущение, что обстоятельства, заданные словом, помогли некоторым студентам как-то обратиться к партнеру. Однако часто партнеры отвечали слишком формально, не включаясь в «поток жизни». Чувствовалось внутреннее напряжение, даже некая тревога, вероятно вызванная боязнью не справиться с упражнением. Необходимо перед началом упражнений как-то успокоить сознание, чтобы внутренний импульс можно было отследить, почувствовать. Сидя на стуле, расслабить тело, закрыть глаза, представить спокойно текущую воду, вспомнить что-нибудь хорошее, безопасное и т. д.

Упражнение 9. Группа сидит в кругу с закрытыми глазами, участники расслаблены. Педагог подходит к каждому и произносит (дает) по слову. Нужно попытаться забыть это слово. (Посчитать до двадцати, прочесть про себя какие-нибудь стихи.) Потом как бы отпустить себя, разрешить делать все, что захочется, и начать вести себя как заблагорассудится. Когда же из глубины сознания появится заданное слово, произнести его, пытаться проанализировать, откуда оно взялось, каким вну-

тренним импульсом вызвано желание его произнести, какие образы возникли в сознании параллельно с ним. Бессознательно слово будет так или иначе обращено ко всем присутствующим или к кому-то одному. Потом необходимо проанализировать, как же слово возникло и почему оно направлено на кого-то. Слова, использовавшиеся в этом упражнении: хорошо, плохо, корова, летает, запах, сережка, тапка, дождь, сахар, пол, растаял, стул, кран, ключ, болезнь, свет, окно, лампа, крылья, вторник, стакан, булочка, фильм, площадь, сумка, душ, двойка, пальма, жук, друзья, дом, трюк, колбаса и др. Слова обычные, всякий может продолжить этот ряд без особого труда. Но лучше сначала, чтобы слова были простыми, так как сложные или редко употребляемые могут вызвать трудности с ощущениями и образами, пока не выработан устойчивый навык отслеживания первых внутренних реакций на слово.

Упражнение 10. (Придумано в общении с детьми. Лучше использовать в индивидуальной работе.) Педагог или партнер произносит любые слова в определенном темпоритме, а участвующий в упражнении называет соответствующие ассоциативные слова на «малышанском языке», то есть слова, которые мог бы сказать ребенок, еще не научившийся говорить. Это упражнение студенты выполняют с необыкновенным азартом, без пауз на размышление, а главное, получая удовольствие от удивления, вызванного теми словами, какие у них получились как бы сами собой, без особых затрат и напряжения. Когда надо довольно много слов как бы «перевести» на язык малышей, из бессознательного выходит много неожиданных ощущений, переходящих в слова. Возникает понимание механизма обращения к своему подсознанию, столь необходимое в работе по методике Н. В. Демидова.

Интересны упражнения, предложенные Людмилой Витальевной Шульгой. Их

также можно считать подготовительными к этюдам с заданным текстом, которые являются основными в методике Николая Демидова.

Упражнение 1. Студенты сидят в полукруге лицом к педагогу, сидящему в центре. Каждый студент по очереди слева направо или, наоборот, справа налево задает соседу любой вопрос. Тот должен ответить максимально честно. Результат порадовал. Ответы были по большей части искренни и откровенны. Студенты волновались, краснели, плакали, смеялись. Видно было, что за этим стоит настоящая их жизнь. Эффект от упражнения трудно переоценить. Студенты поняли, что ощущения спонтанности жизни возможны и на сцене. Прежде многие из них думали, что надо играть на сцене то, что они придумали за сценой. Оказалось, что чем больше в упражнениях их собственной невыдуманной жизни, происходящей здесь и сейчас, тем более эти упражнения становятся интересными и для них самих, и для зрителей в лице сокурсников и педагогов.

Упражнение 2. Студенты сидят в полукруге. Каждый из них по очереди должен самостоятельно выбрать партнера и задать ему вопрос: «Зачем ты это сделал (сделала)?» Партнер должен ответить: «Не знаю». Вот, по сути, первый диалог с заданным текстом, но пока с довольно жесткой структурой. Любопытно было увидеть, какой результат получится, когда на занятиях это упражнение было предложено впервые. Этот незамысловатый диалог вызвал на поверхность всю внутреннюю жизнь курса, о которой преподаватели могли только догадываться. Вопросы и ответы вызвали море переживаний. Особенно вопросы. Неожиданно шесть человек задали вопрос одной из девушек. Она разрыдалась вместо ответа. Стало ясно, что девушка совершила поступок, который на курсе был воспринят как неблагоприятный. Конечно, личная жизнь не должна выноситься на сцену для всеобщего обозрения

и тем более обсуждения, но на этапе формирования понимания, что такое настоящая жизнь на сцене, такие результаты упражнения могут быть полезны, если находятся под контролем педагога и не получают продолжения за рамками сцены. Стоит объяснить учащимся, что повторять подобные действия в учебном процессе не стоит, не надо использовать сцену в личных целях, но главное, чтобы они поняли: за любым словом должна стоять настоящая правда. Ничего не может быть сказано на сцене просто так. При выполнении упражнения прозвучали вопросы и ответы студентов друг другу, в которых уже угадывались сильные эмоции, способные открыть путь к сценическому творчеству.

Мы придумали упражнение, которое мне кажется весьма эффективным как подготовительное к этюдам с заданным текстом по Н. В. Демидову. Это упражнение — диалог с вымышленными словами или неологизмами из литературы или терминами и названиями из науки.

Пример 1.

Первый: Ты видишь? Кажется — это глаукус. Второй: Да нет, тебе показалось. Первый: Точно, глаукус! Второй: Тогда надо доставать бамбиярбу.

Пример 2.

Первый: Мне спать не дает апулярия! Второй: А как она выглядит? Первый: Она очень куздрая. Второй: Может, стоит поговорить с бокрусом?

Пример 3.

Первый: Кажется, у качурки кифоз. Второй: Может, это ванделия? Первый: Нет, все-таки кифоз. Второй: Тогда дадим ей памплимус.

Пример 4.

Первый: Я узнал, что филогенез в онтогенезе. Второй: Не может быть! Первый: Кальпурния показала. Второй: Тогда пойдем принимать вермокс.

Как видно, в диалогах используется нормальные глаголы, но необычные существительные. Участникам этюда нужно для

себя решить, что же значат эти неизвестные слова, представить их и придумать, как к ним относиться, не договариваясь, а во время диалога общаться, предполагая, что партнер имеет в виду. Часто эти диалоги получались эмоциональными, так как студенты имели некую степень творческой свободы, сочиняя каждый для себя, что же представляют собой загадочные слова в диалогах. Это упражнение было последним подготовительным, перед тем как мы перешли к этюдам с заданным текстом.

ОБ ЭТЮДАХ

С ЗАДАНЫМ ТЕКСТОМ

Итак, наступил день, когда студентам были предложены этюды с заданным текстом, которые Демидов считал основой своей педагогической методики. На площадку вызывались студенты парами, получали каждый свои реплики (как происходит задавание текста в диалоге, можно прочесть в книге Н. В. Демидова «Искусство жить на сцене»), начались первые неудачи, так сказать «блины комом». Частая ошибка — торопливость. Еще ничего не почувствовал, не понял, а уже говорит. В результате — фальшь, хотя порой и любопытная, хорошо замаскированная как бы естественным общением.

Когда внимательно наблюдаешь за выступающими, порой во взгляде читается какая-то мысль, ощущение, но мимолетное, слабое. Не идут за ним, не пытаются схватить, отбрасывают и бодро, псевдоорганично начинают говорить ни о чем. А росток внутренней жизни, только-только давший знать о себе, растоптан, не поддержан. Как внимательно и кропотливо преподавателям нужно в это время (время первой встречи с этюдами по системе Н. В. Демидова) отслеживать появление этого «ростка» в студентах. Всячески их направлять на улавливание тонких ощущений, вызванных словами диалога, потому что есть надежда, что все, кого мы набрали на этот курс, — способные талантливые люди. Они

успешно прошли сложные испытания, показали себя людьми музыкальными, ритмичными, с хорошей фантазией. Ан нет, не все так просто, как кажется.

Оказывается, что одним студентам уловить, почувствовать внутренний импульс, стимулирующий фантазию, вызванную словом, легче, чем другим. Некоторые вообще ничего не чувствуют, произнося свою фразу в диалоге. Психика несвободна, есть ощущение внутренней напряженности и страха. Приходится выяснять, как молодой человек или девушка жили до училища, какие проблемы были в общественной жизни (в школе, в других учебных заведениях, в местах проживания и т. д.), какова семейная ситуация у этих ребят, были ли сложные заболевания или травмы. Часто выясняется, что жизненные сложности уже наложили свой негативный отпечаток на природу этих людей. Уже накоплено много «вытеснений» (по Фрейд) или «инграмм» (по Хаббарду), есть невротические нарушения, серьезно влияющих на процесс обучения. Если бы у мастеров было больше времени и меньше студентов, то, может, стоило было привлечь к работе с курсом психолога, чтобы при помощи психологических практик в индивидуальной работе с такими учащимися попытаться помочь им освободиться от внутренних проблем и подготовиться к восприятию тонких ощущений и импульсов, дающих путь к профессии. Но, к сожалению, при ограниченности учебного времени и высокой интенсивности процесса обучения возможности выделить часы на работу с психологом нет. В итоге студентов, имеющих явные творческие задатки, но сложных в обучении, приходится отчислять, чтобы была возможность за то короткое время, что отпущено на формирование профессионального актера, успеть выучить тех, у кого нет таких сложностей.

Оставшиеся, те, у кого психологических проблем меньше, уже реально пре-

тендуют на то, чтобы выйти на профессиональную сцену. У них, конечно, тоже не всё и не всегда получается, но есть надежда. На одном из первых занятий на площадку вышли Сережа Г. и Даша У. Получили такой диалог:

Даша: Ты помнишь тот день?

Сережа: Я хорошо помню тот день.

После паузы начали разговор. И сразу пахнуло настоящей жизнью. Что-то произошло в их душах. Чужие слова пробудили в них личные чувства. Даша плачет, тихо говорит, как будто просит прощения или боится. Сергей говорит так, что мы чувствуем: он понимает, о чем говорит Даша, — и все же уходит. Остаться не может. Сидящие в зале понимают, что именно так люди расстаются. Возможно, навсегда.

Очень неплохо. Возникла преподавательская радость, что дело пошло, но следующие пары ничего внятного в этот день не показали. Потом еще несколько дней до конца учебной недели были полны разочарований от работы над такими этюдами. Пришел в понедельник на занятия расстроенный безынициативностью курса, ленью, какой-то иждивенческой позицией. Полусонные были в субботу, показов мало, энергии никакой. Собрался строго поговорить. Но не тут-то было. В понедельник пришли бодренькие, активные. Показали семь любопытных наблюдений. В этюдах с заданным текстом работали тяжело, но азартно, сосредоточенно.

Предложил в первый раз по две фразы на человека. Первую фразу как будто чувствуют, вторую произносят по инерции в довесок к первой, а финал вообще рассыпается, не могут завершить ситуацию. Наверное, тяжело молодым, неопытным иметь в сознании заготовленные фразы и реагировать каждый раз по-новому. На первую фразу еще концентрации хватает, а на вторую — уже нет. Но все же общее впечатление от занятия положительное.

Пытаются что-то понять, почувствовать, тратятся. Уже не кажутся, как в субботу, бездарными, случайными в профессии. Похоже, за неделю устают и к субботе елживые. Кстати, очень много болеют.

Замечена особенность младших курсов. Студенты много едят (постоянно торчат в буфете) и болеют (иногда на занятиях присутствует меньше учащихся, чем отсутствующих болеющих). Видно, организм привыкает к нагрузкам театрального обучения с трудом. Но в ритм обучения войти необходимо, снижать нагрузки нецелесообразно. На втором курсе тоже болеют, но меньше, на третьем — единичные случаи в соответствии с обычной статистикой, на четвертом — болезнь редкость (кроме эпидемий).

Преподавателем Татьяной Владимировной Двинской предложено следующее упражнение после того, как на одном из занятий не получились диалоги с заданным текстом. Два студента расходятся по диагонали в противоположные углы учебной аудитории, потом идут навстречу друг другу. Приближаясь, один кричит что-то другому (может быть, обвинение, претензия, непонимание — все что угодно), другой отвечает в том же тоне, который чувствует. Сильные эмоции легче доходят до сознания, ответ возникает легко. У Даши К. и Сергея Г. получилось что-то трогательное. Даша впускает в себя чужие слова, мгновенно формируются в сознании обстоятельства, рождаются переживания. Ее партнерам легче.

Продолжили заниматься этюдами по методике Н. В. Демидова, и стало ясно, что выход из этюда (его завершение) — некая «лакмусовая бумага» на предмет погруженности в обстоятельства, вызванные заданными словами. Если студенты ярко представляют себе ситуацию, в которой они находятся в процессе диалога, то и эмоции они испытывают сильные. Когда испытывают сильные чувства, выход из этюдного общения дается нелегко, даже мучительно,

а вот когда ощущения приблизительные, непонятные самим исполнителям, что вызвано неточными (не возникшими из глубины сознания, а надуманными) предлагаемыми обстоятельствами, выход из ситуации легкий, формальный. А чего переживать, если все понарошку!

Студенты чаще стали «забалтывать» текст. Этюдов показывают много. Но тексты предлагают преподаватели и в большом количестве, сами учащиеся особенно не напрягаются при подготовке к занятиям. Возникает элемент безответственности, нет страха ошибки. Вероятно, думают так: «В одном диалоге ничего не вышло, в другом выйдет». Чтобы повысить ответственность, нужно давать домашние задания, например, сочинить тексты для других, а сам получишь диалог на занятии от однокурсников. Важно, чтобы придуманный текст до выхода на площадку никто слышал. Все должно случиться на занятии, как говорится, «здесь» и «сейчас». Готовясь к занятию, студенты будут бессознательно настраиваться на процесс.

Вот некоторые примеры текстов, которые использовались для этюдов по системе Н. В. Демидова:

— Тебя ждет сюрприз.

— Правда?

— Правда, правда...

— Ну что, допрыгался?

— А чего она пристаёт?

— Принес?

— Да, принес.

— Показывай!

— Я тебя вчера видела на Маркса.

— Ну и что?

— Классная.

— Ну, что ты все смотришь?

— Я задумался.

— Пашу видел?
— Видел. У него взгляд какой-то не такой...

— И кто ты после этого?
— Я честный человек.

— Смотрю на тебя и не понимаю...
— Я бы тоже на себя смотрел, если бы время было.

— Девушка, вы стоите?
— Нет, просто место занимаю.

— У вас есть ножницы?
— Попросите у толстого дяди.

— Я врач.
— Тогда скажите, как по латыни «ко-клюш»?

— Вы любите собак?
— Я не люблю собак.
— С вами все в порядке?
— Со мной все в порядке.

— Вы случайно не спите?
— Я сплю.
— Нет, вы не спите!
— Сплю.

— Чем вы занимаетесь?
— Я вроде дизайнера по фото.
— А где учились?
— Это не обязательно.

— Слышала новость?
— Нет.
— Не может быть.
— Не слышала.
— Сказать?
— Какая еще новость?
— Они приезжают сегодня.

— И что теперь?
— Не волнуйся. Садись.
— А ты?
— Что я?

— А ты почему не садишься?
— И я сяду.

— Машины нет.
— Да.
— Они уехали?
— Да.
— К обеду вернутся?
— Нет.
— Жаль.

— Правда, вчера вечером было весело?
— Меня же не было.
— Разве?
— Я позже пришел.
— А...

— Я уверен, что это сделал он.
— Кто?
— Брат.
— Наверное, так и есть.

— Знаешь, в чем твоя беда?
— В чем?
— У тебя нет интересов.
— У меня есть интересы.
— Какие? Назови хоть один.

— Как прошел день?
— Неплохо.
— Но и не хорошо?
— Ничего.

— А ты, когда с ней... ты обо мне думаешь?
— Иногда мы говорим о тебе.
— И как?
— Сдержанно.

— А где ты хочешь сарай сделать?
— Надо сначала место очистить.
— Тут трактор нужен.
— Сам справлюсь.

— Почему бы тебе не поговорить с ним?
— Мне?
— Ты же его друг.
— Никакой он мне не друг.

- Так она все придумала?
- Боюсь, что да.
- Понятно, большое спасибо.

- Мне кажется, ты немножко опоздал.
- Да?
- Немножко.
- Была пробка.

- Кто начал первым?
- Ты.
- По-моему, это не так.
- Тогда кто?

- Как жизнь?
- Все в порядке.
- Хорошо выглядишь.
- А чувствую себя что-то не очень.
- А что с тобой?

- Почему она не сказала?
- Не знаю.
- А ты почему не сказал?
- Я думал, ты знаешь.

- Встать!
- Хорошо.
- Сесть!
- Хорошо.
- Большое спасибо.

- Поговори со мной.
- О чем?
- О чем хочешь.
- О чем с тобой говорить?

- Говори прямо: да?
- Да. Но...
- Да или но?
- Да. Но только...

- Чем это пахнет?
- Я не слышу никакого запаха!
- Нет, запах есть.
- А по-моему, нет.
- Ты принимайся, принимайся!
- Я говорю, нет никакого запаха.

- Почему ты не хочешь учиться?
- Я хочу!
- А почему не учишься?
- Предметы неинтересные.

- Ты прекрасно знаешь, что ты мне нравишься.
- Я тебе нравлюсь?
- Да, ты мне нравишься.
- Я не знал.
- Теперь знаешь.

- Я пройдусь.
- Ты надолго?
- Нет, я скоро.
- Не переживай, все будет хорошо.
- Да?
- Да.

- Смотрел я на него и думал: что делать?
- И что решил?
- Страшно.
- Понимаю.

- Думаешь, он согласится?
- Почему бы нет. Главное, чтобы...
- Залез?
- Главное, чтобы залез....

- Вот видишь, у тебя все в порядке.
- Как сказать.
- Да не бойся ты!
- Легко тебе говорить.

- Что происходит?
- Я сам ничего не понимаю.
- А ты здесь ни при чем?
- Ну, знаешь!

- Несправедливо.
- Несправедливо, а что делать?

О МЕТОДИКАХ ОБУЧЕНИЯ НА ПЕРВОМ КУРСЕ

Теперь поговорим о практике актерского воспитания на первом курсе в театральных учебных заведениях России.

Существуют утвержденные методики, которые используются в средних специальных учебных заведениях уже многие годы в той или иной интерпретации. Ниже при-

ведена таблица примерного плана учебных мероприятий по курсу «Мастерство актера» в театральных учебных заведениях страны.

№	Наименование разделов и тем	Сроки	Формы и способы работы	Контроль
1	Этюды на ПФДиО (память физических действий и ощущений)	6–8 недель	Упражнения, анализ	Контрольный урок
2	Этюды на взаимодействие без слов (обстоятельства этюда не позволяют разговаривать)	6–8 недель	Этюды, анализ	Экзамен
3	Этюды на рождение слова	6–8 недель	Этюды, анализ	Контрольный урок
4	Этюды на взаимодействие со словами	6–8 недель	Этюды, анализ	Экзамен
5	Наблюдения (за животными, детьми, взрослыми)	6–8 недель	Упражнения, этюды, показы, анализ	Экзамен
6	Развитие психофизических данных (внимание, воображение, фантазия, мышечная свобода, восприятие и т. д.)	Весь период обечения 1-й и 2-й семестры	Упражнения, тренинги, разминки	Контроль педагога
7	Этюды на тему «Я предмет»	1-й или 2-й семестр	Этюды, анализ, наблюдения	Контрольный урок

Здесь представлен примерный план работы первого года обучения (1-й и 2-й семестры). Все этюды программы обучения на первом курсе подразумевают положение «Я в предлагаемых обстоятельствах».

Во второй год обучения продолжится работа по психофизическому тренингу, начнется подход к работе над отрывками из прозаических и драматургических произведений классической литературы, выбор драматургического произведения для будущей постановки и работа над отрывками из этого произведения как задел для будущего спектакля.

В Иркутском театральном училище в методику обучения введена постановка новогоднего спектакля-сказки и прокат ее в 3-м семестре второго курса, а также постановка литературно-музыкальной композиции, посвященной победе в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов, и прокат ее в дни майских праздников, в 4-м семестре обучения.

Исследуя новые тенденции в развитии театрального искусства, можно сделать вывод, что некие этапы обучения актера возможно видоизменить и, несколько переформатировав план обучения в первый год, добиться более высокой результативности,

не меняя основных принципов формирования актерской психофизики обучающихся. Используя некоторые идеи Николая Васильевича Демидова, можно повысить интенсивность обучения в театральном учебном заведении так, чтобы первый год

закончить не этюдами раздела «Я в предлагаемых обстоятельствах» и наблюдениями за детьми, животными и взрослыми, а отрывками из прозаических произведений и драматургии. В этом случае предлагается такой план обучения на первом курсе.

№	Наименование разделов и тем	Сроки	Формы и способы работы	Контроль
1	Первое упражнение по актерскому мастерству — «Камни» Упражнения на взаимодействие с предметом, вещью урок	1–2 недели	Упражнения, объяснения, показ	Контрольный урок
2	Этюды на память физических действий и ощущений (ПФДиО)	2–3 недели	Упражнения, анализ	Контрольный урок
3	Упражнение на передачу телом в пластике ассоциативных представлений от неизвестных слов и неологизмов Этюды на взаимодействие с партнером — с заданным текстом с неизвестными словами и неологизмами	2–4 недели	Упражнения, этюды, анализ	Контрольный урок
4	Этюды на взаимодействие с партнером — с заданным текстом из реальной жизни Этюды на взаимодействие с партнером — с заданным текстом с возможностью продолжения импровизировать текст до полного разрешения ситуации	8–12 недель	Этюды, анализ	Экзамен
5	Этюды на взаимодействие в зоне молчания (без слов)	4–6 недель	Этюды, анализ	Контрольный урок
6	Цепочки физических действий из литературных произведений	4–6 недель	Показы, анализ	Контрольный урок
7	Отрывки из произведений драматургии и прозы	5–7 недель	Анализ, постановка	Экзамен

Необходимо заметить, что в течение всего срока обучения требуется проводить разминки и тренинги на развитие психофизического аппарата для улучшения готовности к освоению того или иного раз-

дела. Упражнение «Камни» взято из книги «Как рождаются актеры» под редакцией В. М. Фильштинского и Л. В. Грачевой (СПб., 2001), там можно найти его подробное описание.

«Упражнение на взаимодействие с предметом или вещью» я считаю очень важным для понимания того, что любой предмет на сцене должен вызывать у актера эмоциональный отклик, а также это упражнение должно предварять упражнения на ПФДиО. Подробное описание этого упражнения я давал выше.

Упражнение из третьего раздела «Упражнения на передачу телом в пластике ассоциативных представлений от неизвестных слов и неологизмов» развивает в учащихся мгновенную реакцию на ассоциативные образы, возникающие в сознании как отклик на неизвестные слова. Слова должны быть новы для студентов, чтобы не возникало иллюстративности, связанной со смысловым значением. Так мы готовим сознание к принятию любого ассоциативного импульса, исходящего из глубины бессознательного, и приучаем тело реагировать на этот импульс.

Порой реакция на то или иное слово бывает весьма необычной, но иногда, как ни странно, отвечает смыслу слова. Я уже упоминал, что однажды слово «куфия» вызвало ассоциации по звуковому подобию, но в другой раз у другой группы в качестве реакции на это слово возникло побуждение ползать по полу и извиваться. Позже выяснилось, что этого слова учащиеся не встречали и не знали, что оно означает. Упражнение хорошо выявляет тех, кто готов «бросать» себя в неизведанное, не боясь ошибиться и испытывая азарт от поиска новых ощущений, вызванных ассоциациями от необычного, неизвестного слова.

«Этюды на взаимодействие с неизвестными словами или неологизмами» позволяют выявлять неожиданные ассоциативные воздействия слов на поведение и взаимоотношения учащихся, дают нестандартные направления развитию действия. Это предварительное упражнение воспитывает пристальное внимание к слову, звучащему на сцене.

Позже мы переходим к этюдам, где слова имеют реальное значение, известное каждому, но теперь за обычным словом внутренним взором будет вестись наблюдение в попытке разобраться, что за ним скрывается в процессе диалога. Сначала это этюды с фиксированным текстом, а позже учащимся будет дана возможность продолжить диалог собственными словами, если появится ощущение, что разговор не исчерпан и не подошел к логическому завершению.

Практически на всех этапах работы над этюдами с заданным текстом будет сохраняться необходимое условие импровизационности, которое порой исчезает в обычных этюдах из-за многократных повторений. Исходя из того, что в предыдущих разделах учащиеся освоили умение общаться, понимая внутреннее значение слов и предметов, их эмоциональное воздействие на человека, можно переходить к пятому, наиболее трудному разделу — «Этюды на взаимодействие в зоне молчания». В этих этюдах основное внимание должно быть обращено на обстоятельства, они должны быть ощутимы исполнителями почти на физиологическом уровне. Мой преподаватель по актерскому мастерству Станислав Илюхин говорил, что обстоятельства надо чувствовать кожей. Освоив этот раздел, студенты могут приступать к отрывкам из литературных произведений.

Как правило, подход к работе над фрагментами из драматургии и прозы начинается с работы над этюдами на освоение цепочек физических действий, выбранных из литературных произведений.

Часто общее впечатление от первых показов — поспешность, неточность выполнения, иллюстративность (не делаю, а изображаю, что делаю; не вижу, а делаю вид, что вижу). Например, студент Андрей К. в упражнении по рассказу А. Конан Дойла «Пестрая лента» ходил с лупой по помещению, поднося ее к глазам, а не к предметам.

Осложняет ситуацию то, что учащиеся плохо и мало читают (не все, есть настоящие книгочеи) и потому с трудом выявляют цепочки физических действий, подходящих для этюда. Не хватает общей культуры. Могут надеть фрак с джинсами или кроссовками, форму вспомогательных войск в виде комбинезона цвета хаки, чтобы играть Штирлица в Германии, юбку с брюками и т.д. Внимание рассеянное. Даже не все могут точно запомнить последовательность физических действий. Постоянный анализ и замечания дают результат, который постепенно становится все более устойчивым.

На одном из курсов контрольный урок по теме «Цепочки физических действий из литературных произведений с использованием костюмов, реквизита, мебели и декораций» через полтора месяца занятий дал такой результат: в основном непрерывность внутреннего говорения и думания происходила. При этом прибавлялись эмоции, ощущения. Не у всех. Полная каша и показуха у Саши Ч. Странное впечатление возникло от показа Юры М. Получилось совсем не то, чего добивались на занятиях. Кажется, он не до конца понял, что надо в любую секунду нахождения на площадке точно знать, что ты сейчас делаешь, куда движешься, чего хочешь. Это и есть непрерывность существования на сцене.

Замечания комиссии касались того, что якобы не все этюды были в русле правила «я в предлагаемых обстоятельствах». Литературные цепочки уводили студентов в область искусственных представлений о времени, среде, социальном положении героев и т.д. Возникало ощущение подходов к образу, что на первом курсе считается недопустимым. Нужно «я» и только «я» в известных и понятных обстоятельствах.

По этому поводу есть некоторые размышления. Что такое образ в исполнении конкретного актера? Это «я» в очень не-

обычных и часто непривычных обстоятельствах. Если надо сыграть образ взрослого или даже старого человека, то сначала следует выявить признаки взрослости или старости, потом изучить эти признаки, потом представить себя с этими признаками, перевести в физику и, как следствие, в психику. Если нужно играть человека другого времени, необходимо это время изучить, понять, каково было социальное устройство общества, как жили тогда люди. Потом поставить себя на место этих людей и начать вести себя так же, как они. Но в конечном счете я остаюсь я, хоть и в непривычных, сложных, порой изощренных обстоятельствах. Отсюда вывод: разговоры о том, что образ — это не я, не совсем корректны. Я всегда остаюсь я, и если я это не я, то это, скорее, похоже на психическую патологию.

В действенных цепочках из литературных произведений мы пытались объединить простое понимание себя в предлагаемых обстоятельствах, данных писателями. Можно констатировать успех, но относительный. Это связано с тем, что некоторые студенты не смогли достаточно глубоко погрузиться в литературные обстоятельства. Мы стали адаптировать часть отрывков к сегодняшнему времени, чтобы найти понимание отношений, аналогичное отношениям современных людей.

Возможно, стоит разделить этот этап обучения на две части: этюды по мотивам литературных произведений в нынешнее время — условно «я здесь и сейчас»; этюд с точным построением литературных обстоятельств, данных автором. А экзамен проводить так: тема одна, а выхода студента на показ два. Сначала этюд по мотивам, потом одиночный отрывок с точным воспроизведением литературных обстоятельств.

Разумеется, план, предложенный для первого года обучения, не панацея для решения всех педагогических проблем обучения актерскому мастерству. Навер-

няка каким-то педагогам это покажется слишком радикальным и непроверенным. Не обязательно все вышеуказанные предложения использовать в том объеме и последовательности, как они приведены в таблице. Можно ведь брать для работы

только то, что представляется полезным, в дополнение к уже существующим одобренным методикам. Могу лишь заметить, что все эти упражнения я проверял и исследовал вместе с учащимися и результаты были обнадеживающими.

Р. В. Камхен

Особенности заочного обучения при подготовке артистов эстрады и артистов музыкального театра

Существует определенное предубеждение относительно заочной формы обучения, особенно если это касается творческих профессий. Если подобный контекст возникает, мы часто слышим слова: профанация, ерунда, «липа». Категоричность суждений в нашей среде — дело привычное. Эмоциональность — во многом общий знаменатель творческих людей, но в данной статье будет предпринята попытка описать исключительно положительный опыт заочной формы обучения, выявить его особенности и сформулировать подходы, которые дают возможность эффективного результата.

Время диктует новые, более сжатые формы обучения. И все больше мы приходим к пониманию, что образование сейчас не заканчивается получением диплома в 23 года. Профессия требует уточнения и постоянного совершенствования. А уж профессия актера точно несет в себе запрос на поддержание формы и регулярное обновление навыков. Наши европейские и американские коллеги давно пришли к этому — там в порядке вещей раз в год выделять несколько месяцев на прохождение курсов, как мы бы сказали, повышения квалификации. Психофизический аппарат актера — это инструмент, которому необходим практический тренинг всегда. И хорошо, если актер не останавливается в своем обучении после института, даже имея постоянную работу.

А в нашем случае еще важен и тот факт, что получение престижной работы обязывает иметь диплом о высшем образовании. И вот те, кто хочет больше погружаться в профессию и получить диплом

государственного образца, приходят поступать на заочный курс.

Чем больше пытаешься формулировать свой опыт работы на заочных курсах, тем больше убеждаешься, что нужно переходить из зоны педагогики в зону андрагогики. В 1970 году М. Ш. Ноулз, американский педагог, занимавшийся изучением процессов обучения взрослых, издал фундаментальный труд «Современная практика образования взрослых. Андрагогика против педагогики». В нем он сформулировал основные положения андрагогики: «...взрослому человеку, который обучается — обучающемуся (а не обучаемому) принадлежит ведущая роль в процессе обучения;

он, являясь сформировавшейся личностью, ставит перед собой конкретные цели обучения, стремится к самостоятельности, самореализации, самоуправлению; взрослый человек обладает профессиональным и жизненным опытом, знаниями, умениями, навыками, которые должны быть использованы в процессе обучения;

взрослый ищет скорейшего применения полученным при обучении знаниям и умениям;

процесс обучения в значительной степени определяется временными, пространственными, бытовыми, профессиональными, социальными факторами, которые либо ограничивают, либо способствуют ему;

процесс обучения организован в виде совместной деятельности обучающегося и обучающего на всех его этапах»¹.

Эти основные положения как нельзя лучше отражают подход к процессу обучения

студентов. На заочную форму обучения чаще всего приходят поступать люди со средним специальным образованием, с опытом работы, многие уже обзавелись социальными обязательствами, связанными с семьей и трудоустройством. Поэтому, конечно, у них нет возможности 24 часа 7 дней в неделю весь учебный год заниматься творческими поисками в мастерской. Это счастливая доля достается недавним школьникам, которые поступают на очные курсы. Но именно в этой точке различий и заключается мотивационный посыл моих абитуриентов. В основном они уже лишены размытых идиллических надежд, имеют четкое представление, зачем они поступают, и соотносят свой запрос с материальными и временными ресурсами. Многие из них формулируют свои задачи так: развить уже имеющиеся навыки, вернуться к азам, попасть в среду, где возможны новые творческие контакты, и получить диплом, дающий возможность претендовать на достойную работу. На это дается четыре года в случае актеров театра эстрады и пять лет в случае актеров музыкального театра, по два месяца в году сессии, сопряженной со сверхактивным обучением.

Итак, запрос понятен и адекватен. И очень важно в момент набора распознать наличие именно этих составляющих в совокупности и отсеять тех, кто, например, просто пришел за «бумажкой» и, вероятнее всего, будет неактивным балластом в общей структуре курса. 90 % успеха — это подбор студентов. Курс, так или иначе, — это единый организм, где формируется возможность эффективно проявить себя каждой творческой единице. И поэтому так важно, чтобы люди, будучи разными по своим творческим особенностям, совпадали в каких-то основополагающих вещах. Чувство юмора, отношение к ответственности и дисциплине, взаимоуважение и доверие к миру, если хотите. Поэтому что, как показывает опыт, эти встречи

два раза в год, чрезвычайно сжатые и наполненные месяцы — серьезное испытание для коллектива. А времени на «притирку» друг к другу и возможности «вырасти» вместе, как у очных курсов, — нет.

На что наша мастерская обращает внимание на творческих испытаниях:

- Диапазон навыков. Особенно это касается курса эстрады, куда часто приходят люди с готовыми номерами, которые отработаны уже и на зрителя. Нам важно, какими масками-образами абитуриент уже владеет в той или иной степени и насколько он будет подвижен, когда мы начнем освоение различных жанровых особенностей. У абитуриента, поступающего на курс музыкального театра, особенно у того, кто уже имеет опыт работы в театре, а таких немало, часто можно увидеть прилипшее к нему клише репертуара — он только простак или только бонвиван. А необходимо нащупать его диапазон. Для этого, внимательно присмотревшись к поступающему и к тому, что он приготовил, мы даем ему различные задания, предлагаем непредсказуемые, порою дикие обстоятельства для героев его басни или монолога.

- Способность быстро реагировать на замечания и предложения. Здесь важна скорость переключения. И еще очень важно отследить эмоциональный фон. Поступающий делает, но злится. Делает неохотно и с подозрением. Или стремительно бросается в игру с необязательно точным результатом, но сам процесс доставляет ему удовольствие или даже чувствуется азарт. Предпочтение, конечно, мы отдадим последним. Оговорюсь: возможно, если бы я набирал очный курс, то тугодумов и мрачных «головастиков» рассматривал бы как реальных претендентов на обучение, но в рамках заочной формы я реально оцениваю наши возможности — скорректировать психофизические особенности возможно за длительное время постоянной работы. В нашем случае это неэффективно, а порой и губительно.

• Лояльность к самоизменениям. Может ли человек работать над собой, принимать и усваивать информацию, возможно, отличную от привычных ему догм. Этот пункт вытекает из предыдущих, но здесь скорее наше внимание приковывает сам человек. Иногда очень важно выйти на простой диалог, расспросить человека о его личных пристрастиях или убеждениях, высказать свои и понаблюдать за реакцией. Прощупать, возможен ли диалог вообще, будет ли это впоследствии только слепое следование нашим указаниям, без рефлексии и способности высказать свое мнение или нас ждет постоянное противостояние, зачастую основанное на глубокой неуверенности в себе поступающего.

По сути, во время вступительных испытаний для нас важно, что человек уже умеет, чему он потенциально может научиться и есть ли у него психологические навыки саморегуляции, которые позволяют обучаться и быстро усваивать новый материал, как практически, так и ментально.

Итак, курс сформирован. И у нас, педагогов курса, есть два дня установочной (вводной) сессии. Здесь мы активно включаем студентов в психофизический тренинг, что дает нам возможность еще внимательнее их рассмотреть. И попытаться предвидеть принципы их взаимодействия внутри курса. А также четко обозначаем, чем мы будем заниматься на первой сессии. Здесь хотелось бы сделать акцент. В условиях заочной формы обучения мы, педагоги, должны иметь четкий план на шаг, иногда на два вперед. У нас нет возможности пробовать, отказываться, еще раз пробовать. На это просто нет времени, поэтому очень важен первый год обучения именно для нас. Первые две сессии — это осознанный и скрупулезный возврат к азам мастерства. Это дает возможность и время изучить студентов как творческий коллектив и впоследствии практически безошибочно предложить материал для работы, сообразуясь с их потребностями

и возможностями. И еще очень важный момент: этим студентам мало объявить, что мы будем делать на предстоящей сессии, им еще важно услышать, зачем мы будем это делать. Как ни странно — в этом есть вопрос доверия между взрослыми людьми и некий договор, который гласно заключают стороны. Обе с пониманием того, к чему и каким путем мы движемся. Стоит оговориться, что этот закон, вероятно, действенен и на очных курсах. Этот принцип, если придерживаться его всем педагогическим коллективом, позволяет юным студентам взрослеть, учиться анализировать и формулировать свои жизненные и творческие задачи.

На установочной сессии мы говорим студентам, что первая сессия будет посвящена упражнениям на ПФДиО, наблюдениям за животными, упражнениям «Люди-Вещи», наблюдениям за людьми. За два дня мы практически вводим их в эти упражнения, чтобы на период до сессии у них уже была возможность наблюдать и придумывать. И обозначаем, что сессия должна начинаться с их самостоятельно подготовленного концерта. Для курса эстрады рекомендация — продемонстрировать себя во всех видах эстрадного искусства, а для артистов музыкального театра — акцент на вокальные, музыкальные номера. И форму концерта либо предлагают сами студенты, либо рекомендуют педагоги в зависимости от ситуации и поставленных задач. Для людей с опытом очень полезно возвращаться к словарю, освежать в памяти значение и суть постоянно используемых слов. И мы говорим со студентами о том, что такое концерт. «Эстрадный концерт — это очень часто череда сменяющих друг друга артистов, разнообразие музыки, костюмов, темпоритмов, тем и сюжетов, жанров, трюков, эффектов. Само слово „концерт“ (concerto) означает „соревнование“. В музыке это соревнование инструментов и музыкальных тем, на эстраде — соревнование номеров и артистов...»². И да, эта

соревновательная составляющая как нельзя лучше помогает студентам проявить себя, но уже не в стрессовой ситуации набора, а имея время подготовиться и распределиться.

В начале сессии (напомним, что у студентов заочной формы обучения две сессии в году, примерно по двадцать дней каждая) мы даем студентам два, максимум три дня на подготовку, сверстку концерта. Это бесценный опыт, как для них, так и для нас. Во-первых, каждый из них может проявить те навыки, которые остались не замеченными или не использованными во время поступления. А такие случаи были, и не раз. Во-вторых, это их первая самостоятельная коллективная работа. И по тому, как она будет организована, нам будут видны их коммуникативные качества. Именно с этим нам и работать в условиях сжатого обучения. Плюс нам становятся более или менее понятны жанровые предпочтения студентов и чувство вкуса, преобладающее на курсе. С этим тоже надо будет работать. Не изменять, конечно, но зачастую корректировать. Также здесь очень важно рассмотреть способность каждого студента самостоятельно работать, понять, что и сколько он может предложить без нашего прямого участия. Большую часть времени эти студенты будут вне стен института, и потенциал самостоятельной работы является зачастую чуть ли не определяющим для конечного результата. Так как самостоятельные концерты — это то, с чего будет начинаться каждая сессия все время обучения, то у них есть и чисто прикладной выход. Порой, особенно на эстрадном курсе, это срабатывает: именно в этих концертах рождаются, а потом с нашей помощью дорабатываются конкурентоспособные номера, с которыми потом артист идет на различные площадки. А еще не будем забывать про «главного героя» любого концерта — зрителя. И на эти учебные концерты мы обязательно просим студентов звать друзей, коллег

и родных, не столько чтобы похвастаться своими успехами, сколько преследуя чисто методологическую задачу, которая тоже проговаривается. «...Актеру эстрады необходимо владеть навыками тонкого восприятия ответных реакций аудитории, мгновенной переработки этой информации и корректировки своего выступления»³.

Каждая сессия начинается с активного тренинга. Это необходимая часть погружения в насыщенный творческий процесс. Из опыта — на то, чтобы войти в рабочую форму, курсу эстрады хватало трех-пяти дней, а курс музыкального театра порою «раскачивался» неделю и больше. И зимняя сессия всегда и у всех начинается тяжелее, тогда как в летнюю всегда и все влетают воодушевленные. Возможно, это обусловлено исключительно нашим местоположением на карте и действительно острой необходимостью в солнечном свете.

Так как уже на начальном этапе мы не забываем о специализации курсов, то сразу договариваемся, что этюдная часть прорабатываемых упражнений (то, что предварительно выйдет на зачет) должна иметь эстрадную или музыкальную составляющую. Или, как это было в случае с курсом музыкального театра, — музыкально-певческую. Так в итоге на первом курсе артистов музыкального театра появилась черепаха, безуспешно тянувшаяся за листком и начинавшая от безысходности своего положения и ритма движения шеи и головы петь «Summer time». Или драчливый гусь, в кульминационной части этюда разразившийся Марсельезой. На эстрадном курсе тоже были свои удачные примеры. Соковыжималка, доставляющая фрукты в себя путем жонглирования. Или японский лобзик, который делал свое дело, используя формы утрированных элементов восточных единоборств. С одной стороны, мы четко усваиваем базовую задачу проработки характерности, с другой —

сразу учимся укладывать это в продиктованную специализацией форму.

На второй сессии первого курса мы переходим к общению. Партнерские навыки у студентов всегда различны. Это часто становится понятно уже в период поступления и окончательно проявляется во время первой сессии. Чтобы работа в этот период была максимально эффективна, необходимо предложить заранее верно подобранный именно для данного курса материал — то, что будет им интересно и не вызовет отторжения, на преодоление которого уйдет время. Эстрадному курсу были предложены отрывки из современной прозы. Они выбирали их сами в период между сессиями, высылали нам, а мы останавливались на тех, в которых, по нашему мнению, был потенциал с точки зрения обучения. Курс артистов музыкального театра с радостью взялся за отрывки из европейского кино 1960–1970-х годов. Сцены с выразительной музыкальной составляющей, с возможностью спеть сольно и поработать в ансамбле. Это яркий пример партнерского взаимодействия с курсом, где роль мастера и педагогов — направлять, а не навязать выбор материала. В конечном счете это значительно оптимизирует процесс.

Третья сессия (это второй год обучения) — переход к освоению жанров. Но в начале, после традиционного самостоятельного концерта и необходимого тренинга, мы ввели повтор материала предыдущей сессии. Те отрывки, что прорабатывались на зачете прошлой сессии, были показаны вновь. Для чего? Важно и педагогам, и студентам понять, что за время самостоятельной жизни вне института закрепилось, усвоилось, проросло или исчезло. Показ подразумевает подробный анализ и проговаривание результатов. Это необходимая обратная связь для студента заочной формы обучения. И зачастую именно в этой точке студент делает важные открытия про себя и свой аппарат. Только на последних

курсах, когда мы уже приближаемся к финишной дипломной декаде, повтор материала продиктован и чисто производственной необходимостью — повтор и закрепление материала спектакля.

Итак, мы знакомимся с жанровыми особенностями. Эстрадный курс работал над инсценировкой анекдотов. Перед нами стояла задача понять-почувствовать, за счет чего удерживается история в жанре и как работает реприза. Студенты музыкального театра приступили к разработке гусарского водевиля «Подлинная история поручика Ржевского» по пьесе О. Солода и А. Максимкова. На этом этапе нас интересовали только заявки на роли, материал как нельзя лучше подходил именно этим ребятам — яркие сцены с четко прослеживаемым действием и музыкальные номера.

Четвертая сессия (второй год обучения) стала во многом самой сложной, но и самой информативной для нас. Эстрадный курс попробовал себя в отрывках в жанре водевиля, а с музыкальным курсом мы начали собирать первый акт будущего спектакля. И ярко проявилась потребность вновь вернуться к азам общения. Но уже с новым пониманием, что мы там ищем, как это чувственно необходимо для того, чтобы удерживаться в жанре, но не терять действие и не скатываться в фиглярство и пустое кривляние. Поэтому на пятую сессию (третий год обучения) с эстрадным курсом мы взяли комические рассказы А. П. Чехова, впоследствии эта работа стала одним из дипломных спектаклей, а курс музыкального театра окупился в советскую драматургию — один из бесприигрышных учебных материалов.

Осознанный возврат — эдакая «методологическая петля» — принес свои плоды. И сейчас мне кажется, что именно так и стоит действовать. Чуть забежать вперед, организмом проверять, чего не хватает, и возвращаться к азам еще более сознательно, с четко сформулированным запросом

и с пониманием, как это я потом применю уже на имеющемся материале.

Шестая сессия (третий год обучения) стала прорывной. И по нашим педагогическим ощущениям, и по атмосфере на курсах. Эстрада азартно взялась за мюзиклы, и, по воспоминаниям выпускников, это было самое вдохновенное и яркое время. А так всегда бывает, когда то, что ты хочешь сделать, получается, потому что ты уже кое-что умеешь и знаешь об этом. Плюс они приступили к проработке будущего дипломного синтетического спектакля по пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца». А курс музыкального театра вернулся к гусарскому водевилю, и сразу стало понятно: сходится то, что раньше расплывалось. Есть вера в предлагаемые обстоятельства и понимание действия в партнерстве, а жанр уже не мешает, а помогает.

Четвертый и финальный год обучения артистов эстрады завершился дипломной декадой спектаклей. «Именно спектакль дает возможность удостовериться в профессиональной самостоятельности молодого актера, ощутить его личностный и творческий потенциал, предугадать его сценическое будущее»⁴.

Набор 2013 года закончил институт следующими постановками: «Эстрадное кабаре», где были собраны лучшие номера, появившиеся благодаря самостоятельным концертам в начале каждой сессии и в период работы над мюзиклами. «Шутки Ч», где явно можно было проследить уровень владения как общением, так и тонким жанром. И «Самоубийца» — синтетический спектакль, проявивший весь спектр осваиваемых навыков. Выпускники этого курса активно работают в профессии и уверенно говорят, что то, что они хотели получить от этого образования, они получили. И даже больше.

Работа с артистами музыкального театра (набор 2016 года) продолжается, их учебный план рассчитан на пять лет. «Подлинная история поручика Ржевского» уже

стала учебным спектаклем, в планах — оперетты Жака Оффенбаха, над которыми идет работа. И мюзиклы, жанр, к которому все современные поющие и танцующие артисты испытывают нежную любовь и непреодолимую тягу.

Подводя итоги скромного описания «дороги», по которой мы шли и продолжая идти со студентами, позволю себе повторить некоторые аспекты.

Работа на заочном курсе изначально подразумевает скорее андрагогический подход к ученику. Со взрослыми людьми надо договариваться, прояснять многие моменты, формировать стратегию вместе без приказного порядка. По сути, надо встать в позицию старшего партнера, а не гуру или мастера. Это несколько не умаляет авторитета и доверия, более того, скорее закрепляет и то и другое. Эти студенты смелее в вопросах и больше знают о себе, что не лишает радости открыть им еще что-то чрезвычайно интересное или структурировать то, что находится в расфокусе. Понятно, что на всех этапах, когда приходит время зачета, многое я сам как режиссер выстраиваю и обрамляю в приемлемую форму. Но и это делается не по умолчанию, а проговаривается и анализируется с ними вместе. Таким образом, бонусом они получают и начальные знания о режиссерском разборе и видении материала.

Очень важно выделять время на тренинг в начале каждой сессии. Вводить студентов в рабочий режим, обучая их настраивать свой инструмент и знакомя их со способами за этим инструментом ухаживать. Понятно, что тренинг должен расти по сложности. И на определенных этапах это уже не только простейшие психофизические настройки внимания и концентрации, но и расширение до работы с образами и характерами. Так, здесь всегда очень интересны задания, которые мы называем «Родительское собрание», тренинг, который часто проводил на своих

курсах заслуженный деятель искусств, профессор В. В. Петров. Или модификации этого тренинга — «Педагогический совет института» или «Товарищество садоводов». Многоплановость и информативность для обеих сторон этих заданий невозможно переоценить.

Если курс в основе своей состоит из людей, живущих или работающих в Санкт-Петербурге, очень полезны встречи между сессиями. Не так сложно организовать два дня, погрузиться в экспресс-тренинг и ответить на вопросы, которые всегда появляются у тех, кто не прекращает осмысление пройденного и живет в перспективе следующего этапа. Для курсов, на которых много иногородних, недавняя реальность открыла возможности видеоконференций в реальном времени. Этим инструментом стоит воспользоваться.

Также еще раз хочется подчеркнуть: всегда в начале сессий нужно возвращаться к пройденному материалу. Пусть кажется вначале, что на это нет времени. Но в условиях сжатого обучения (напомню, в среднем 20–25 дней) как никогда важно наше умение замедляться и не торопиться.

За время работы проявилось несколько моментов, которые мешают еще большей продуктивности этого процесса. Среди них есть те, на которые мы объективно не можем повлиять. Это, например, то, что полностью платный курс вступает в процесс со значительно более низкой мотива-

цией, чем курс в основе бюджетный. Это аспект времени, который, как мне кажется, требует анализа. Но есть и то, что возможно корректировать. Улучшить оповещение специализированных учреждений среднего образования о том, что идет набор на подобные курсы. Повышение конкуренции уже на момент набора однозначно повысит общий уровень. Максимально, а в нашем случае хотя бы минимально оборудовать аудитории с технической точки зрения. Специфика нашей работы диктует эту необходимость. Особенно в условиях, когда каждый день и час важен и ценен. И нецелесообразно тратить его на настройку аппаратуры «на коленке». И последнее — эффективнее проработать сетку сложного расписания. Каждый предмет, который преподается, важен и нужен, и он вплетен в общую структуру обучения, но, если смотреть на этот процесс в целом, вторую часть сессии нужно максимально разгружать. Для того чтобы направлять концентрацию внимания студента на итоговый творческий выход каждой сессии. Все это требует конструктивного и доброжелательного диалога между всеми участниками педагогического и административного процесса.

Заочная форма обучения возможна. И она может быть эффективной и интересной для многих, кто уже начал свой путь в профессии, но не оставляет намерений в ней расти и совершенствоваться.

Примечания

¹ Ноулз М. Ш. Современная практика образования взрослых. Андрагогика против педагогики. М.: Издательский отдел НМС СПО, 1980. С. 24.

² Богданов И. А. Эстрадный номер в учебном концерте // Спектакль в сценической педагогике. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2006. С. 232.

³ Клитин С. С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики. Л.: Искусство, 1987. С. 176.

⁴ Спектакль в сценической педагогике. С. 6.

М. В. Смирнова

Сценическая речь онлайн

Весной 2020 года, в совершенно непредвиденных обстоятельствах всемирной эпидемии и вынужденной самоизоляции для всех педагогов сценической речи встал острая необходимость наладить онлайн-обучение студентов. Основная задача — не прерывать процесс занятий и, по возможности, продолжить дальнейшее развитие и накопление уже имеющихся профессиональных навыков и умений.

Чтение лекций и проведение семинаров по теоретическим предметам онлайн — это уже довольно распространенное в мире явление. Но как удаленно заниматься в творческом вузе профилирующими предметами, требующими определенного пространства, специального оборудования, живого общения с партнером и зрителем? Мастерство актера, танец, сценическое движение, фехтование, акробатика и, конечно, сценическая речь не предназначены для такого обучения.

Кто-то может поспорить и сказать, что и по этим предметам в интернете уже есть платные и бесплатные краткосрочные тренинговые программы, групповые и индивидуальные мастер-классы. Однако многолетний опыт преподавания дает право утверждать, что ни один мастер-класс как таковой не может дать знания и навыки в том объеме, в котором они предоставляются во время полноценного длительного методологически выстроенного обучения; он призван в большей мере увлечь, заинтересовать, вызвать желание изучать предмет, но не более того.

И все-таки в экстренных обстоятельствах не было времени предаваться спорам и сомнениям, необходимо было активно действовать и попытаться извлечь макси-

мальную пользу для студентов из создавшегося необычного положения.

Бесспорно, что не все разделы предмета «Сценическая речь» могут быть полноценно пройдены в дистанционном режиме. Думается, что наиболее приемлемыми являются три направления:

- лекционное, когда разбираются правила орфоэпии, логики речи, происходит знакомство с обширным по информации разделом, посвященным стихосложению, и пр.;

- артикуляционно-дикционный тренинг, исправление говорных и диалектных отклонений и неточностей (в основном для первого и второго курсов);

- разбор и освоение стихотворного и прозаического художественного текста, работа над пьесами на этапе читки (предпочтительно для старших курсов).

В создавшейся сложной ситуации у педагогов может возникнуть соблазн загрузить студентов различными письменными работами (сочинениями, рефератами, эссе, анкетированием и тестированием). В какой-то мере этот подход возможен для обучения режиссеров, однако для артистов умение письменно излагать свои мысли не должно становиться основным навыком. Для них сценическая речь онлайн должна подразумевать в первую очередь все тот же непосредственный контакт учитель—ученик, обусловленный учебной программой.

Конечно, для качественной работы онлайн прежде всего требуется хорошее техническое обеспечение и связь, при помощи которых педагог сможет без искажений оценивать речь учащегося (дикцию, артикуляцию, следование орфоэпическим нормам, качество дыхания и звучания).

Только в этом случае речевой тренинг онлайн принесет положительные результаты.

Использование технических возможностей онлайн-обучения может оказать значительное влияние и на развитие фонематического слуха студента. Например, применение во время урока синхронных аудио- и видеозаписей занятия, которые впоследствии могут быть неоднократно просмотрены или прослушаны студентом самостоятельно или совместно с педагогом с целью разбора их плюсов и минусов.

Возможно и создание специально составленных тренировочных комплексов, включающих в себя упражнения по дыханию, звукоизвлечению, произнесению тренировочных текстов с повышенной физической нагрузкой. Однако пространство и акустические возможности комнаты общежития или квартиры, несомненно, будут крайне ограничивать амплитуды телесных движений и диапазона голоса по шкале громкости и высотности. Педагог обязательно должен контролировать правильность и качество выполнения задания, чтобы вовремя предотвратить ошибки и их нежелательные последствия.

А теперь некоторые соображения, основанные на личном опыте проведения в условиях самоизоляции групповых и индивидуальных онлайн-уроков по сценической речи с третьим актерско-режиссерским курсом драматического театра.

Конечно, то, что эти странные обстоятельства застали нас на третьем курсе, оказалось большим облегчением. В отличие от первокурсников, чьи умения и навыки еще крайне неустойчивы и нестабильны, студенты, перешедшие через экватор обучения, уже в значительной мере оснащены технологически и профессионально. Их речевое мастерство прошло апробацию в спектаклях на сцене учебного театра и в родной аудитории, сформировалось понимание необходимости поддержания работы речевого аппарата на профессиональном уровне, выработалась

самодисциплина, появилось умение создавать тренировочные комплексы для индивидуальной речевой разминки. Кроме всего прочего, налаженное общение курса в социальных сетях позволяло довольно оперативно делиться информацией и создавать мобильные гибкие расписания групповых и индивидуальных занятий.

За несколько первых дней студентам были предоставлены расширенные списки литературы по предмету:

- основные учебники и пособия, содержащие необходимые теоретические сведения, практические задания и упражнения для речевого тренинга;

- материалы, непосредственно касающиеся работ, взятых в данном семестре на курсе (роман в стихах А. Пушкина «Евгений Онегин» и роман М. Шолохова «Тихий Дон»): тексты первоисточника, разнообразная исследовательская литература о быте, нравах определенного исторического периода, критические книги и статьи о самих произведениях а также об их театральных постановках и экранизациях;

- перечень ссылок на аудио- и видеозаписи спектаклей и фильмов по данным произведениям¹, что должно было способствовать расширению кругозора учащихся и давать пищу для обсуждений на групповых и индивидуальных занятиях.

Благодаря онлайн-трансляциям студенты смогли прослушать открытый урок Д. Быкова «Евгений Онегин — незаконченный роман», а также познакомиться с постановками: «Тихий Дон» режиссера Г. Козлова, театр «Мастерская»; опера «Евгений Онегин» режиссера А. Жолдака, Михайловский театр; спектакль «Евгений Онегин» режиссера Т. Кулябина, новосибирский театр «Красный факел», и пр.

Пока обучение онлайн еще только налаживалось, студентам была предложена помощь в выборе и освоении нового прозаического или стихотворного материала, который впоследствии пригодился бы им для показа в театры. От них поступили заявки

на стихи Б. Ахмадуллиной, С. Кирсанова, И. Бродского, О. Григорьева, И. Сельвинского. Пробные индивидуальные занятия по этому материалу проходили при помощи Skype, WhatsApp, Viber.

Через некоторое время подключение к сервису видеоконференций Zoom дало возможность проводить групповые занятия, в которых мог принимать участие весь курс (31 человек). К моменту первой встречи студенты уже успели соскучиться по работе, а потому с искренней радостью и желанием окунулись в нее. Посещение стопроцентное!

До режима самоизоляции на групповых занятиях 35–40 минут проводился активный речевой тренинг, а затем началась работа над строфами романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Вынужденная пауза застала нас на середине пятой главы.

И вот мы снова встретились: преподаватель, студенты и Александр Сергеевич, но уже онлайн. На первых занятиях ощущался некий дискомфорт: отсутствие непосредственного общения, шумовые помехи в трансляции, периодические перерывы в занятии (а иногда и его переносы) из-за перегрузки линии.

Но мы приспособились: в первую очередь отключили видео, чтобы оно не перегружало связь и не отвлекало мельканием сменяющихся экранов с милыми лицами студентов (а порой заинтересованными мордочками домашних питомцев) на фоне различных по своей красочности интерьеров.

Таким образом, мы теперь только слушали друг друга. Однако студенты были на редкость внимательны, активно включались в диалог, с готовностью отвечали на вопросы. С помощью комментариев Ю. Лотмана, В. Набокова, Н. Долининой² мы подробно разбирали текст пушкинских строф, увлеченно беседовали, отыскивая и разгадывая режиссерские подсказки автора.

В период самоизоляции Пушкин стал для нас и примером для подражания. Осе-

нью 1830 года из-за карантина, объявленного по причине эпидемии холеры, он был вынужден провести целых три месяца в своем родовом поместье Болдино, где завершил работу над «Евгением Онегиным», написал цикл «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», «Маленькие трагедии», «Сказку о попе и работнике его Балде», серию публицистических статей о состоянии критики для «Литературной газеты» и тридцать два стихотворения, среди которых дивная «Элегия»:

...И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

И мы всячески стремились не отстать от Пушкина в работоспособности и прилежании, возобновив не только групповые, но и индивидуальные занятия.

Начавшаяся еще в сентябре работа над романом М. Шолохова «Тихий Дон» была почти завершена. В первых числах марта даже был проведен контрольный урок, на котором студенты ознакомились с парными отрывками своих сокурсников. Воодушевленные показом, они с еще большим рвением взялись за отшлифовку своих работ, но тут возник непредвиденный перерыв.

Только через пару недель онлайн-занятия вновь смогли соединить разбросанных по районам Санкт-Петербурга и даже разным городам студентов.

За время перерыва произошел некий «отдых» литературного материала, его очищение от ненужного, зашлакованного еженедельными репетициями: он отлежался, прижился, пророс и, к радости студентов, предстал в обновленном виде, раскрывая иные грани и ускользавшие до этого момента нюансы во взаимоотношениях героев. Начался новый этап освоения материала — со свежими силами и вновь пробудившимся к нему интересом.

Во избежание технических проблем, индивидуальные занятия, как и групповые, вновь проходили без видеосвязи, что повлекло за собой ряд полезных открытий.

Каждый из участников аудиоконференции как будто превратился в огромное чуткое, внимательное ухо. При отсутствии сценического пространства, выстроенных мизансцен, визуального и тактильного общения основным и единственным выразительным средством стали акустические возможности голоса, важной и необходимой оказалась скрупулезная и кропотливая работа над каждым словом и звуком.

Активизировалась фантазия, мощно заработало воображение, ведь для того, чтобы наладить контакт с партнером и получить на реплику живую ответную реакцию, каждому необходимо было в полном объеме передать увиденные картины, пережитые чувства, нахлынувшие эмоции, выявить скрытый за словами подтекст.

Произошло осознание важности работы дыхания как некой энергии, которая аккумулируется еще до возникновения слов и служит для адекватной передачи подлинного отклика на событие, перестройки мыслей, изменения отношения к объекту.

Интересным опытом стало виртуальное присутствие одной пары на индивидуальных занятиях другой. В обычных усло-

виях такое может случиться крайне редко, так как весь курс параллельно находится на мастерстве. Возможность обогатить и расширить понимание предлагаемых обстоятельств, подробно разработанных и воспроизведенных партнерами (особенно полезным это было в тех случаях, когда отрывки касались одних и тех же персонажей), давало новую пищу для размышлений и мощные импульсы для дальнейшего творчества.

Кроме того, и ошибки со стороны всегда заметнее. Пытливое вслушивание позволило «выловить» пустые фразы, неоправданные интонации, неосознанные и непроверенные слова, непродуманные паузы и мешающие продвижению истории точки.

Итак, занимаясь сценической речью онлайн, студенты единогласно отметили, что такой тип работы интересен и полезен, но на определенном этапе, когда материал в должной мере уже разработан и освоен. По их мнению, изредка даже возможно обращение к подобной практике и в обычных условиях обучения. Но все-таки активный речевой тренинг, полноценное живое общение с сокурсниками, педагогом и зрителем ценится ими превыше всего, и они бы предпочли долго сценической речью в режиме онлайн не заниматься. И с этим невозможно не согласиться.

Примечания

¹ «Евгений Онегин». Фильм-опера. «Ленфильм», 1958 г.; «Онегин». Великобритания, США. 1999 г.; «Евгений Онегин». Моноспектакль С. Юрского к 200-летию А. С. Пушкина <https://www.liveinternet.ru/users/2878054/post122844351/>; Евгений Онегин. Спектакль театра им. Е. Вахтангова. Реж. Р. Туминас. 2017 г. <https://www.culture.ru/movies/4035/evgenii-onegin>; А. С. Пушкин. «Евгений Онегин». Моноспектакль Д. Дюжева. 2017 г. <https://www.youtube.com/watch?v=AVwZbVf1CH4>; А. С. Пушкин. «Евгений Онегин».

Читает И. Смоктуновский <https://www.youtube.com/watch?v=DGdPJrVnJA0>; «Евгений Онегин». Аудиокнига. Читает К. Хабенский. <https://akniga.org/push-kin-as-evgeniy-onegin>.

«Тихий Дон». Реж. С. Герасимов. 1957–1958 г. <https://www.culture.ru/movies/706/tikhii-don>; «Тихий Дон» (Quiet Flows the Don). Реж. С. Бондарчук. 1992, 2006 гг. <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/7158/titr/>; «Тихий Дон». Реж. С. Урсуляк. 2015 г. <https://www.kinopoisk.ru/film/840744/>; «Тихий Дон». Аудиоспек-

такль на основе спектакля БДТ. Реж. Г. Товстоногов. <https://knigavuhe.org/book/tikhij-don-2/>; «Тихий Дон». Аудиокнига. Читает М. Ульянов. <https://knigavuhe.org/book/tikhij-don/>; «Тихий Дон». Аудиокнига. Читает Д. Абдуллаев <https://knigavuhe.org/book/tikhij-don-3/>.

2 *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980; *Набоков В. В.* Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999; *Долнина Н. Г.* Прочитаем «Онегина» вместе. Л., 1985.

А. Ф. Некрылова

Традиционная кукла*

КАК ВЫГЛЯДЕЛА И ИЗ ЧЕГО ДЕЛАЛАСЬ ТРАДИЦИОННАЯ КУКЛА

Особого разговора требуют **куклы** — огромная, разнообразнейшая область народной и современной игрушки. Под куклами мы понимаем антропоморфные или зооморфные фигурки. Про кукол, изображающих зверей и птиц, уже было сказано, так что сосредоточим внимание на кукольных людях. Трудно найти народ, в игрушечном арсенале которого не было бы кукол — плоских или объемных, сделанных из самого разного материала, очень условных или выполненных в крайне натуралистической манере. Судя по этнографическим исследованиям, кукол не знали, видимо, только первобытные племена и народности, хотя полной уверенности в этом нет.

Несмотря на многообразие форм и видов кукол, очевидно и сходство их — в конструкциях, в наделении их особыми, очень важными, свойствами и функциями в деле воспитания, обучения, оберегания, социализации ребенка.

К простейшим видам кукол принято относить куклы плоские.

На примере народов Севера, где были распространены подобные куклы, хорошо видно, как они выглядели и как делались. Обыкновенно туловище их — трапецевидный кусочек сукна или кожи с вертикально нашитыми узкими полосками сукна, к нему сухожильными нитками пришивается голова — надклювье водоплавающей птицы. Рук и ног нет. Одея кукла

в верхнюю меховую одежду. Нередко туловище делается из треугольного кусочка бересты или бумаги, к нему пришивается или приклеивается объемная тряпичная головка. Иногда в сгиб сложенного вдвое бумажного свертка (голова куклы) вставляется пучок волос или ниток, который заплетается в косы. У этих кукол тоже нет рук и ног, зато со спины прикладывается бумажный или берестяной халат. Вообще же плоские куклы северных народов имеют богато украшенную и старательно сшитую одежду, прически, соответствующие социальному положению изображаемого персонажа. Ненцы делают косы таких кукол из сукна, а северные ханты — из тряпочки, обмотанной нитками.

Надо сказать, что народы Севера и Сибири сохранили разные типы архаических кукол, благодаря им мы имеем счастливую возможность представить, какими могли быть в далекие времена изображения людей, предназначенные для детской игры, каковы были «прародственники» современной куклы, наконец, насколько явны этнические отличия однотипных кукол, какие этнические признаки изначально считались важными и потому в течение веков повторялись, воспроизводились. Кроме упомянутых плоских кукол, дети здесь играли с куклами, основу которых составляет кость рыбы, птицы или же бабка, «замотанная в тряпки, изображающие одежду». К таким куклам (к одежде их) нередко пришиваются руки, либо одежда их делается с рукавами-руками, а на примотанной тряпичной голове прическа изображается с помощью овечьей шерсти — последнее отмечено в основном у бурят¹.

* Окончание статьи «Традиционная игрушка». Начало см.: Театрон. 2020. № 1 (31). С. 58–90.

Существовали куклы, вырезанные из цельного куска дерева. Черты лица у них обозначались схематично, зачастую они лишены были ног, а руки могли быть только намечены. Такую куклу не принято было одевать, необходимые детали наряда обозначались прямо на деревянной кукле, так что одежда составляла с ней нерасторжимое целое. Чрезвычайно показательно, что и одежда (надетая или же вырезанная прямо на кукле), и головные уборы, и прически соответствовали принятым традиционным нормам, т. е. каждый кукольный персонаж изображал представителя определенного возраста, пола, социального статуса, какого-либо рода, племени и т. п.

В деревнях южной Удмуртии еще в 1920–1930-е годы куколок девочки мастерили из сосновой ветки с отростками, такую ветку наряжали в удмуртскую национальную одежду из лоскутов².

На обширной территории Евразийского Севера и Сибири был распространен еще один архаичный тип — это объемная кукла, основу которой составляет стержень — тряпичный или бумажный жгут, иногда просто палочка, завернутая в тряпки, на этот стержень надевается одежда — и кукла готова. Чаще всего такие куклы не имеют рук и ног, если же они наделяются руками и ногами, то они представляют собой те же тряпичные валики, пришитые к тряпичному жгуту — основе куклы, либо вставленные в рукава и штанины кукольной одежды бумажные рулончики.

Этнографы установили предпочтительный тип подобных кукол у разных народов. Скажем, куклы сибирских татар, как правило, имеют только руки, эвенкийские куклы — либо только руки, либо только ноги, у всех кукол чукчей есть ноги, а руки лишь у кукол-мужчин и детей. Якутские куклы делаются из двух тряпичных жгутов, обмотанных посредине (это туловище), свободно болтающиеся концы — руки-ноги. К туловищу пришивают матерчатую голову³.

ИГРА В КУКЛЫ: ВЗГЛЯД ВЗРОСЛЫХ

Вопрос об антропоморфной кукле и игре в куклы достаточно сложен. Существует мнение, не лишнее оснований, что в играх детей кукла начала принимать активное участие не так давно, скорее всего, она позднее, чем другие предметы (не антропоморфные изображения), выступила в роли настоящей игрушки. В архаических культурах каждая игра представляла собой либо часть какого-либо обряда, либо являлась особым языком, с помощью которого передавался сокровенный смысл обряда, лежащее в его основе мифологическое содержание. В различного рода обрядах, ритуалах кукла (человекоподобная фигура) когда-то занимала выдающееся место. Постепенно сакральное отношение к кукле утрачивалось, и наконец она просто перешла в разряд детских игрушек. Однако обрядовое происхождение куклы до настоящего времени проглядывает даже в тех играх, которые теперь воспринимаются исключительно как забава. Наиболее очевидно это в традиционной кукле.

Вообще, говоря о соотношении понятий *обряд, игра, детская забава*, не следует выстраивать эти понятия в некую эволюционную цепочку. Исследования последних лет и обширный этнографический материал доказывают: детские игры нередко содержат архаичные элементы, в детской культуре усматривают наличие (или сохранение) некоторых древних обрядовых форм, и это далеко не всегда является результатом «опускания» обрядов, бывших когда-то серьезными, магическими, из взрослой культуры в детскую; не все детские игры можно считать пережитком обрядов. Во-первых, игра и ритуал могут рассматриваться в качестве различных, но взаимодополняющих средств трансляции актуальной для коллектива информации, к которой в первую очередь относятся представления о структуре мира и его частей. Во-вторых, внешняя архаичность

детской культуры обусловлена зачастую особенностями детского восприятия, психологией ребенка, которому ближе и понятнее «первобытное» осмысление мира, более свойственно чувственное, ассоциативное восприятие действительности, нежели понимание ее через выстраивание объективных причинно-следственных отношений.

Более того, ребенок, как и человек традиционной культуры, воспринимает предмет, живое существо в совокупности присущих ему качеств и в собственной иерархии главного и второстепенного. Так, для носителей традиционной культуры цвет слит с определенным предметом, отсюда известное со школьной скамьи наличие в фольклорных текстах постоянных эпитетов, вроде «сине море», «красно солнышко», «зеленый сад». Это вовсе не означает обеднения образа, напротив, фольклорный, как и детский, образ всегда многозначен, глубок и вариативен, в нем сохраняется тот синкретизм, который присущ мифологическому взгляду на мир.

ИГРА В КУКЛЫ КАК СПОСОБ ОСВОЕНИЯ ДЕТЬМИ СЕМЕЙНО- БЫТОВЫХ НОРМ И ТРАДИЦИЙ

Изучение традиционного быта многочисленных народов привело ученых к выводу о том, что игры с куклами рассматривались главным образом как действенный способ включения детей во всеобъемлющую знаковую систему культуры, с общим полем значений, в качестве которого выступала целостная картина мира. Для традиционного общества это было особенно важно, поскольку культура его преимущественно ориентирована на ритуал, на жесткие стереотипы поведения и развитую, сложную, но максимально четко сформулированную систему родоплеменной, половозрастной стратификации. Соответственно, в основе поведения человека традиционной культуры «лежали не правила (как в современном обществе), а образцы, модели, следование которым явля-

лось обязательным условием социальной жизни коллектива»⁴.

Усвоению этих образцов, обучению языку культуры и должны были способствовать игры детей, в первую очередь те, что воспроизводили, имитировали жизнь взрослых.

Отражение, точное воспроизведение социовозрастной структуры общества наблюдается уже во внешнем облике кукол.

Взрослые строго следили за тем, чтобы, например, на русской кукле-девушке был девичий кокошник, венок, чтобы она была с одной косой. Соответственно, если шилась кукла-женщина, на ней должна была быть кичка, женская юбка, душегрейка и т. п. Кукольная невеста наряжалась в традиционный подвенечный наряд⁵.

Столь же подробный и точный вид в соответствии с половозрастными и социальными установками общества имели кукольные персонажи некоторых народностей Севера. К примеру, ульчи всегда изображают «неженатого мужчину» с одной косой, сложенной несколько раз и перевязанной тесемочкой, «женатый» имеет «длинную косу, спускающуюся по спине во всю длину куклы», у «девушки» — две косы, сложенные в несколько раз и перевязанные тесемочкой, иногда с подвеской, «замужняя женщина» имеет две длинные косы. Накосные, налобные украшения и серьги тщательно изготовлены и практически соответствуют настоящим», как и кукольный инвентарь — одежда, постель, головные уборы⁶.

Изготовление кукол и игры с ними повсюду воспринимались как действенный способ освоения детьми норм семейно-бытового уклада. Это справедливо для самых разных народов и самых удаленных уголков земли. Девочки чинов — племен на западе Бирмы и северо-востоке Индии, вероятно, столь же любят играть в куклы и столь же изобретательны в этих играх, как и их европейские сверстницы. Яркое отличие лишь в том, что девочки-чинки

лепят кукол из глины, а волосы делают из черных ниток, в остальном — сами шьют для кукол одежду, играя, имитируют обычные жизненные ситуации⁷ — это те же, как выражаются наши дети, «всехние» дочки-матери.

Любимая игра киргизских девочек — *уйчук-уйчук*, по сути, те же *домики*, которые не с меньшим удовольствием возводились девочками, жившими в Сибири. «Клетки» (так называлась игра «в домики» в Иркутской губернии) устраивали обычно во дворе, около заборов; пространство отгораживалось скамейками — досками, положенными на чурбачки. В «клетке» ставили стол из досок, в качестве посуды использовали обломки фарфоровой и глиняной посуды, кирпичи изображали коров. Девочки готовили обеды, ходили в гости, покупали что-то в лавках; с удовольствием играли в свадьбы, имитируя отдельные элементы обрядности⁸.

Полевые (экспедиционные) и архивные разыскания Д. А. Несанелиса свидетельствуют о том, что у коми девочек — одной или двух-трех сестер, близких по возрасту, — «было не менее семи-восьми кукол. Все они имели имена. Различие в размерах обозначало разницу в возрасте. Предполагалось, что куклы состоят в „родстве друг с другом“. Старшая из девочек, игравших с куклами, считалась их „матерью“. Девочки разыгрывали с куклами различные бытовые сцены, учили „дочерей“ уму-разуму, наставляли в различных вопросах, казавшихся им важными»⁹. Обратим внимание на такую характерную и, как будет видно далее, далеко не случайную деталь: мужские образы в куклах русских девочек встречаются несравненно реже женских, обычны были кукольные наборы вовсе без «отцов», «сыновей», «братьев», «дедушек».

Развивая эту тему, продолжим цитирование работы Несанелиса о коми детской культуре. В селениях, где компактно проживали коми и русские, девочки любили играть в «чомики» (домики). «Чомики

строили во дворе, иногда под крыльцом или около амбаров. «Их площадь не превышала обычно четырех квадратных метров. Сооружались „чомики“ девочками шести-одиннадцати лет. В качестве строительного материала использовались доски и дощечки. В некоторых случаях родители оказывали дочерям незначительную помощь, но после завершения строительства взрослые не вмешивались в игры девочек, и последние становились в „чомиках“ полновластными хозяйками.

Девочки стремились к тому, чтобы обстановка „чомиков“ напоминала взрослое жилище»¹⁰, в котором почти что повторяется, воспроизводится жизнь родительского дома. Но — отметим очень интересное и важное наблюдение, которое было сделано, как только что говорилось, и в отношении сибирской игры в куклы: «...семьи в чомиках состояли только из „дочек“ и „матерей“. Наличие мужской части семьи правилами игры не предусматривалось. Роль глав семей и сыновей мальчикам отнюдь не отводилась. Более того, иногда девочки старались вообще помешать их появлению в чомике. Мальчики же, в свою очередь, старались незаметно проникнуть туда. Если это удавалось им, то они переворачивали в чомике все вверх дном, ломали игрушки, переставляли и переворачивали мебель, иногда выбивали окна»¹¹, хотя такие ситуации были крайне редки.

С помощью игрушек ребенок мог имитировать любой трудовой процесс, осуществляемый в обществе, которому он принадлежал, — труд земледельца, действия охотника, рыбака, пастуха, ткачихи, няньки и пр.

Итак, дети традиционных обществ в игре воспроизводили почти все жизненные ситуации. И хотя делали они это по-своему, не копируя, а моделируя мир взрослых, несомненно, игры «в обряды» и «в жизнь» приобщали детей к традиции, вводили их в обрядовую культуру. Ведь, подражая, дети запоминали порядок веде-

ния обрядов, правильное использование вещей в быту, в том или ином ритуале, овладевали основным песенно-музыкальным, танцевальным, словесным репертуаром, манерой пения, искусством причитания, своеобразной обрядовой пластикой, этикой и эстетикой, принятыми в том обществе, где они родились и где им предстояло расти, становиться полноправными членами коллектива.

ИГРА В КУКЛЫ — ТОЛЬКО ПОДРАЖАНИЕ ЖИЗНИ ВЗРОСЛЫХ?

Игрушка — средство и объект игры, собственно, именно она задает сюжет игре. И главная роль здесь принадлежит игровому образу. В то же время только в процессе игры предмет становится игрушкой, не важно, это пробка от бутылки, камешек или настоящая кукла, неподвижная фигурка котика, заводная курочка или радиоуправляемый робот. На стадии манипулятивной игры игровой образ еще не возникает, тут важны телесные, сенсорные ощущения, положительные чувственные впечатления, эмоциональная привлекательность. Но уже лет с трех игрушка в глазах ребенка наполняется символическим смыслом. Вокруг нее выстраивается удивительный мир детской фантазии и подражания взрослым. Игрушка становится тем важнейшим объектом, на который ребенок проецирует свое понимание и восприятие окружающей действительности и который начинает выполнять необходимую для ребенка роль посредника между внешним (окружающим) и внутренним (своим) миром. Игрушка приходит извне (от родителей, из магазина; в народном быту делается из материала, того «сырья», который изначально ничем не напоминает игрушку), но становится как бы частью ребенка, к тому же подвластной ему. Дети, выстраивая мир игры, выдумывают тысячи способов взаимодействия с игрушкой.

На первый взгляд может показаться, что в игре дети копируют взрослых, ими-

тируя то, что видят вокруг себя, — распределение обязанностей в семье, занятия родителей, поведение соседей, манеру говорить или жестикулировать близких из старшего поколения. На самом деле и в старые времена, и в наши дни дети не воспроизводили и не воспроизводят жизнь взрослых в точности. Они изображают или стараются подражать тому, что им близко, понятно, что их особенно привлекает или удивляет.

С помощью игрушек ребенок как бы прогнозирует свое будущее — трудовую и семейную жизнь. Если на первых порах малыш непроизвольно тянется к чему-то яркому, привлекающему его внимание (как мы видели, на этом основано у некоторых народов гадание о будущей профессии ребенка или его природных наклонностях), то в последующем он выбирает сознательно определенный вид и тип игрушек, демонстрируя свои пристрастия. В деревенском традиционном быту выбор занятий (тем более профессий) был не особенно широк, зато в новое время под влиянием города, с изменениями в экономической, социальной, культурной жизни круг взрослой деятельности и — соответственно — сюжетика детских игр неизмеримо расширились. Мальчики стали играть не только в пастухов, рыболовов, плотогонов и пр., но в летчиков, шоферов, космонавтов, а девочки стали воображать себя врачами, балеринами, учительницами. Это привело к появлению новых игрушек и к новому осмыслению старых: теми же куклами, с которыми разыгрывали свадьбу, «ходили в гости», стали изображать школьный урок, посещение врача и универсального магазина, поход в парикмахерскую и в театр или в музей. Последнее, конечно, разрушало традиционный уклад, обрывало или расшатывало связи с социокультурным бытом предков, затушевывало этническое самосознание. Это же, в свою очередь, дало нам массовое производство одинаковых, шаблонных игрушек,

рассчитанных не на индивидуального ребенка, а на типичного, скорее — усредненного маленького члена общества¹².

В сюжетных играх наиболее наглядно проявляется детское понимание того, что есть семья, друзья, кто такие дети, что с их точки зрения правильно, что смешно или нелепо. Сохраняя анимистический взгляд на мир, дети одинаково увлеченно играют и с куклами-людьми, и с куклами-животными, подчас не делая различия между ними. Куклу Машу и любимого Мишку, пупса и зайчика «приглашают в гости», «кормят», укладывают спать, бранят, с ними обязательно разговаривают, по сути, ведя монолог в лицах.

Возвращаясь к традиционному быту, еще раз остановимся на подробно описанной и изученной Несанелисом игре коми девочек в «чомики». Исследователь замечает, что игра эта при всей своей ориентированности на подражание миру взрослых никак не являлась таковой по существу. Скорее она «подразумевала конфронтацию детей разных полов» и «отражала в завуалированной форме функциональную и знаковую дифференциацию жилища на мужское и женское пространство, жестко закрепленную в традиционном быту». Таким образом, игра девочек «не столько дублировала или трансформировала систему взаимоотношений взрослых, сколько моделировала свой собственный, в известном смысле независимый игровой этикет, в рамках которого — и это особенно важно — девочки сознавали себя не как учениц, овладевавших определенными навыками, а как самостоятельных и социально полноценных индивидуумов, способных к воспитанию и уходу за малолетними детьми. Таким образом, в этой игре угадывается весьма своеобразное средство социального самоутверждения, достигаемого в первую очередь за счет монополизации игрового пространства»¹³. Кроме того, анализ соотношения этой игры и сопоставимых норм семейно-

бытового уклада позволили ученому «выявить между ними как сходство, так и несомненное различие. Сходство носит, главным образом, формальный, а различие — содержательный характер. Игра, или игровой этикет, отнюдь не являются „копией“ определенных норм семейно-бытового уклада и представляют собой не только важнейшее средство „владения различными жизненными ситуациями“, но и своеобразный механизм, „порождающий“ особый детский игровой мир, обладающий самостоятельной, внутренне присущей ему логикой и смыслом»¹⁴.

Практически о том же писал в свое время и Г. С. Виноградов: «Надо иметь в виду, что „сколок“ с жизни взрослых не есть *копия* последней: дети не так воспринимают художественный образ, как его воспринимают взрослые, их представления о мире не тождественно с представлением взрослых. Поэтому детский быт нельзя рассматривать только как отражение или сколок с жизни взрослых... Некоторые стороны детского быта вырабатываются мало того, что независимо от взрослых, но в результате противоборства со взрослыми»¹⁵.

МАГИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУКЛЫ

Читатель, конечно, заметил, что к теме многофункциональности мы уже обращались. Однако в соответствующем разделе не шла речь о куклах-человеках, и этому были свои причины. Согласитесь, природа игрушек-моделей, звучащих и моторных, иная, чем природа куклы — человекообразного существа, придуманного людьми с особыми целями.

Современный человек редко задумывается над тем, что в игрушке заложена некая тайна материи: стоит взять в руки любую игрушку (даже если в этой роли выступает простая палочка или обыкновенный камешек), как она оживает и, вступая в контакт с человеком, выказывает свой характер. Такое свойство игрушки

радует детей, воспринимается как само собой разумеющееся, но настораживает, а то и пугает взрослых. Игрушка — вещественное доказательство извечного стремления человека познать себя и окружающий мир путем создания «второй реальности», будь то двойник человека (кукла), фигурки животных и птиц или модели орудий труда, которые создают обобщенный, иногда до крайности упрощенный образ, но именно это позволяет выделить главное, сущностное в изображаемом или моделируемом.

В антропоморфной кукле носители традиционной культуры видели не только и не столько обобщенный образ человека, сколько «реального» представителя иного мира или же олицетворение стихийных сил и духов природы. Мифологическое сознание наделяло такие изображения, как и персонажей, их олицетворяющих, прямо противоположными качествами, точнее, всеми качествами разом. На этом основано двойное (чувство опасности и благоговения) отношение древних народов к театральной кукле, а перед марионеткой и сегодня человек нередко тушется, ощущая какую-то необыкновенную, непроницаемую тайну, будто бы помимо кукловода осуществляемое одушевление неживой материи.

Известнейший итальянский театральный критик, адвокат по образованию, историк и теоретик театра, друг Дж. Гарибальди, участник восстания в Сицилии — Пьетро Ферриньи (1836–1895), скрывшийся под псевдонимом Йорик, выпустил в 1874 году книгу «*Storia dei Burattini*». В течение 1913–1914 годов она печаталась по-русски в бесплатном приложении к журналу «Театр и искусство». Здесь собрано большое количество примеров использования кукол, прежде всего предназначенных для театральных представлений, у разных народов, начиная с античных времен. На одной из первых страниц книги он напомнил об описанном Геродотом

странном египетском обычае «передавать во время какого-нибудь пиршества из рук в руки небольшую статуэтку из слоновой кости или дерева, изображавшую мертвеца, лежащего в гробу». О подобных фигурках в виде скелета упоминает и Плутарх. Затрудняясь определить истинный смысл такого обычая, Йорик ограничивается целым рядом вопросов, которыми очерчивает круг возможных значений использования игрушечного скелета: «Были ли это просто шуткой дурного тона или великодушным напоминанием не предаваться излишеству в пище, или же благочестивым приглашением не забывать о бренности всего земного и неизбежности смерти в ту самую минуту, когда были приняты меры для поддержания и охранения жизни?»¹⁶.

Но и обыкновенная, неподвижная кукла всегда воспринималась как медиатор, осуществляющий контакт двух миров — этого и потустороннего. Фигурки, с одной стороны, репрезентировали мир иной, с другой, представляли за человека в мире запредельном, нечеловеческом. Они связывали живых с умершими, природное с культурным, прошлое с настоящим и будущим. В некоторых ситуациях на них смотрели как на провозвестников значимых, серьезных событий, предсказателей судьбы.

Отсюда — широкое применение кукол в традиционных обрядах, практической магии, четко фиксируемое отношение к кукле (даже в роли детской игрушки) как к опасному предмету и одновременно чудесному помощнику, амулету, оберегу.

КУКЛЫ В ОБРЯДАХ

Итак, куклы использовались в различных обрядах, составляли основу некоторых ритуалов.

Соломенные куклы у славян обычно изготавливались в период жатвы, причем главной куклой становился последний сноп, его делали из хлебных колосьев,

которые книзу, чтобы кукла обладала устойчивостью, ровно подрезали (отчего такую куклу кое-где называли *стригушкой*). Снопу придавали форму человекообразного существа, обряжали его в женскую одежду, украшали лентами, бусами, после чего вносили торжественно в дом и ставили в красный угол, под иконы.

При сегодняшнем массовом интересе к истории, при очевидной тенденции возрождать традиционные праздники вряд ли стоит подробно описывать знаменитую куклу-Масленицу. Нынче ее можно увидеть почти что в каждом городе и селе во время масленичной недели, наряду с традиционными блинами, она вновь стала неперенным атрибутом любимого народного праздника. В рамках же нашей работы важнее сказать о том, что в некоторых местах России наряду с большой Масленицей изготавливались и маленькие, домашние Масленицы, которых называли дочками общей героини масленичной недели, ее младшими сестренками. Такие соломенные куклы с белым тряпичным лицом «выставляли на окно или во дворе, обычно в пятницу, когда молодые приходили к теще на блины», они символизировали «крепкий достаток и здоровое потомство молодой семьи»¹⁷. Не правда ли, это напоминает сегодняшний обычай украшать нарядной куклой машину, в которой едут молодожены?

Добавлю, что в деревнях Переславского уезда Ярославской губернии во вторник масленичной недели принято было испекать кукол из теста. В семьях, где были дети, тогда же делали кукол из тряпок — «мужчину и женщину, величиной до аршина; ставили их на шестах перед домом, а вечером отдавали ребятам. Куклы же, испеченные из теста, съедались за ужином и запивались вином»¹⁸. По справедливому замечанию В. К. Соколовой, здесь перед нами уже не изображение Масленицы, а обрядовое весеннее печенье, вроде хорошо знакомых «жаворонков»¹⁹.

Нечто подобное наблюдалось и в традиции других народов. Скажем, армяне приготавливали специальные куклы из теста в канун Нового года, причем их почитали как предков. По словам Хачатряна, «из теста обрядового новогоднего пирога Тари женщины выпекали кукол, и этим завершался процесс изготовления ритуального печенья. Куклы были и мужского, и женского пола». Поедание их и предшествующие этому гадания связывались «с идеей изобилия продуктов, зерна и в особенности с плодородием животных и женщин»²⁰. Здесь же существовала традиция изготавливать особую куклу — олицетворение мужского божества Аклатиз — к первому дню Великого поста, что должно было обозначать приход этого божества в дом и воздействие его половой магии на урожай зерновых, на плодovitость женщин. Еще одна обрядовая кукла изготавливалась на Вознесение, она воспринималась как олицетворение женского начала, покровительница молодежи, в первую очередь невест и женихов.

Повсюду куклам приписывалась способность влиять на погоду, с их помощью пытались бороться с засухой. Жители Камчатки, например, уверяли собирателей еще в 1962 году, что при сильных холодах надо вынести на мороз куклу, и на завтра непременно потеплеет²¹.

Широко по миру было распространено применение всякого рода чучел, кукол в обрядах вызывания дождя. По данным Х. Малкондуева, у чегемских балкарцев и карачаевцев ритуал вызывания дождя проходил у реки. Здесь «собирались обычно женщины и дети, они делали куклу или чучело, а затем бросали их в воду»²² под соответствующую песню-заговор, исполняемую девочкой, которая в семье была первенцем. Абхазцы также включали в обряд вызывания дождя бросание в воду женской куклы, выполнялось это исключительно женщинами. В Кахетии во время засухи «крестьянские дети собирались

вместе и, изготовив разной величины кукол, называемых *лазарэ*, ходили по селению, распевая песни вызова дождя»²³.

Символическое погребение, потопление кукол известно на широком славянском ареале. Сербские девушки лепили из глины куклу Герман и, имитируя оплакивание и похороны, закапывали такую куклу у водоема или бросали ее в воду. В Болгарии, в районе Плевны, куклу Германа использовали и для прекращения, и для вызова дождя. Ее делали из веника, который заворачивался в тряпки так, что ручка оказывалась головой. Заметим, что в болгарском обряде особо подчеркнута связь Германа с детьми. Если кукла предназначалась для остановки дождя, ее брали из дома впервые родившей женщины; если для вызова дождя, тогда веник нужно было украсть из дома девочки-переруды или додолы²⁴. Русские крестьяне Калужской губернии делали куклу с говорящим именем — «Сухотинушка», в период засухи ходили с ней по селению, а затем с причитаниями закапывали на краю кладбища²⁵. В Михайловском уезде Рязанской губернии еще в XIX веке был отмечен обычай «хоронить русалку». Совершался он так: «...в заговенье перед Петровым постом делают из тряпок куклу величиною с шестинедельного ребенка, намалевывают ей нос, глаза, рот, наряжают ее в платье. Сделавши из досок гроб, кладут туда куклу, покрывают ее кисеею и убирают цветами. Парни, девушки и молодые бабы несут гроб на берег реки; девушки наряжаются — кто священником, кто дьяконом, кто дьячком, делают кадило из яичной скорлупы и поют: „Господи, помилуй!“ Все идут со свечами из стеблей конопли. У реки русалке расчесывают волосы и прощаются с нею, целуют ее, причем одни плачут, другие смеются. Заколов гроб, привязывают к нему камень или два и бросают в воду. После этого обряда поют песни и водят хороводы»²⁶.

Приведу и уникальное свидетельство из Сурхан-Дарьинской области Узбекиста-

на. Для вызова или остановки дождя здесь делали «кара-курчак» — черную куклу. «Ее основа — крестовина с тряпичной головой, обтянутой красным лоскутом; лицо куклы выпачкано сажей от домашнего котла... Если требовался дождь, куклу во время обряда бросали в проточную воду. Если же, наоборот, необходимо было прекратить осадки, ее помещали у стены дома под выступом крыши — в сухое место»²⁷. Очевидна связь этой куклы с очагом (сажа, котел, красный цвет) — сакральным центром жилища, символом благополучия семьи. Очаг воспринимался символическим заменителем огня небесного и, стало быть, имел самое непосредственное отношение к грозе, к небесной влаге в виде дождя. Куклы же, помещенные возле очага, олицетворяли и домашних духов-покровителей, и стихию огня, усмирение которой в пределах дома должно было привести к восстановлению гармонии, к равновесию двух мощных стихий (засухи и дождя) в масштабах природы.

Из рассказа об участии кукол в праздновании Масленицы можно сделать вывод о том, что они каким-то образом связывались с представлениями о благополучной молодой семье, напоминали (по-своему даже провоцировали) о необходимости рождения детей, о том, что высший смысл брака — появление на свет нового поколения, продолжение рода. О том же, но более откровенно свидетельствует и использование кукол в свадебной обрядности. На Русском Севере наряженная в разноцветные лоскутки или в красный сарафан кукла торжественно восседала на свадебном каравае, ее давали невесте в руки, чтобы обеспечить новой семье потомство. Она выступала в роли «девьей красоты» (символ девичества, красоты, здоровья, доброй славы), торжественно двигаясь на подносе по свадебному столу под приговор: «Раздайся народ, девья краса идет к столу дубовому, к ествам сахарным!» На свадьбе украшенная кукла выступала и как

мерило женской красоты, не зря ведь и саму невесту в свадебных песнях и приговорках сравнивают с куколкой: «хозяюшка веселая, будто куколка увитая».

КУКЛЫ И ИГРА С НИМИ КАК ПРЕДСКАЗАНИЕ СУДЬБЫ

Для традиционной культуры чрезвычайно показательно серьезное отношение к детским играм, особенно моделировавшим семейно-бытовой уклад, демонстрировавшим распределение ролей в соответствии с природными склонностями, характером, темпераментом ребенка. Поведение детей в такого рода играх, как пишет Несанелис, «вызывало у взрослых реакцию, свидетельствующую о том, что они относились к занятиям детей не вполне как к игре. Один из случаев, подтверждающих это, имел место в с. Керчомья Усть-Куломского района», где в начале 1920-х годов чрезвычайно популярной была уже упоминавшаяся игра «в домики» и едва ли не каждая девочка имела свой собственный домик («чомерик»). «Хозяйка одного из них была известной среди деревенской детворы мастерицей по изготовлению кукол и одежды для них. Многие подружки обращались к ней с просьбой помочь сшить „кукол-дочерей“. Выполняя эти просьбы, девочка одновременно с благодарностью сверстниц заслужила резкие упреки своей матери, говорившей ей с осуждением: „Всем раздаешь, смотри, не будет у тебя семейной жизни“»²⁸.

Нередко воспринимались как судьбоносные некоторые детские игры в обряды. Если взрослые замечали, что игра в свадьбу устраивается возле дома, где есть невеста на выданье, это всячески поощряли, полагая, что дети могут как бы накликать, спровоцировать настоящую свадьбу. Если же ребята начинали играть в похороны у одного из углов избы, их старались отогнать подальше, отвлечь на другие занятия, поскольку в этом случае рассматривали игровое поведение детей как вещее

предзнаменование. В. П. Налимов, изучавший быт зырян и пермяков в начале XX столетия, рассказывал: «Летом дети часто роют ямочку в земле около наружных углов избы и играют в похороны. Это предвещает смерть кого-нибудь из членов того дома, около угла которого рыли дети ямочки. Я лично мог наблюдать ужас взрослых... узнавших, что маленькие дети рыли около их дома ямочки и играли в похороны»²⁹.

КУКЛА — ПОКРОВИТЕЛЬ ДОМА И СЕМЬИ

У различных народов детская кукла — стилизованная деревянная фигурка, скрученный тряпичный валик или птичья косточка, наряженная в традиционную одежду, практически полностью соответствовала изображению домашних покровителей, а нередко и выполняла функцию домашнего пената (так сказать, по совместительству с работой в качестве игрушки). Не случайно глиняные фигурки женщин обнаружены в сакральных, жертвенных местах древних жилых строений — в углах, возле очага, у печи для печения хлеба, а также в святилищах, погребениях.

Этнографы не раз сталкивались с таким явлением. В разных традициях, и не только архаического типа, самодельные детские игрушки мало того, что были очень похожи на семейные и родовые реликвии, к ним и относились с неменьшим почтением, тщательно оберегали и хранили, подобно настоящим амулетам, фетишам, священным идолам, изображениям духов и божков. В этом нет ничего удивительного, если учесть, что одна и та же фигурка могла выступать в обеих ипостасях: быть игрушкой и оберегом ребенка, знаком его принадлежности к определенному роду, клану и личным сакральным предметом.

КУКЛЫ — АМУЛЕТЫ, ОБЕРЕГИ

Вплоть до середины XX века в славянских селах и небольших городах с одноэтажными домами выставляли кукол на

окне лицом на улицу, веря в то, что недобрый человек или какое-нибудь зловредное существо из мира низшей демонологии (ведьмы, кикиморы, злыдни, притки и пр.) засмотрится на красивую игрушку и не сглазит живущих в этом доме, прежде всего детей. Такой же обычай существует и у финнов: «...на Пасхальной неделе у входа в жилое помещение вывешивается соломенная кукла в качестве оберега от нечистой силы»³⁰. На Русском Севере издавна оберегом жилища служила щепная птица, которая в глазах православных людей соединилась с голубем — христианским символом Святого Духа. Воронежские крестьяне вывешивали 12 кукол, олицетворявших двенадцать лихорадок, возле печки, что должно было уберечь хозяев от этой болезни. Северные народы сделанную из бересты игрушку прикрепляли к стене детского «отсека» летнего жилища, чтобы защитить детей от напастей и злых сил. Имевшиеся у ульчей сакральные куклы не только способствовали удачной охоте, но служили верным средством излечения ребенка: ими разрешали играть исключительно во время болезни, особенно при желудочно-кишечных заболеваниях³¹.

В ряде мест Японии сохранились почти до нашего времени детские праздники, направленные на отведение беды, несчастий от детей. В таких праздниках огромную роль играют куклы. Так, еще недавно в одной из деревень префектуры Нагано в начале марта школьники младших классов собирались группами на берегу реки и на камнях разводили костры, на которых готовили еду из принесенных из дома продуктов. «Здесь же расставляются старые куклы. Ребята сначала „кормят“ кукол, а потом едят сами. Затем сажают кукол на соломенные подставки, напоминающие лапти, и спускают их вниз по реке. Куклы выполняют роль талисманов, которые должны уберечь их владельцев от неприятностей»³².

КУКЛА — ДВОЙНИК, ЗАМЕНИТЕЛЬ ЧЕЛОВЕКА, ХРАНИЛИЩЕ ЕГО ДУШИ

Человек традиционной культуры, чьи верования и представления нередко уходят в глубь мифологической архаики, наделял любое изображение живого существа некоей скрытой жизнью. Стилизованные или почти реалистические фигурки людей и животных воспринимались как материализованная душа, точнее хранилище жизненной силы, как своеобразный двойник того, кто был изображен. Конечно, имелось в виду не портретное сходство, а обобщенный образ мужчины, женщины, ребенка, того или иного животного, птицы и пр. Вероятно, многие если не сталкивались на собственном опыте общения с людьми пожилыми, то слышали о том, что еще в начале XX века крестьяне боялись фотографироваться и с опаской относились к портретам, до сих пор мы соблюдаем традицию закрывать зеркало, когда в доме кто-то умер. Связано это с суеверным представлением о том, что изображение дублирует изображенного и в то же время живет самостоятельной жизнью, потому может «украсть» у человека жизнь, удачу, красоту и т. п. Вспомните знаменитый «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда, «Портрет» Н. В. Гоголя, «Тень» Е. Л. Шварца... В литературных произведениях, разумеется, это лишь художественный прием, дающий возможность показать двойственность человеческой натуры, обманность внешности и поведения на людях, когда за респектабельностью, красотой, джентльменством скрывается подлинная подлая, злая душа или за непритязательностью, скромностью, бедной одеждой — внутреннее благородство, доброта и пр.

В обществе, где господствует архаичный, фольклорный взгляд на мир, двойник — отнюдь не метафора, а не подлежащая сомнению правда, вера в наличие второго, параллельного мира, в возможность

самостоятельного, отдельного, независимого от живого существа пребывания души, вера в реальность оживления рисунка, куклы, маски.

В Нью-Йоркском музее американских индейцев хранится очень интересная кукла племени нутка, входящая в набор шаманских атрибутов. На ее груди имеется дверца с двумя створками, за ними скрыто нарисованное лицо, а на внутренних сторонах створок — руки. Это изображение духа, обитающего в кукле³³.

Согласно мордовским обычаям, для исцеления больного приносили символическую жертву — сделанную из теста куклу, мужскую, если хворает мужчина, и женскую, если больна женщина; куклу эту бросают в воду, которой приписывается болезнь, со словами: «Это тебе на пользу, вместо здоровья получи, а ему (или ей) дай здоровья»³⁴. Глиняные или деревянные фигурки, изображавшие человека, удмуртами Уржумского уезда Вятской губернии воспринимались как жертвенные куклы (*vota*), символические заместители человека. При некоторых болезнях такую куклу бросали на перекрестках трех дорог со словами: «Не меня ешь, не грызи! Ешь это!»³⁵ Жители Непала поступали абсолютно так же: сделанного из глины человечка бросали в воду, веря, что это избавит человека от болезни. Удмуртский обряд изгнания болезней основывался на той же идее и имел сходные формы: «Больной втайне от своей семьи делал небольшую фигурку: в расщелину осиновой палочки закладывал монету в одну копейку и кусочек мяса ласки или утки, затем обертывал ее красным ситцем, придавал фигурке подобие куклы. Эту куклу поручалось отнести какому-либо старику на перекресток дорог или бросить в воду. Отнести нужно было ночью или до восхода солнца, стараясь ни с кем не встречаться и не оглядываться назад. Бросив куклу, старик должен был делать вид, будто плачет по больному: мол, умер он, бедняга. Если кукла была

брошена в воду, больной не должен был пить воду из нижнего течения источника, куда уплыла кукла. Когда заболела женщина, такие куклы хоронились в земле или муравейнике или бросали их на старые языческие кладбища. Обычай, — сообщает собиратель-исследователь, — был связан с поверьем, что женщину поразила болезнью та кукла, которой она, будучи девочкой, играла»³⁶.

Коми-зыряне с особым уважением относились к куклам, сшитым из обрывков новой ткани. Название куклы — *акань* — переводится как «маленькая игрушечная сестренка, женщина», она, будучи двойником ребенка, призвана оберегать его. С другой стороны, запрет на шитье кукольных нарядов из лоскутов от одежды, которая кем-то носилась, основывался на страхе перед куклой-дублером: «считалось, что, закопав в землю куклу, одетую в такую одежду, можно наслать неминуемую болезнь или даже гибель на ее реального „двойника“». Еще одна важная деталь: при том, что у каждой девочки количество кукол соответствовало количеству членов ее семьи, «акань никогда не давали собственные имена членов семьи», что также было обусловлено «стремлением обезопасить живых людей от установления возможной связи с „судьбой“ игрушечного двойника»³⁷. Сталкиваясь с подобными представлениями, начинаешь по-иному воспринимать и те тайные манипуляции с восковыми фигурками, которые проделывала, например, Мария Медичи для уничтожения своих врагов, — средневековые относили все это к области черной магии и прибегало к ним достаточно часто.

Северные народы полагали, что антропоморфные игрушки служат закреплению жизненной силы в ребенке, потому фигурки-дублеры детей и других членов семьи особенно тщательно оберегались, хранились в специальных коробочках и обязательно не на видном месте, а где-то в закуске, в укромном местечке. В одних

местах таких кукол хранили в тайге, время от времени навещали их и молились им, в других в качестве охранителей вешали детям на спину. Эвенки деревянные антропоморфные фигурки называли *ханян*, что означает — душа-тень, душа-отражение. От этого слова происходит и название игрушки — *ханягат*³⁸.

В тропической Африке у народа йоруба обрядовые деревянные статуэтки *ибеджи* имели особое назначение: их хранили в доме, где умер один из близнецов. Кукла замещала собой ушедшего из жизни и оберегала оставшегося близнеца уже тем, что сохраняла парность (знаменательно, что йорубы старались придать такой кукле черты сходства с умершим)³⁹.

Вообще похоронная обрядность многих народов включала в себя разнообразные действия с куклами — двойниками умершего или хранилищами его души. Яркий пример — традиционные поминки нанайцев, справлявшиеся на 7-й день после похорон и через несколько лет после смерти человека. Во время первых поминок шаман «помещал» душу умершего в небольшую (12–14 см) куколку, которую ставили на место, где всегда спал умерший, ее «кормили» во время общих трапез. Через несколько лет устраивались «большие поминки», знаменующие окончательное прощание родственников с душой умершего. К назначенному дню изготавливалась деревянная или из сухой травы кукла «мугдэ» размером от метра до полного человеческого роста. «Ее одевали в нарядные одежды, обувь, шапку. Кукле, изображавшей женщину, надевали серьги и другие украшения... Шаман „вселял“ в эту куклу душу умершего. В конце обряда шаман сажал куклу на нарту, запряженную собаками или оленями. Вместе с куклой, изображавшей умершего, шаман отправлялся по сложной и опасной дороге в загробный мир „буни“, где, по представлениям нанайцев, находились души всех ранее умерших сородичей»⁴⁰.

КУКЛА — ПОКРОВИТЕЛЬНИЦА ЖЕНЩИН, ЖЕНСКИХ ЗАНЯТИЙ

Кукла — женский персонаж прочно связывалась в традиционных культурах с идеей человеческой плодовитости, воспринималась как охранительница девочек-девушек-женщин, покровительница женских ремесел, вообще женских работ. Выступала она и в роли хранителя домашнего очага, духа материнского рода, она способствовала появлению на свет детей, обеспечивала женщинам чадородие, облегчала роды.

Вряд ли мы ошибемся, если скажем, что антропоморфная кукла-женщина изначально несла в себе признаки Богини-матери. Во всяком случае, даже в сравнительно поздней традиционной кустарной кукле и по сей день сохраняются представления о женщине — прародительнице всего живого. Во внешнем облике женских персонажей обращает на себя внимание четко выраженная грудь, подчеркнута выпуклые, широкие бедра, часто встречается изображение женщин с младенцем на руках. Взгляните на дымковских барынь: большинство из них — няни, кормилицы, многодетные мамы в окружении ребятенка мал-мала меньше. Каргопольские игрушки-бабы кормят ребенка грудью, держат по малышу в обеих руках и т.д. Красноречивы и узоры на их одеждах — древнейшие знаки плодородия (зерна, ветви, пашня, солнце, растительный орнамент). Тот же смысл просвечивает и у филимоновских глиняных коровок с утрированным выменем.

В.Г. Богораз пишет, что у чукчей куклы считаются не только игрушками, но отчасти покровителями женского плодородия. Выходя замуж, женщина уносит с собой свои куклы и прячет их в мешочке в тот угол, который приходится под изголовьем, для того чтобы с их помощью скорее иметь детей. Отдать кому-нибудь куклу нельзя, так как вместе с этим будет отдан залог плодородия семьи. Зато, когда

у матери рождаются дочери, она дает им играть свои куклы, причем старается разделить их между всеми дочерьми. Если кукла только одна, то она отдается старшей дочери, а для остальных делаются новые. Есть, таким образом, куклы, которые переходят от матери к дочери в течение нескольких поколений, каждый раз исправленные и обновленные⁴¹. Якутской Айыысыт — праматери всего живого, изображение которой, за исключением некоторых деталей, чрезвычайно напоминает традиционную якутскую куклу-игрушку, — посвящали обряд испрошения ребенка. Для этого с деревянной фигуркой Айыысыт шли в глухое место в лесу и отправляли там женские моления с приношением жертвы. Поступали и по-другому: девушки на выданье, заранее спрашивая у богини плодородия потомства, делали кукол из тряпок и клали на балки их над своими кроватями⁴².

В африканских племенах широко известен обычай передачи матерью выходящей замуж дочери специальной куклы, которая понималась как образ и залог будущего ребенка, потому ей посвящалось много забот, с ней нельзя было расставаться до рождения ребенка⁴³.

Ашанти — один из народов тропической Африки — не знали деревянной скульптуры, кроме одного вида — столбообразных фигурок *акуа-ба* «с плоской головой в виде большого диска и раскинутыми в стороны руками»⁴⁴. Акуа-ба использовались как амулеты (их носили беременные женщины, чтобы обеспечить рождение красивого здорового ребенка), и как игрушки для девочек.

По поверьям алтайских тюрков, куклы считаются вместилищами духов, которые оказывают помощь молодой женщине в доме мужа, в особенности во время родов. Н. П. Дыренкова, которая в 1920–1930-е годы занималась традиционной культурой этих народов, сообщает очень важную подробность, доказывающую принадлежность

кукол именно материнскому роду, шире — женской культуре: «...мужья часто опасались этих кукол и предпочитали брать жен из таких селений, где кукол уже не делали»⁴⁵.

В русской культуре тоже отмечены случаи, когда рано вышедшая замуж молодуха уходила в семью мужа со своими куклами, и даже самые строгие свекор и свекровь, соблюдая традицию и заботясь о продолжении рода, разрешали ей в свободное время играть своими куклами. Продолжалось это, как правило, до рождения первого ребенка. Крестьянка из Ярославской губернии рассказывала о своей бабушке Прасковье, которая «пошла замуж в 14 лет и кукол всех с собой забрала. Целую корзину этого добра привезла в дом жениха... Свекор строго всем домашним наказал не доглядывать и не смеяться над молодой, когда она тихонько пряталась на чердак поиграть в свои куклы. Потом их снова достали, уже для ее детей»⁴⁶.

Для традиционной культуры вообще характерно долгое общение девочки-девушки-молодой жены с куклами. Одна из пожилых сибирячек, собеседниц Г. Виноградова, вспоминала: «Прежде девочки как-то долго с куклами играли. Идешь на посиденку, несешь прялку и везешь повозочку с куклами»⁴⁷. Это нельзя рассматривать как признак некоей инфантильности культуры, перед нами — одно из универсальных качеств феномена игры и куклы и прямое свидетельство отношения к кукле как к сакральному предмету, двойнику человека, хранителю его души и подателю благополучия.

Архаическое отношение к кукле запечатлено в волшебных сказках. Героиня, вынужденная заниматься невыполнимой работой, обращается за помощью к куколке, и та справляется с заданием. В сказках о гонимой падчерице встречается близкий мотив: умирая, мать дарит дочери куколку-помощницу, которая затем спасает девочку от медведя, от злой ведьмы и помогает найти хорошего жениха.

Художественный язык народных сказок настолько хорош, что очень трудно преодолеть соблазн привести хотя бы несколько строк из сказки о Василисе Прекрасной, помещенной в знаменитом сборнике А. Афанасьева. «Умирая, купчиха призвала к себе дочку, вынула из-под одеяла куклу, отдала ей и сказала: „Слушайся, Василисушка! Помни и исполни последнее мои слова. Я умираю и вместе с родительским благословением оставляю тебе вот эту куклу: береги ее всегда при себе и никому не показывай, а приключится какое горе, дай ей поесть и спроси у нее совета. Покушает она и скажет тебе, чем помочь несчастью“. Затем мать поцеловала дочку и умерла». В другой сказке о Василисе Премудрой героиню и ее жениха, которые задумали убежать от Чудо-Юда, спасают Василисины куклы: «И пошли они в путь, а в доме посадили по всем четырем углам по кукле. Чудо-Юдо посылает людей звать к себе Василису Премудрую и Ивана купецкого сына чай кушать, а куклы отвечают: „Мы только что встали!“ Немного спустя посылает опять звать; куклы отвечают: „Сейчас идем!“ Чудо-Юдо посылает в третий раз: „Подите посмотрите — дома ли они?“ Заглянули в горницу, в горнице по всем четырем углам куклы сидят, а их нету».

Сказка, записанная в середине XIX века в Брянской губернии, рассказывает о том, как куклы помогли царевне избежать брака с собственным братом. Куклы, сделанные царевной, вовремя произнесли заклинание — и царевна провалилась в иное царство, где благополучно вышла замуж за сына царя.

Г. С. Виноградов рассказал в своей книге о двух крестьянских девочках пяти и семи лет, которые сами придумывали и рассказывали сказки о живых куколках, «которые образуются под землей из закопанных семечек». При закапывании семечек, говорили сестренки, нужно соблюдать тишину и «затем все сохранить в тайне; через год появится живая куколка, которая

движется и говорит. Иногда живые куколочки находятся в бугорках. Чтобы вызвать их на поверхность, увидеть их, нужно потрогать бугорок беленькой палочкой»⁴⁸. Девочки, подчеркивал Виноградов, верят в существование созданных их фантазией куколок, они сами закапывают в землю семечки и ждут, когда семечки «прорастут» куколками. Не правда ли, это очень похоже на популярные в совсем недавнее время «секретики», имевшиеся едва ли не у всех детей?

БЕЗЛИКОСТЬ ТРАДИЦИОННОЙ АНТРОПОМОРФНОЙ КУКЛЫ

Обращает на себя внимание такая очень распространенная особенность традиционной матерчатой куклы, как ее безликость. Едва ли не везде существовало поверье, что, если у куклы будут глаза, рот, нос, в нее может вселиться душа, более того — в нее «перетечет» душа ребенка, играющего с такой куклой. Такое поверье, легко догадаться, объясняется пережившими века представлениями о двойниках, о близнецах — обладателях сверхъестественных качеств, о странном и опасном контакте человека со своей тенью или зеркальным отображением. Эти темы буквально пронизывают мифы народов мира.

Может быть, поэтому багдадские женщины стремились не давать детям, особенно маленьким, кукол в качестве игрушек; они думали, что куклы могут неожиданно ожить и нанести ребенку вред. В этнографии даже ставился вопрос о том, «не делались ли попытки чем-нибудь отличить изображение игрушки от изображения, изготовленного в других более серьезных целях, например, сокращением определенных черт уничтожить оживляемость»⁴⁹. Повод для подобных размышлений имеется, и не только теоретический. Известно, что в ряде традиций изображения религиозного и культового характера имеют намеки на человеческие лица, куклы же игрушки снабжены стилизованными

головами, например, из утиного носа. Там, где куклы-игрушки безлики, почти наверняка есть или были антропоморфные изображения духов, наделенные чертами лица, по традиционным представлениям через рот, нос, уши и глаза духи вселялись в свои изображения.

Выше говорилось о том, что антропоморфные изображения когда-то воспринимались как материальное воплощение, как символический заместитель умершего предка. Возвращаясь к рассказу о нанайских поминках, добавим такую немаловажную деталь относительно куклы «мугдэ»: на ее деревянном лице углем рисовали глаза и брови, причем, по словам одного нанайского старика, нанесение на лицо мугдэ «глаз и бровей считалось очень важным моментом обряда»⁵⁰, и доверяли это сделать далеко не каждому.

Традиционная культура никогда не акцентировала только одну какую-нибудь черту, одно качество в антропоморфном существе или в его символическом заместителе. Всякая фигурка, тем более кукла, была амбивалентным персонажем и образом. Так и в безликих куклах видели не только способ обезопасить живого человека, прежде всего ребенка, играющего с ней. На это древнейшее представление накладывались другие — эстетические, психологические. Во-первых, на месте лица создавался цветными нитками или тонкими ленточками яркий орнамент из перекрещивающихся полос, причем колористическое наполнение отвечало принятому в каждой местности, национальной традиции представлению о красоте. Во-вторых, с психологической точки зрения безликая кукла наилучшим образом приспособлена к игре, к смене ролей, она более провоцирует фантазию ребенка, развивает его воображение, чем кукла, имеющая конкретное лицо, с застывшим раз навсегда выражением.

Вероятно, с «обезличенностью» традиционной тряпичной куклы сравнимо

отсутствие у кукол архаического типа ног и рук: с одной стороны, фигура без конечностей и без лица воспринимается как **недочеловек** и, в силу своей непохожести, недоделанности, не может выступить в роли «настоящего» двойника человеческого дитяти, потому бессильна нанести ему вред. С другой стороны, будучи недосформированной, с неправильной по человеческим меркам анатомией (которую намеренно искажали, что постепенно превратилось в традицию, своеобразный кукольный канон), такая фигура, по мысли носителя традиционной культуры, максимально приближена к миру внечеловеческому, стихийному, неокультуренной природе и, подобно карликам, гномам, таинственной чуди белоглазой, горбунам, уродам, наделена особой силой и возможностями, т. е. более, чем «правильная» кукла, может защитить, уберечь ребенка. То, что подобный взгляд на человекоподобные фигурки был широко распространен в мировой культуре, свидетельствуют, к примеру, находки археологов на западе Мексики: в древних захоронениях найдено множество фигурок «мужчин, женщин и детей во время работы, игр, любви, отдыха, войны» (они, по представлениям носителей данной культуры, изображали различные этапы жизни покойного), «иногда эти фигурки наделались физическими недостатками, что являлось, как полагали, признаком святости»⁵¹.

В продолжение разговора о «неправильном» анатомическом сложении традиционной куклы приведу пример из области народного театра кукол. Известно, что популярные герои традиционных уличных представлений (русский Петрушка, английский Панч, итальянский Пульчинелла, чешский Кашпарек и др.) представляли собой настоящих уродцев: у перчаточной куклы неизбежно одно плечо выше другого, непропорционально большая голова, коротенькие неуклюжие ручки. При-

бавьте к этому огромный нос, торчащий горб, выпяченный подбородок и живот, рот до ушей и неестественный пронзительный голос — таков облик любимца просто-народной публики. И это вполне соответствует его амплу, оправдывает его вседозволенность, грубые, иной раз очень острые, злые шутки, фамильярное обращение с публикой и всеми действующими лицами его веселого глума, бесконечные расправы с партнерами по кукольной ширме, которые, в отличие от него, прямо соотносимы с представителями определенных профессий, занятий, социальными и/или этническими типами и т.д. Петрушка и его европейские и азиатские собратья — те же шуты, мудрые фольклорные дураки, стоящие над мирскими человеческими страстями, заботами, страхами, амбициями. Таких кукол принимали очень тепло, с ними могли вступить в разговор на равных, у них спрашивали совета, беззлобно хохотали над их приключениями.

Другое дело — куклы человекоподобные. От них инстинктивно дистанцировались, их обожествляли или откровенно боялись. Есть многочисленные свидетельства того, что маленькие марионетки — точные копии людей — вовсе не принимались за кукол, их считали чем-то вроде лилипутов, странного маленького народца, который неведомо откуда взялся — то ли его обнаружили в далеких странах на краю земли, то ли это проклятые люди или потомки тех прачеловеков, которые населяли землю до настоящих людей. Так или иначе, но сохранились документы, из которых явствует, что на кукольника смотрели как на мага, волшебника, подчинившего себе этих людишек и «посадившего их на нитки», иногда якобы отвязывающего марионеток для выполнения под покровом ночи каких-то темных дел или простого воровства провизии. Образ Карабаса-Барабаса и его кукольной труппы навеян подобными представлениями.

ИГРУШКА — ПРОИЗВЕДЕНИЕ КУСТАРНЫХ ПРОМЫСЛОВ, СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ЯРМАРОЧНЫЙ ТОВАР

Напоследок несколько слов о знаменитых русских коробейниках, офенях, которые наряду с непряхотливой хозяйственной мелочью, «красным товаром» — духами, платками, помадой, гребенками — разносили по городам и весям необъятной России лубочные книжки и игрушки.

Были разносчики, которые специализировались исключительно на игрушках, они путешествовали от ярмарки к ярмарке, а в больших городах — от двора к двору, иногда облюбовывали себе постоянное место — на шумном перекрестке улиц, у посещаемых магазинов, на базарах.

Дергунцы и свистульки, погремушки и жужжалки, балалайки и барабаны, музыкальные карусельки и матрешки, куклы и зверюшки — яркие, веселые, специально выставленные на показ, невольно привлекали внимание, и трудно было оттащить ребенка от такого красочного, захватывающего зрелища, от этой фантастической мини-выставки, еще труднее — не купить одну из игрушек. Зато сколько радости вспыхивало в глазах ребенка, заполучившего в руки заветную игрушку — расписного конька, птичку-свистульку, забавного медведя, обнимающего бочонок с медом, смешных курочек, которые начинают клевать воображаемые зернышки, стоит лишь потянуть за привязанные снизу дощечки ниточки.

Из воспоминаний М. В. Добужинского: «Маленьким я всегда приносил домой с балаганов какую-нибудь игрушку и обязательно красный воздушный шар, гроздь которых то тут, то там маячили над головами»⁵².

Традиционные массовые гулянья, праздники и ярмарки всегда привлекали целую гвардию игрушечников. В преддверии их кустари заготавливали огромное количество игрушек. В десятую пятницу после Пасхи обыкновенно устраивалась

ярмарка в Туле, и сюда еще в первой трети XIX века съезжались «поселяне из окрестных сел и деревень для продажи своих изделий». В Гончарной слободе приготавливали к этой ярмарке «из глины разные куклы для детей»⁵³. В Москве и Петербурге игрушечный товар заполнял площади и рынки в субботу вербной недели. Здесь, помимо традиционных кустарных игрушек, красочных воздушных шаров, появлялись и игрушки, рассчитанные не столько на детей, сколько на празднично настроенного взрослого покупателя, которого следовало удивить или рассмешить. На московских вербных базарах, по воспоминаниям современников, в конце XIX века «появлялись новые игрушки, которым торговцы придумывали названия лиц, чем-нибудь за последнее время выделившихся в общественной жизни в положительном, а большею частью в отрицательном смысле, — проворовавшегося общественного деятеля, купца, устроившего крупный скандал или „вывернувшего кафтан“ крупного несостоятельного должника, адвоката, проигравшего на суде громкое дело, на которое было обращено внимание москвичей. Во время войны игрушкам давались имена неприятельских генералов, проигравших сражение»⁵⁴.

В больших и малых городах, в крупных промышленных слободах и поселках среди разных увеселителей на праздничной площади всегда выделялась фигура продавца игрушек. Расхаживая среди торгующей, покупающей и гуляющей публики, разносчики-игрушечники громко расхваливали свой товар, выкрикивая нараспев разные прибаутки, подчас действительно остроумные, веселые, построенные на смешном каламбуре или перечислении игрушек, на необычных характеристиках их. Приведу несколько примеров рекламных приговорок, записанных в Москве, Нижнем Новгороде, Петербурге и других местах.

Вот они, вот они —
Детские подарки!
Красивы и ярки!
Дудки! Хлопушки!
Бубны! Побрякушки!
Налетай, выбирай!
Выбирай, забирай!
Вот они, вот они!..

У бойкого на язык продавца каждой игрушке соответствовала своя прибаутка. Игрушку-неваляшку — знаменитого Ваньку-встаньку рекламировали так:

Нашего Луку
Не уложишь на боку.
Как Ванька не валит —
Лука встанет и стоит!

Игрушку-дергунчик расхваливали по-другому:

Новейшая игрушка —
Заморская зверушка!
Веселый немец Фок,
Танцует на один бок!

Или так:

Американская обезьянка Фока
Танцует без отдыха и срока!
Пьяна не напивается,
С мужем не ругается,
Пляшет и весело живет
И пьяницей не слывет!
Подходи, выбирай!
Саму лучшу покупай!

Видимо, к куклам-марионеткам относится следующий текст, записанный в Москве 1920-х годов; он интересен тем, что отражает приметы своего времени — эпохи послереволюционной, нэпмановской:

Танцующие люди
Из балетных студий.
Лучшая игрушка

В саду и дома,
Танцует по указанию
Самого наркома!

Предлагая игрушечную пушку, продавец приговаривал:

Всегда без пороху,
Всегда без промаху!
Всегда шибко палит
И дымок не валит!

Или:

Австрийская пушка —
Деточкам игрушка!
Пробкой палит,
Баловать не велит!

Для куклы существовала своя прибаутка:

Ай да кукла,
Ай да Малаша!
Неслыханное чудо,
Невиданное диво:
Не ревет, не плачет,
А по полу скачет!⁵⁵

Приговоры для игрушки-калейдоскопа:

— Детская панорамка-калейдоскоп, десять тысяч разных видов: птички, букашки, зверьки, таракашки... Не надо детей в театр водить, надо панораму купить!

Распространитель стеклянных баночек, в которых, под давлением натянутой на отверстие резины двигался сверху вниз морской чертик, быстро произносил:

— Морской житель землю роет, себе могилу готовит. Жил у кухарки Анфиски тридцать три года, под постелью, без прописки!

Торговец *тещиным языком*, т. е. длинным бумажным плоским футляром, с писком разворачивавшимся на пружине при вдувании воздуха и имевшим на конце цветное перышко, солидно говорил:

— Теща околела, язык продать велела!

Владелец предприятия по сбыту прыгающей лягушки из папье-маше почти в напев протягивал:

— Чудо двадцатого века, картонная лягушка прыгает на живого человека!

В 1912 году по Москве ходили продавцы игрушки — металлической фигурки человечка, которая «росла», покрываясь особой окисью, в налитой водою бутылке. Они кричали, заманивая покупателей:

— Настоящий человечек в бутылке! Вырастает на глазах без всякого стыда. Берете металлическую фигурку, всовываете в бутылку, наливаете обыкновенной водой и даете наблюдать детям. Вызывает у всех восторг! Интересное научное зрелище!⁵⁶

Сам игрушечный промысел достиг в России наибольшего расцвета и размаха в середине XIX столетия. Практически каждая губерния, развивая свои традиции, поставляла на общероссийский рынок изделия собственных кустарей-игрушечников. Известность некоторых игрушечных центров выходила далеко за пределы России. Отечественная игрушка выставлялась в Париже на престижных Всемирных промышленных выставках, она приводила в восторг жителей Германии, Италии, Австрии и других стран.

Из наиболее известных центров производства кустарных игрушек назовем: Каргополь (Архангельская губ.), села — Дымково Вятского края, Филимоново Тульской губ., Абашево Пензенской губ., Плешково Орловской губ., Романово

Липецкой обл. Славилась своими игрушками Старый Оскол на древней Белгородской земле, воронежские городки Карачун и Мглин, Сусанинский район Костромского края, Рязанщина, г. Вельск и др.

Резные красочные коньки, петушки, павы; многофигурные композиции типа каруселей, сценок с музыкантом и плясунами, тройки с седоками, охотник с преследуемым зверем, пастух со стадом и пр. могли быть куплены для ребенка, но с тем же успехом использовались и в качестве украшения жилища — ставились на комоды, прикаминные полки, в горки с посудой и т. д.

У каждой традиции — свое, неповторимое лицо.

Возьмем, например, деревянные «панки» Русского Севера. Название этой северной игрушки, схематически изображающей женскую фигуру, соответствует укр. *панночка* (барышня, девушка), чеш. *panenka* (кукла, девочка), польск. *panienka* (барышня). Простые чурочки, болванки-столбики, с едва намеченным шарообразным навершием-головой, условные, даже несколько топорные, они тем не менее как-то удивительно соотносятся с суровым климатом, со стального цвета водами Белого моря и Онежского озера, с обилием камней на этой земле и речитативным сказыванием былин. Такие панки близки деревянной скульптуре VIII–XII веков, характерной для Старой Ладogi, Древнего Новгорода. Не случайно поморские панки изготавливались во время «веснования» — весенней охоты на морского зверя. Это мужская резьба на промысле и сохраняет она архаические космогонические представления, черты родоплеменных божков. Долгое время подобные изделия воспринимались как акт промысловой магии. Возьмешь такую игрушку в руки, вступишь в нее — и будто переносишься на тысячу лет назад, словно эта фигурка — посланец древних наших праотцов, их привет потомкам.

Ни с чем не спутаешь крестьянскую деревянную объемную игрушку, создавае-

мую в Подмоскoвье, в деревнях вокруг Сергиева Посада (Троице-Сергиевой лавры). Промысел этот особенно расцвел в XIX веке в селе Богородское. Богородцы вырезали тех птиц и животных, которые составляли знакомый им, привычный мир: гуси, куры, петухи, кони, овцы, лисицы, волки, зайцы, белки, медведи — основной репертуар богородских игрушечников. Правда, любили они и разбавить этот ряд, пофантазировать, изобразить что-то экзотическое. И тогда из-под их рук появлялись тигры, львы, верблюды, чудо-птицы, похожие на лубочных фениксов и алконовостов. К началу XX века сергиево-посадские мастера овладели техникой папье-маше. К тому же примерно времени приобрели здесь популярность игрушки с движением, а также архитектурные игрушечные наборы, восходящие к обыкновенным кубикам.

Специальный промысел — деревянные игрушки, рассчитанные на широкую продажу в условиях знаменитой Макарьевской ярмарки, возник в Нижегородском крае. Характерными местными чертами были новые сюжеты: конная упряжка, мельница с вращающимися крыльями (видимо, заимствованная у немецких мастеров-игрушечников), пильщики дров, предметы быта, игрушечная мебель, расписанные на свой лад матрешки.

Итак, подводя результаты наших рассуждений о традиционной игрушке, можно отметить следующие главные выводы:

- Игрушке отводилась огромная роль в культуре всех народов.
- Будучи предметом материального мира (из области природы или культуры), игрушка воспринималась прежде всего функционально, т. е. главным считалось отношение, контакт с предметом, возникающий в процессе игры. Потому игрушкой становилось все, что оказывалось ответчивым на игру, с чем ребенок начинал играть, в том числе и те предметы и вещи,

которые вне игрового действия собственно игрушкой не являются.

- Игра ребенка — это диалог с миром природы и миром культуры во всех проявлениях, миром реальным и вымышленным (фантастическим), настоящим и прошлым, детским и взрослым.

- Игрушка ценилась как средоточие чувственного, эмоционального восприятия; информация от игрушки шла через все ее свойства и признаки — форму, размер, цвет, материал, качества (издавать звуки, обладать прыгучестью и пр.), и за каждой из этих составляющих стоял практический опыт знания физиологии и психологии ребенка, а также культурный смысл, символическое значение.

- Таким образом, игрушки, сформированные в определенном этнокультурном пространстве и прошедшие проверку многими поколениями, были мощным транслятором традиционной культуры — от утилитарных навыков до знаний фольклорного наследия.

- Народная игрушка всегда существовала в огромном культурном поле, вбирая в себя едва ли не всю сферу знаний, представлений, моральных и этических установок, обрядовой практики, песенно-музыкального и пластического своеобразия определенной культурной традиции, отражая ее специфику и то общее, что связывало разные этнические культуры.

- Игрушка, отражая общечеловеческие представления, всегда полностью соответствовала специфике не только этнической, но местной, локальной традиции, сохраняла и особость родовых, семейных предпочтений и пр. Это то, что практически вовсе утрачено игрушкой современной — массовой производственной.

- Игрушка осуществляла в процессе игры связь детей с миром взрослых, подготавливала их к взрослой жизни, приобщала к принятым ценностям; она же «работала» и в обратном направлении — занимая свое место в жизни взрослых,

выступала в функции оберега, талисмана, сакрального предмета, что, безусловно несканно повышало статус игрушки в традиционном обществе, делая ее многофункциональной, вписанной в различные обыденные и обрядово-ритуальные ситуации. Сегодня игрушка взрослых превратилась в сувенир, коллекционный предмет, потому потеряла связь с игрой и детством, а значит, способствует нынче не объединению старших и младших, а разъединению и непониманию «отцов» «детьми» и «детей» «отцами», что пагубным образом сказывается на судьбе игрушки, приводит к недооценке ее психологии и величайшей миссии в «стране детства», а значит — к невниманию к собственному ребенку, его потребностям и возможностям. Результат — производство безликих, глупых, неинтересных, а иной раз и вредных игрушек массового тиражирования или псевдокустарных подделок под народную игрушку.

В наши дни мировой ассортимент игрушек состоит из нескольких миллионов названий. На прилавках магазинов становится все больше иностранных игрушек, особенно тайваньских, китайских, немецких. Российских же производителей игрушек очень немного, да и они либо повторяют игрушки советского образца, либо пытаются подражать зарубежным фирмам. Что касается подлинно народной, национальной игрушки, то она практически исчезла из производства, а кустарный игрушечный промысел целиком ориентирован на изготовление сувениров, рассчитанных главным образом на иностранных туристов.

Конечно, жизнь не стоит на месте, закономерно меняется и игрушка. В начале XXI века она не должна и не может полностью копировать традиционные игрушки прошлых времен. Сегодня используются новые технологии, новые материалы, о которых и помыслить не могли старые мастера. Появляется все больше усложненных игрушек — говорящие куклы, управляемые машины и роботы, замысловатые

конструкторы, работающие модели телефонов, мини-компьютеры и т. п.

При виде этого современного изобилия, разнообразия (нередко и подлинного безобразия) все чаще возникнет чувство ностальгии по старым, родным, непреходящим игрушкам, сохранявшим тепло человеческих рук, доброту мастера или любовь матери, бабушки, деда; по наивным

игрушкам, доносящим из глубины веков представление о прекрасном, сберегавшим этническое, национальное своеобразие. Уверяем — традиционная игрушка не утратила своей ценности и в наше время, по большому счету она — бессмертна и в конце концов, не претендуя на первенство, займет свое место в игрушечном мире наших детей и внуков.

Примечания

¹ См.: *Малыгина А. А.* Мир детства у народов Сибири // *Экология этнических культур Сибири накануне XXI века*. СПб., 1995. С. 200.

² См.: *Нуриева И. М.* Кукла в календарных обрядах завятских удмуртов // *Об этнической психологии удмуртов*: Сб. статей. Ижевск, 1998. С. 42.

³ См.: *Малыгина А. А.* Мир детства у народов Сибири // *Экология этнических культур Сибири накануне XXI века*. С. 201–202.

⁴ *Байбури А. К.* Ритуал в системе знаковых средств культуры // *Этнознаковые функции культуры*. М., 1991. С. 24.

⁵ См.: *Лаврентьева Л. С.* Социализация девочек в русской деревне // «Мир детства» в традиционной культуре народов СССР: Сб. науч. трудов. Л., 1991. Ч. 1. С. 30–31.

⁶ *Малыгина А. А.* Мир детства у народов Сибири // *Экология этнических культур Сибири накануне XXI века*. С. 202.

⁷ См.: *Гохман В. И.* Социализация детей и подростков у чингов // *Этнография детства: Традиционные формы воспитания детей и подростков у народов Южной и Юго-Восточной Азии*. М., 1988. С. 126.

⁸ См.: *Виноградов Г. С.* «Страна детей»: Избранные труды по этнографии детства. СПб., 1999. С. 19–21.

⁹ *Несанелис Д. А.* «Раскачаем мы ходкую качель»: (Традиционные формы досуга сельского населения Коми края во второй половине XIX — первой трети XX в.). Сыктывкар, 1994. С. 29.

¹⁰ *Несанелис Д. А.* Символические формы поведения в традиционной культуре народов Севера. Архангельск, 2006. С. 120.

¹¹ Там же. С. 123.

¹² См.: *Горб Д. А., Засецкая М. Л.* Трудовое воспитание у прибалтийско-финских народов Северозапада СССР // «Мир детства» в традиционной культуре народов СССР. Ч. 1. С. 5–16.

¹³ *Несанелис Д. А.* Символические формы поведения в традиционной культуре народов Севера. С. 126.

¹⁴ Там же. С. 127.

¹⁵ *Виноградов Г. С.* «Страна детей». С. 9.

¹⁶ *Йорик.* История марионетки / Пер. с англ. СПб., 1913; Пг., 1914; М., 1990. С. 6.

¹⁷ *Агаева И. В.* Обрядовая кукла России: (Опыт возрождения народной традиции) // *Традиционный фольклор в современной жизни: Тезисы докладов межвузовской научно-практической конференции*. Челябинск, 1997. С. 18–19.

¹⁸ *Смирнов М. И.* Куль и крестьянское хозяйство в Переславль-Залесском уезде. По этнографическим наблюдениям. Переславль-Залесский, 1927. С. 22.

¹⁹ См.: *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979. С. 88.

²⁰ *Хачатрян Ж. К.* Обрядовые куклы в музеях Армении. СПб., 1992. С. 106.

²¹ См.: *Словарь русских народных говоров*. Вып. 16. Л., 1980. С. 35.

²² *Малкондуев Х. Х.* Обрядово-мифологическая поэзия балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1996. С. 94.

²³ *Шортанов А. Т.* Адыгские культы. Нальчик, 1992. С. 93.

²⁴ *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Символический язык вещей: веник (метла) в славянских обрядах и верованиях // *Символический язык традиционной культуры: Балканские чтения-II*. М., 1993. С. 19.

²⁵ *Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М., 1995. Т. 1.* (Статья о Германе).

²⁶ *Зеленин Д. К.* Избранные труды: Статьи по духовной культуре. 1901–1913. М., 1994. С. 288–289; также см.: *Шейн П. В.* Велико-рус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб., 1898. Вып. 1. С. 367.

²⁷ *Ботякова О. А.* Куклы народов Средней Азии // *Кунсткамера. Этнографические тетради*. СПб., 1995. Вып. 7. С. 169.

²⁸ *Несанелис Д. А.* «Раскачаем мы ходкую качель». С. 110–111.

²⁹ Цит. по: Там же.

³⁰ Традиционная культура и мир детства: Материалы международной научной конференции «XI Виноградовские чтения». Ч. 1. Тезисы. Ульяновск, 1998. С. 25–27.

³¹ *Росугбу И. А.* К вопросу о семантике ульчской куклы *хакоа* // *Традиционная культура и мир детства*. Ч. 1. С. 27.

³² *Маркармян С. Б., Молодякова Э. В.* Праздники в Японии. М., 1990. С. 152–153.

³³ См.: *Соломоник И. Н.* Элементы кукольного театра в ритуалах североамериканских индейцев // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 10.

³⁴ *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901–1913. С. 201.

³⁵ Там же. С. 283.

³⁶ *Нуриева И. М.* Кукла в календарных обрядах завятских удмуртов // Об этнической психологии удмуртов: Сб. статей. Ижевск, 1998. С. 36.

³⁷ *Шарапов В. Э.* О символике традиционной куклы *акань* в фольклоре и обрядах коми // Традиционная культура и мир детства. Ч. 1. С. 25–26.

³⁸ См.: *Кутина Ю. А.* Семантика детской скульптуры эвенков // «Мир детства» в традиционной культуре народов СССР. Ч. 2. С. 50, 54.

³⁹ См.: Африка: культурное наследство и современность. М., 1995. С. 158.

⁴⁰ *Смоляк А. В.* К вопросу о масках в культах нанайцев и удэгейцев // Советская этнография. 1973. № 3. С. 119.

⁴¹ См.: *Богораз В. Г.* Очерк материального быта оленных чукчей // Сборник МАЭ. СПб., 1901. Вып. 2. С. 132.

⁴² См.: *Серошевский В. Л.* Якуты. СПб., 1896. Т. 1. С. 673.

⁴³ См.: *Елеонская Е. Н.* Сказка, заговор и колдовство в России: Сб. трудов. М., 1994. С. 59.

⁴⁴ См.: Африка: культурное наследство и современность. С. 155.

⁴⁵ *Дыренкова Н. П.* Пережитки материнского рода у алтайских тюрков // Памяти В. Г. Богораза: Сб. статей. М.; Л., 1937. С. 127.

⁴⁶ *Дайн Г. Л.* Русская народная игрушка. М., 1981. С. 35.

⁴⁷ *Виноградов Г. С.* «Страна детей». С. 13.

⁴⁸ Там же. С. 19.

⁴⁹ *Харузина В.* Игрушки у малокультурных народов // Игрушка. Ее история и значение: Сб. статей

под ред. Н. Д. Бартрама. М., 1912. С. 129.

⁵⁰ *Смоляк А. В.* К вопросу о масках в культах нанайцев и удэгейцев // Советская этнография. 1973. № 3. С. 119–120.

⁵¹ Искусство Мексики от древнейших времен до наших дней. Л., 1961. С. 11.

⁵² *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 7.

⁵³ *Сахаров И. П.* Сказания русского народа. М.; Л., 1989. С. 368.

⁵⁴ *Белоусов А.* Ушедшая Москва // Ушедшая Москва: Воспоминания современников о Москве второй половины XIX столетия. М., 1964. С. 353.

⁵⁵ Красноречие русского торжка: Материалы из архива В. И. Симачева // Из истории русской фольклористики. Л., 1978. С. 114–118.

⁵⁶ *Иванов Евг.* Меткое московское слово: Быт и речь старой Москвы. М., 1982. С. 153–154, 163–164.

Авторы номера

Андреасян Артем Герасимович — историк искусств, вице-президент Международного фонда памяти Арно Бабаджаняна по научно-исследовательской работе, главный редактор собрания сочинений А. Бабаджаняна (Ереван, Армения).

Контакты: harry.andrews.klavierist@gmail.com

Гудков Максим Михайлович — актер театра и кино, театральный педагог, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

Контакты: gudkov@smolny.org

Иезуитов Сергей Андреевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Санкт-Петербургского электротехнического университета «ЛЭТИ». *Контакты:* saiezuitov@etu.ru

Камхен Роман Владиславович — старший преподаватель кафедры эстрадного искусства и музыкального театра Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: kamhen@yandex.ru

Мальцева Ольга Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств.

Контакты: onmalt@gmail.com

Некрылова Анна Федоровна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Контакты: nekrylova@mail.ru

Попова Александра Викторовна — аспирант Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: alexandrapopova.online@gmail.com

Смирнова Марина Владимировна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: marvladsmir@mail.ru

Учитель Константин Александрович — доктор искусствоведения, профессор кафедры продюсерства в области исполнительских искусств Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: ucchitel@bk.ru

Чернышев Александр Валентинович — преподаватель сценической речи и актерского мастерства в Иркутском театральном училище.

Контакты: chernushev@list.ru

Authors

Artyom Andreasyan — art historian, vice-president of the Arno Babajanyan International Memorial Foundation for scholarly research, editor-in-chief of the collected works of A. Babajanyan (Yerevan, Armenia).

Contacts: harry.andrews.klavierist@gmail.com

Alexander Chernyshev — teacher of scenic speech, elocution and acting in Irkutsk Theatre College.

Contacts: chernushev@list.ru

Maxim Gudkov — theatre and movie actor, acting teacher, senior lecturer, Dept. of Interdisciplinary Art Studies and Practices of Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University.

Contacts: gudkov@smolny.org

Sergei Iezuitov — PhD (Philology), associate professor, Dept. of Russian Language, Saint Petersburg Electrotechnical University “LETI”.

Contacts: saiezuitov@etu.ru

Roman Kamhen — senior lecturer, Dept. of Variety Arts and Musical Theatre, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: kamhen@yandex.ru

Olga Maltseva — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts; senior researcher, Russian Institute of History of the Arts.

Contacts: onmalt@gmail.com

Anna Nekrylova — PhD (Arts), research associate, Dept. of Folklore, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS.

Contacts: nekrylova@mail.ru

Alexandra Popova — doctorant student, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: alexandrapopova.online@gmail.com

Marina Smirnova — PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: marvladsmir@mail.ru

Konstantin Uchitel — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Management of Art Performances, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: uchitel@bk.ru

Аннотации

Н. В. Смолич

За кулисами придворного театра. Фрагмент воспоминаний

Публикация К. А. Учителя

Публикуемый впервые фрагмент воспоминаний выдающегося отечественного режиссера советского периода Николая Смолича сопровождается развернутым комментарием. Описываемый мемуаристом эпизод связан с придворным спектаклем — постановкой пьесы Эдмона Ростана «Принцесса Грёза» в переводе Татьяны Щепкиной-Куперник в Китайском театре в Царском Селе в 1911 году (режиссер Юрий Озаровский). Особенности придворного театра рассматриваются в тексте глазами троих участников репетиционного процесса — самого Смолича (тогда артиста Александринского театра), великого князя Константина Константиновича (К. Р.) и актрисы Александринского театра Елизаветы Тиме.

Ключевые слова: Николай Смолич, Китайский театр в Царском Селе, придворный спектакль, императорские театры, К. Р., великий князь Константин Константинович, Елизавета Тиме, Юрий Озаровский, «Принцесса Грёза», Эдмон Ростан.

С. А. Иезуитов

Радлов о сценичности Пушкина

Републикация статьи «О сценичности мнимой и подлинной» (1937) Сергея Радлова, известного режиссера, ученого и педагога Института сценических искусств, сегодня вполне актуальна. Принципы сценичности произведений Пушкина, которые были раскрыты Радловым в его исследованиях, в постановке оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов», в спектакле «Маленькие трагедии» (1937) и в работе на «Борисом Годуновым» во МХАТе в 1930-е годы, рассматриваются во вступительной статье и в комментариях в контексте литературных и театральных идей первой четверти XX века. Здесь обнаруживаются связи со взглядами Валерия Брюсова, Бориса Эйхенбаума, Адриана Пиотровского и других исследователей драматургии Пушкина и театральных критиков.

Ключевые слова: С. Э. Радлов, А. С. Пушкин, драматургия, сценичность, режиссура, «Маленькие трагедии».

М. М. Гудков, А. Г. Андреасян

«Пьеса-песня»: Арно Бабаджанян и Уильям Сароян

Статья посвящена творческому содружеству двух крупнейших мастеров культуры Армении — американского писателя армянского происхождения Уильяма Сарояна и советского композитора Арно Бабаджаняна. В исследовании уточняются некоторые факты биографии этих творческих деятелей, а также вводятся в научный оборот новые источники на русском, армянском и английском языках. На основе редких архивных и музейных материалов дается анализ музыки к первым в СССР сценическим воплощениям пьесы

Сарояна «В горах мое сердце...» в начале 1960-х годов. Анализ биографических, критических и мемуарных источников дает возможность заключить, что именно Сарояном была инициирована и авторизована постановка его пьесы в Армянском драматическом театре имени Г. Сундукяна, музыку к которой написал А. Бабаджанян. Данное исследование позволяет расширить представления о театральной судьбе пьес американского драматурга в СССР, его творческом сотрудничестве с А. Бабаджаняном, а также музыкальной деятельности советского композитора.

Ключевые слова: Уильям Сароян, Арно Бабаджанян, американская драматургия, советский театр, советская музыка, армянская культура, Московский театр имени В. Маяковского, Армянский драматический театр имени Г. Сундукяна, пьеса «В горах мое сердце...», сюита «В горах мое сердце...».

О. Н. Мальцева

Художественный мир спектакля Роберта Стуруа «Король Лир» в театрально-критической прессе

Рассмотрены театрально-критические статьи, посвященные спектаклю Роберта Стуруа «Король Лир» (Театр им. Ш. Руставели, Тбилиси, 1987) по одноименной пьесе У. Шекспира. Проведенный анализ показал, что интерпретация художественного содержания постановки опиралась в основном на события, происходящие с героями, не принималась во внимание поэтика спектакля, в частности его композиция. В результате такого подхода оказалась пропущена одна из сквозных составляющих действия, что привело к искаженному, частичному прочтению смыслового объема спектакля. Кроме того, исследование обнаружило необоснованность классификации, относящей это произведение Стуруа к эпическому театру Брехта.

Ключевые слова: Роберт Стуруа, спектакль Р. Стуруа «Король Лир», Театр им. Руставели, театральная критика, рецензии и статьи, посвященные «Королю Лиру» Р. Стуруа.

А. В. Попова

Драматическое пространство и ненасытимость в творчестве Виткацы

В статье рассмотрена специфика создания драматического пространства в практике польского авангардиста Виткацы (Станислава Игнацы Виткевича, 1885–1939) и проблема взаимодействия этого пространства со зрительским восприятием. Предпринята попытка теоретического осмысления категории драматического пространства в контексте современной театральной семиотики и структурного психоанализа. Выводы подкреплены анализом пьесы «Метафизика двуглавого тельца» (1921). Драматическим действием в пьесах Виткацы управляют эротические фантазмы героев, которых автор наделяет неискоренимым влечением — «ненасытимостью». Это влечение становится важнейшим фактором, образующим драматическое пространство, в противоречивых символических структурах которого имплицитно содержится жуткое, функционирующее как способ его организации и имеющее непосредственное отношение к амбивалентному, трагикомическому видению мира, свойственному Виткацы.

Ключевые слова: Виткацы, авангард, актантная схема, бессознательное, влечение, драматическое пространство, наслаждение, сюрреализм, тревога, фантазм, «Метафизика двуглавого тельца».

А. В. Чернышев

Записки театрального педагога: наблюдения и размышления.

Об опыте, экспериментах и предложениях по использованию идей

Н. В. Демидова в работе со студентами первого актерского курса

Идеи К. С. Станиславского получили свое продолжение и развитие в педагогическом творчестве Н. В. Демидова. В настоящее время, когда стало доступно его наследие, изданы основные труды, появилась возможность для использования его идей на практике. В статье приводятся примеры подготовительных упражнений, разработанных автором для подхода к этюдному методу по системе Н. В. Демидова, рекомендации по усовершенствованию учебного плана и развитию творческих способностей студентов с первых дней обучения.

Ключевые слова: актерское творчество, театральная педагогика, этюдный метод, Н. В. Демидов, К. С. Станиславский, Иркутское театральное училище.

Р. В. Камхен

Особенности заочного обучения при подготовке артистов эстрады и артистов музыкального театра

В статье описан положительный опыт заочной формы обучения, выявлены его особенности и сформулированы подходы, которые дают возможность эффективного результата при подготовке артистов эстрады и артистов музыкального театра заочной формы обучения.

Ключевые слова: актерское мастерство, андрагогика, заочное обучение, специфика, методы взаимодействия, практический опыт.

М. В. Смирнова

Сценическая речь онлайн

В статье автор размышляет о возможностях обучения сценической речи онлайн. На примере собственного педагогического опыта проведения групповых и индивидуальных занятий в режиме онлайн оценивает плюсы и минусы подобной работы.

Ключевые слова: сценическая речь, обучение онлайн.

А. Ф. Некрылова

Традиционная кукла

Игрушка занимает особое место в быту и культуре каждого народа, история ее насчитывает не одно тысячелетие. В статье речь идет о традиционной игрушке, ее разнообразии, полифункциональности, об использовании ее не только в педагогических, воспитательных целях, но и в обрядовой практике; о присущем игрушке удивительном сочетании консервативности, каноничности и отзывчивости на достижения и запросы времени. Подчеркивается связь народных игрушек с устным творчеством, с феноменом игры, обусловленность ее мифологическим и поэтическим восприятием окружающего мира, характерным для фольклорно мыслящего человека и для ребенка.

Ключевые слова: народная игрушка, полифункциональность, устное народное творчество, феномен игры.

Summary

Nikolai Smolich

Behind the scenes of the court theater. Fragment of memories

The first published fragment of the memoirs of the outstanding Russian theatre director of the Soviet period Nikolai Smolich is accompanied by a detailed commentary. The episode described by the memoirist is associated with a court performance — the production of Edmond Rostan's play *La Princesse lointaine* translated by Tatyana Schepkina-Kupernik at the Chinese Theater in 1911 (the director of the performance was Yuri Ozarovsky). The features of the court theater are considered in the text through the optics of three participants in the rehearsal process — Smolich himself (during the period he was artist of the Alexandrinsky Theater), Grand Duke Konstantin Konstantinovich (K. R.) and the actress of the Alexandrinsky Theater Elizaveta Time.

Keywords: Nikolai Smolich, Chinese theater in Tsarskoye Selo, court performance, imperial theaters, K. R. (Grand Duke Konstantin Konstantinovich), Elizaveta Time, Yuri Ozarovsky, *La Princesse lointaine*, Edmond Rostan.

Sergei Iezuitov

Radlov on the scenic features of Pushkin's drama

The publication of the article by Sergei Radlov "On the imaginary and authentic staginess" (1937), a famous director, scholar and professor of the Institute of performing arts, is quite relevant today. The principles of stage performance of Pushkin's works, which were revealed by Radlov in his research, in the production of Modest Mussorgsky's opera *Boris Godunov* (1928), created on the Pushkin plot, and in the theatre presentation of Pushkin's *Little tragedies* (1937) and his work on *Boris Godunov* in Moscow Art Theatre, are considered in the introductory article and in the comments in the context of literary and theatrical ideas of the first quarter of the twentieth century. Here we find deep connections with the views of Valery Bryusov, Boris Eichenbaum, Adrian Piotrovsky and other researchers of Pushkin's drama and theatre critics.

Keywords: S. Radlov, A. Pushkin, dramaturgy, staginess, directing art, *Little tragedies*.

Maxim Gudkov, Artyom Andreasyan

"Play-song": Arno Babajanyan and William Saroyan

The article is devoted to the creative collaboration of two prominent Armenian cultural masters — the American writer of Armenian origin William Saroyan and the Soviet composer Arno Babajanyan. The author of this study clarifies several facts from the W. Saroyan's and A. Babajanyan's biography. The paper focuses on the analysis of the stage (including musical) embodiment of Saroyan's play *My Heart's in the Highlands* in Yerevan and Moscow on the basis of rare materials. The analysis of biographical and critical sources allows us to conclude that it was Saroyan who initiated and authorized the first production of his drama in

the Soviet Union on the stage in the G. Sundukyan Armenian Drama Theater, the music of which was written by A. Babajanyan. The work is aimed at expanding the understanding of the American writer's work in the USSR as well as his creative collaboration with A. Babajanyan and the musical activity of the Soviet composer.

Keywords: William Saroyan, Arno Babajanyan, American drama, Soviet theatre, Soviet music, Armenian culture, Mayakovsky Moscow Theatre, Gabriel Sundukyan Armenian Drama Theatre, play *My Heart's in the Highlands*, suite *My Heart's in the Highlands*.

Olga Maltseva

The art world of Robert Sturua's performance *King Lear* in the theater-critical press

The author analyzed the theater-critical articles about the performance of Robert Sturua *King Lear* (Sh. Rustaveli Theater, Tbilisi, 1987) based on the play of the same name by W. Shakespeare. The analysis showed that the interpretation of the artistic content of the production was based mainly on the events occurring with the characters, not taking into account the poetics of the performance, in particular, its composition. As a result of this approach, one of the through components of the action was missed, which led to a distorted, partial reading of the semantic volume of the performance. In addition, the study found that the classification relating this work of Sturua to the Brecht epic theater was unfounded.

Keywords: Robert Sturua, performance of R. Sturua *King Lear*, Theater named after Sh. Rustaveli, theater criticism, reviews and articles on the *King Lear* of R. Sturua.

Alexandra Popova

Dramatic space and insatiability in the work of Witkacy

The article examines a specificity of the dramatic space formation in practical work of polish avant-garde artist Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885–1939) and a problem of interaction between this space and the spectator's perception in terms of the modern theatrical semiotics and structural psychoanalysis. Final conclusions are supported by the analytical interpretation of the play *Metaphysics of a Two-Headed Calf* (1921). Dramatic action in Witkacy's plays is led by erotic phantasms of characters, who are always endowed with incurable desirous drive — *insatiability*. This insatiability becomes the main factor building up the space, which controversial symbolic structures are implicitly aligned with the phenomenon of uncanny. That particular phenomenon functions as a mode of the space organization and is directly relevant to ambivalent tragicomic view of the world peculiar to Witkacy.

Keywords: Witkacy, actantial model, avant-garde, anxiety, delight, dramatic space, drive, phantasm, surrealism, unconscious mind, *Metaphysics of a Two-Headed Calf*.

Alexander Chernyshev

The notes of a theatre educator: observations and reflections.

Based on the experience, experiments and suggestions for the use of the ideas of N. V. Demidov in working with a first-year acting course students

The teaching ideas of K. S. Stanislavsky were followed up and developed educational creativity and strategies of N. V. Demidov. At present, when the legacy of

N. V. Demidov has become available and many of his great works have been published we have an opportunity to put his ideas into practice. The article provides examples of preparatory exercises developed by the author for approaching the Etude Method according to the system of N. V. Demidov, as well as recommendations for the improvement of a teaching plan and development of creative abilities of students from the first day of training.

Keywords: performing creativity, theatre pedagogy, Etude Method, N. V. Demidov, K. S. Stanislavsky, Irkutsk Theatre College.

Roman Kamhen

Specific features of extramural studying in training of artists in musical theatre and variety arts

This article documents successful practices of extramural studying, outlines its specifics and defines the methods for efficient training of extramural students in musical theatre and variety arts.

Keywords: acting, andragogy, extramural studies, specifics, interaction methods, practical experience.

Marina Smirnova

Stage speech online

In the article, the author reflects on the possibilities of online teaching stage speech. Using the example of her own pedagogical experience of conducting group and individual lessons online, she evaluates the pros and cons of such work.

Keywords: stage speech, online teaching.

Anna Nekrylova

Traditional toy

A toy occupies a special place in the life and culture of every nation; its history spans more than one millennium. The article deals with the traditional toy, its diversity, multifunctionality, its use not only for pedagogical and educational purposes, but also in ritual practice; about the inherent toy amazing combination of conservatism, canonicity and responsiveness to the achievements and demands of the time. The connection of folk toys with folklore, with the phenomenon of the game, the conditionality of its mythological and poetic perception of the world, which is characteristic of a folk-minded person and a child, is emphasized.

Keywords: folk toy, multifunctionality, folklore, the phenomenon of the game.

Порядок рецензирования рукописей, поступивших для публикации в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

Для рецензирования поступивших рукописей при редакции «Театрона» создан Экспертный совет, включающий 5 докторов наук, ведущих специалистов в различных сферах науки о театре.

1. Председатель Экспертного совета распределяет поступившие рукописи, исходя из того, чтобы специализация рецензента соответствовала или была близка теме статьи.

2. В том случае, если автором выступает член Экспертного совета, председатель Экспертного совета по согласованию с главным редактором привлекает сторонних рецензентов иных профильных учреждений.

3. Рецензент оценивает научную новизну, актуальность, методологические принципы рукописи, ее соответствие современному уровню научного знания, указывает на ее достоинства и недостатки и дает заключение о целесообразности ее публикации. При этом рецензенты предупреждаются о конфиденциальности их деятельности, о том, что поступившая рукопись является интеллектуальной собственностью автора, а сведения, содержащиеся в ней, либо мнение о ней рецензента не подлежат разглашению.

4. Если рецензия содержит рекомендации по доработке рукописи, автору направляется текст рецензии с предложением внести изменения в рукопись или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если рукопись в связи с замечаниями рецензента подверглась значительной авторской переработке, то она направляется на повторное рецензирование (либо тому же, либо иному рецензенту).

5. Для авторов рукописей рецензирование проводится анонимно. В случае необходимости рецензии направляются им без подписи, указания фамилии, должности и места работы рецензента.

6. Решение о публикации принимается Редакционным советом научного альманаха «Театрон» на основании рецензии.

7. Оригиналы рецензий хранятся в архиве научного альманаха «Театрон».

Code of peer reviewing the papers for publishing in research almanac *Theatron* issued at Russian State Institute of Performing Arts

1. For purposes of peer reviewing of papers that are submitted for publishing in *Theatron* almanac the Board of experts is founded, it consists of five leading experts in various fields of theatre studies, all bearing the degree of Doctor of Science.

2. The Head of the Board of experts will distribute the papers among the reviewers so that specific field of expertise of the reviewer will fit the subject of a paper.

3. In case a paper is created by the member of the Board of experts the Head of the Board by agreement with the Editor-in-Chief of the almanac will engage the reviewer from another institution with the appropriate expertise.

4. The peer reviewer will evaluate the innovation in research, importance of the subject, methodology of research, the adequacy of the paper with contemporary knowledge; the values and deficiencies will be mentioned; finally a peer reviewer makes a conclusion on recommendation to publish a paper. Peer reviewers are notified on keeping the confidentiality of their work, on the principle of protecting the reviewed paper as the intellectual property of the author; the content of the paper as well as the opinion of the reviewer shall not be disclosed.

5. In case the review contains suggestions of improving the paper the author will be notified on these suggestions so that the author may make changes in the text or disagree with the peer reviewer and prove own point of view. If the paper undergoes significant changes after peer reviewing it is forwarded for a new review to the same or another peer reviewer.

6. Names of peer reviewers are not disclosed to the authors of the papers. In case of forwarding the review to the author of the paper it will not contain a name or a position of a peer reviewer.

7. The decision on publishing of each paper is taken by the Editorial Board of *Theatron* almanac based on the peer review.

8. Original texts of peer review are secured in the files of *Theatron* almanac.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате *.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: publish@rgisi.ru, либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Публикации статей в альманахе бесплатны.

Requirements to the articles to be accepted for publishing in Theatron — the academic quarterly journal of Russian State Institute of Performing Arts

The main text of the article should be preceded with the full name of the author (authors); article title; short abstract and key words in Russian and in English up to 800 characters with spaces.

The amount of the article should be 10,000 to 40,000 characters with spaces.

The text should be submitted in print, on pages of A4 size, typed in MS Office, in *.rtf file, font Times New Roman 14pt, with 1 space. Paragraph in text 12 mm. Endnotes without paragraph or indents.

Upper, lower and right page margins of 25 mm, left margin of 30 mm.

Endnotes should satisfy Russian state bibliographical standard GOST P 7.0.5–2008.

The endnotes should be followed with the note: “This article is published for the first time”, the date and handwritten signature of the author. (The signature is scanned in black and white).

This note is followed with the information about the author that should include full name, title, position, contact phone numbers, email.

The article should be submitted through email to publish@rgisi.ru or in print and digital CD-R, CD-RW) to

Publishing Dept.
Russian State Institute of Performing Arts
Mokhovaya St., 34
St. Petersburg
191028 Russia

All articles submitted for publishing are reviewed by the Experts Board of the academic quarterly.

Articles by post graduate students and by doctorants are published free of charge.

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 23.06.2020. Формат 70x100 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,73. Тираж 100 экз.

Зак. тип. № 2952.

Отпечатано в типографии «Контраст»,
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38, лит. А.