ФЕНОМЕН АКТЕРА:
профессия, философия, эстетика

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

ФЕНОМЕН АКТЕРА:
профессия, философия, эстетика

Материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции аспирантов, магистрантов и стажеров 5 октября 2022 года

ИЗДАТЕЛЬСТВО
РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ
Санкт-Петербург. 2023

Научные руководители конференции:
заслуженный деятель искусств России,
кандидат искусствоведения, профессор
Ю. А. Васильев

доктор искусствоведения, профессор
В. И. Максимов

доктор философских наук, профессор
Ю. М. Шор

Редактор-составитель:
профессор
Ю. А. Васильев

Рецензент:
кандидат искусствоведения
А. В. Магер

Феномен актера: профессия, философия, эстетика: Материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции аспирантов, магистрантов и стажеров. 5 октября 2022 года / Ред.-сост. Ю. А. Васильев. — СПб.: Изд-во РГИСИ, 2023. — 208 с.

Сборник материалов пятнадцатой всероссийской конференции аспирантов, магистрантов, стажеров и молодых педагогов театральных школ страны «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», проходившей в Санкт-Петербурге 5 октября 2022 г., содержит доклады аспирантов и магистрантов шести вузов Москвы, Санкт-Петербурга, Кемерово, Барнаула. В докладах представлен разнообразный спектр тем по истории и теории актерского и режиссерского искусства, по насущным вопросам театральной педагогики. Учувствовавшие в конференции аспиранты из России и Китая исследуют в своих работах актуальные проблемы театральной жизни своих стран. Конференция была приурочена к 120-летию со дня рождения известной актрисы, исполнительницы романсов, замечательного театрального педагога Стронгиллы Шаббетаевны Иртлач.

Сборник адресован студентам старших курсов, аспирантам, магистрантам, педагогам театральных школ, консерваторий, балетных училищ, сотрудникам научно-исследовательских центров и всем интересующимся вопросами теории и истории театрального искусства разных стран.

© Российский государственный
институт сценических искусств, 2023
© Ю. А. Васильев, ред.-сост., 2023

Предисловие редактора

В сборник пятнадцатой всероссийской научной конференции аспирантов, магистрантов, стажеров и молодых преподавателей театральных вузов и вузов культуры и искусства «Феномен актера: профессия, философия, эстетика», состоявшейся 5 октября 2022 года, вошли тексты двадцати пяти докладов представителей Российского государственного института сценических искусств, Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, Алтайского государственного института культуры, Кемеровского государственного института культуры, Театрального института имени Бориса Щукина.

В нынешнем году очередная конференция «Феномен актера», в отличие от прошлых лет, проводилась в очном и в заочном режимах. Приглашение для участия в конференции аспирантурой РГИСИ было разослано почти во все театральные вузы и в те институты культуры, аспиранты и магистранты которых традиционно изъявляют желание участвовать в работе конференции или подготовить для публикации доклады, отвечающие ее основной теме. Научными руководителями конференции были получены из различных вузов двадцать пять докладов. Несмотря на то, что часть докладов отличалась некоторой долей наивности, было принято решение опубликовать их все, так как в каждом из авторов чувствовались задатки для будущего научно-теоретического роста. К тому же было учтено еще одно немаловажное обстоятельство: искренность и заинтересованность аспирантов, магистрантов, стажеров и молодых театральных педагогов разработкой докладов явились свидетельством серьезного отношения авторов к сложнейшим вопросам актерского искусства.

Мы сочли необходимым опубликовать все без исключения доклады, несмотря на их качественные различия, еще и потому, что их публикация позволит интересующимся вопросами истории и теории театра, танцевального и пластического искусства и театральной педагогики оценить разнообразный спектр увлечений и пристрастий нового поколения ученых и театральных педагогов. Мы надеемся, что это принесет пользу как самим авторам докладов, так и читателям.

Избранные авторами аспекты актерского творчества заметно расширили привычные рамки докладов конференций «Феномен актера». На сей раз, помимо исследования искусства актеров и режиссеров драматического театра и театральной педагогики, возникла серия докладов, затрагивающих творчество исполнителей балета и танцевальных искусств, пластических импровизаций, поэзии, кино, мюзикла. Возник интерес и к историческим аспектам театральной педагогики, к становлению особых подходов в воспитании актеров в конкретных театральных школах.

В последние годы в конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» все более деятельное участие принимают обучающиеся в магистерских программах. С учетом активности магистрантов были официально расширены возможности участия в работе конференции и для магистрантов, и для стажеров, и для студентов старших курсов. Нововведением конференции и сборника докладов являются выступления молодых преподавателей театральных вузов.

Доклады, включенные в сборник, распределены по трем разделам. В первый вошли доклады, посвященные истории, теории и современности актерского искусства в драматическом театре, в кино и в балете. Второй раздел составили доклады по теоретическим и практическим аспектам актерской и режиссерской педагогики. В третьем разделе собраны выступления молодых преподавателей разных театральных школ. Некоторые из докладов потребовали редакторского вмешательства. Прежде всего это касалось стилистической стороны докладов, литературности письменного языка. Чуть меньше — логики изложения материала, ясности авторской мысли.

Как и в прежние годы, конференция «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» предоставила участникам

возможность познакомить со своими научными исследованиями, открытиями и размышлениями знающую, компетентную аудиторию, которую, наряду с другими выступающими, составляют ведущие педагоги Российского государственного института сценических искусств.

Нынешняя конференция была приурочена к 120-летию со дня рождения замечательного ленинградского театрального педагога, известной актрисы и выдающейся исполнительницы русских и цыганских песен и романсов Стронгиллы Шаббетаевны Иртлач, родившейся 5 октября 1902 года. На открытии конференции прозвучало Слово памяти С. Ш. Иртлач, участники услышали в записи несколько вокальных произведений в ее исполнении.

Ю. А. Васильев

Ю. А. Васильев

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО НА ОТКРЫТИИ КОНФЕРЕНЦИИ

Дорогие друзья!

Приветствую всех собравшихся и позвольте представить вам научных руководителей конференции: доктора искусствоведения, профессора Вадима Игоревича Максимова и доктора философских наук, профессора Юрия Матвеевича Шора. Вести конференцию по традиции поручено мне. Конференция наша будет протекать согласно программе, имеющейся на руках у каждого из вас. После десятого выступления мы сделаем небольшой перерыв и продолжим разговоры о театре, об актере, о театральной педагогике. Все вы видите у меня в руках колокольчик, который иной раз будет напоминать выступающим о соблюдении регламента в 10 минут. По окончании того или иного доклада каждый из вас может задать докладчику вопросы по теме его сообщения или высказать несколько слов несогласия или слова в поддержку выступившего. Дебаты по поводу докладов нам бы не хотелось ограничивать во времени — выступайте, задавайте вопросы, получайте ответы, высказывайте свое мнение, в общем — реагируйте на происходящее серьезно и эмоционально.

Наконец-то наша конференция проходит в режиме свободы от медицинских запретов, от пандемии, от привычки выходить на связь с миром лишь через сети. Наконец-то мы с интересом можем взглянуть в глаза друг другу, услышать голоса, узнать новенькое из первых уст. Мы возобновляем очное проведение конференций «Феномен актера: профессия, фило-

софия, эстетика». Порыв устроителей конференции нашел отклик у молодежи, пожелавшей не проходить мимо такого научного форума. Действительно, порыв превосходный — в программе сегодняшнего действа 19 докладов. Докладов очных. Есть у нас и аспиранты театральных вузов других городов, пожелавшие участвовать в конференции, высказаться о своем видении проблемы «феномена актера». Мы на сей раз не очень широко афишировали проведение нашей конференции, думали ограничиться санкт-петербургскими молодыми научными и педагогическими силами, но заинтересованность проявили и представители вузов, традиционно в конференциях участвующих. Отказать им мы не посмели, дали согласие на заочное участие в нашем заседании. Некоторые из иногородних участников даже прислали уже тексты своих докладов для публикации.

В отличие от прежних конференций мы перенесли наше заседание с мая на октябрь, посчитав этот месяц наиболее свободным для представления докладов. Май все-таки месяц напряженный — начинается сессия, педагоги чрезвычайно перегружены занятиями и лекциями, аспиранты и магистранты нацелены на сдачу экзаменов. А октябрь — месяц радужной свободы. Будем ли мы в дальнейшем ориентироваться на октябрь, сказать не могу, но, судя по подготовке нынешней конференции, время было выбрано удобное и не нервное.

Теперь слова о сегодняшнем дне, о нынешней — пятнадцатой по счету конференции. Мы приурочили нашу конференцию к 120-летию со дня рождения замечательного театрального педагога, известной ленинградской актрисы, знаменитой исполнительницы цыганских песен и романсов Стронгиллы Шаббетаевны Иртлач. Именно сегодня — 5 октября — ее день рождения. Красивое, знаковое совпадение. Вся жизнь Стронгиллы Шаббетаевны прошла в нашем городе. Здесь она родилась в 1902 году, в семье одного из директоров правления табачной фабрики «товарищества Б. Б. Саатчи и Д. Б. Мангуби» Шаббетая Боруховича Иртлач (Мангуби), окончила реальное училище и в 1928 году драматическое отделение I-го Ленинградского государственного художественного техникума. В 1930 году была принята в труппу Ленинградского

ТЮЗа, руководимого А. А. Брянцевым, и 33 года успешно выступала на сцене театра, исполнив около восьмидесяти ролей, среди них: Смеральдина («Зеленая птичка» К. Гоцци), Кормилица («Ромео и Джульетта» У. Шекспира), Смеральдина («Слуга двух господ» К. Гольдони), Унтер-офицерша («Ревизор» Н. В. Гоголя), Г-жа Пернель («Тартюф» Ж.-Б. Мольера), Кабанова («Гроза» А. Н. Островского), Шарлотта («Вишневый сад» А. П. Чехова) и др.

Педагогическую деятельность Стронгилла Шаббетаевна начала в далеком 1927 году. Будучи студенткой театральной школы, она с января этого года начала преподавать «технику речи» в Коммунистическом политико-просветительном Институте им. Н. К. Крупской (ныне Санкт-Петербургский институт культуры). Особенно важными были для нее как педагога 1930-е годы. Она создавала свою оригинальную методику преподавания сценической речи, работая в Эстрадно-Цирковом техникуме, в Техникуме Ленинградского областного ТЮЗа и в Техникуме при ЛенТЮЗе. Педагогом Стронгилла Шаббетаевна была отменным. Владела безукоризненным сценическим произношением; настолько выразительной, эталонной была ее речь, что выдающийся лингвист, академик Л. В. Щерба ставил ее в пример многим другим актерам ленинградских театров, уважительно называя «турецкой москвичкой». Преподавала Стронгилла Шаббетаевна всегда с большой отдачей, неторопливо, но вместе с тем скрупулезно, даже въедливо. Увлекалась сочинительством все новых и новых упражнений, увлекала выдумкой и студентов. Долгие годы она сотрудничала с Л. Ф. Макарьевым, вела сценическую речь на его курсах в Студии ЛенТЮЗа (в 1945–1948, 1957–1963 годах), в институте на Моховой: преподавала актерское мастерство еще на довоенном курсе Макарьева, окончившем учебу в 1939 году, обучала речи студентов актерских курсов Макарьева (1964–1968, 1968–1972 годы), работала до последнего дня жизни на курсах музыкальной комедии Изакина Абрамовича Гриншпуна (1967–1972, 1972–1977, 1977–1982 годы), была речевым педагогом на курсе ученика Макарьева — Игоря Олеговича Горбачева (1971–1975).

Круг научно-методических интересов С. Ш. Иртлач включал в себя две темы. Ее интересовали теоретические и практи-

ческие основы речевого обучения актеров музыкальной комедии и интонационно-мелодическая природа сценической речи. Теория и практика речевой подготовки актеров театра музыкальной комедии потребовали многих лет изучения и разработки. Результатом ее интересных и оригинальных поисков стали две опубликованные статьи «Координация работы органов голосообразования при пении и речи» и «О специфике голосовой и речевой подготовки актеров музыкальной комедии». В течение нескольких лет Стронгилла Шаббетаевна разрабатывала тему интонационно-мелодического строя русской речи. Вела она эту работу в двух направлениях: определяла теорию русской речевой интонации и описывала практическую работу по интонационной выразительности актерской речи. Результаты экспериментов в этой области были обобщены в двух учебных пособиях С. Ш. Иртлач: «Опыт интонационно-мелодического анализа русской речи» (издано дважды) и «Интонационно-мелодическая природа сценической речи».

Мне посчастливилось быть учеником Стронгиллы Шаббетаевны, учиться у нее сценической речи в актерском классе Леонида Федоровича Макарьева в 1968–1972 годах. А в дальнейшем, наигравшись в разных театрах, я был привлечен ею в театральную педагогику — она готовила меня к поступлению в аспирантуру, была моим поводырем в первых моих опытах преподавания сценической речи в Коми-Пермяцкой студии ЛГИТМиКа в 1976–1981 годах.

С. Ш. Иртлач была замечательной актрисой музыкальной эстрады — исполнительницей цыганских песен и городских романсов. Ее увлечение цыганским пением началось еще в юности. В середине 1920-х годов она впервые услышала легендарную исполнительницу цыганских и русских романсов Елену Егоровну Шишкину, увлеклась ее искусством, была принята в знаменитый цыганский хор Н. Шишкина и В. Полякова. В 1935 году она близко познакомилась с Еленой Егоровной Шишкиной и стала ее ученицей. Иногда, слушая пение Стронгиллы, Елена Егоровна восклицала: «Ну, Гиля, ты сегодня поешь, как из-под телеги!» — это была высочайшая похвала знаменитой певицы. В 1940 году Иртлач была удостоена звания дипломанта I Всероссийского конкурса артистов эстрады.

Со второй половины 1930-х годов она выступает на эстраде как профессиональная певица, и уже в те годы начинают выходить пластинки с записями ее исполнения. Выпускались они и в 1940-е, и в 1950-е годы. В 1989 году фирма «Мелодия» выпустила большой альбом «Мы долго шли рядом», в который вошли 14 произведений из русского и цыганского репертуара Иртлач.

Я предлагаю участникам конференции, всем нам прослушать записи двух песен в исполнении Стронгиллы Шаббетаевны Иртлач.

[Звучат аудиозаписи песен «Распошёл» и «Мы долго шли рядом».]

Вообще, дорогие мои, было бы интересно, и поучительно, и полезно посвящать в дальнейшем наши конференции «Феномен актера» памяти выдающихся педагогов нашей театральной школы, памяти тех, кто долгие годы преподавал в институте на Моховой, кто создавал честь и славу нашему учебному заведению, тем, кто внес большой вклад в историю, теорию и практику театрального, музыкального, эстрадного и киноискусства. И проводить конференции в самый торжественный юбилейный день того или иного деятеля театра и театральной педагогики, которому конференция посвящается. Идея красивая. Постараемся ее в будущем осуществлять.

Итак, дорогие друзья, на этой красивой ноте мы и открываем нашу 15-ю конференцию «Феномен актера: профессия, философия, эстетика».

I История, теория и современность актерского искусства в драматическом театре, в кино и в балете

М. В. Кожекина
кафедра зарубежного искусства РГИСИ

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ФУНКЦИЙ АКТЕРА И ЗРИТЕЛЯ В СПЕКТАКЛЕ АРИАНЫ МНУШКИНОЙ «1789»

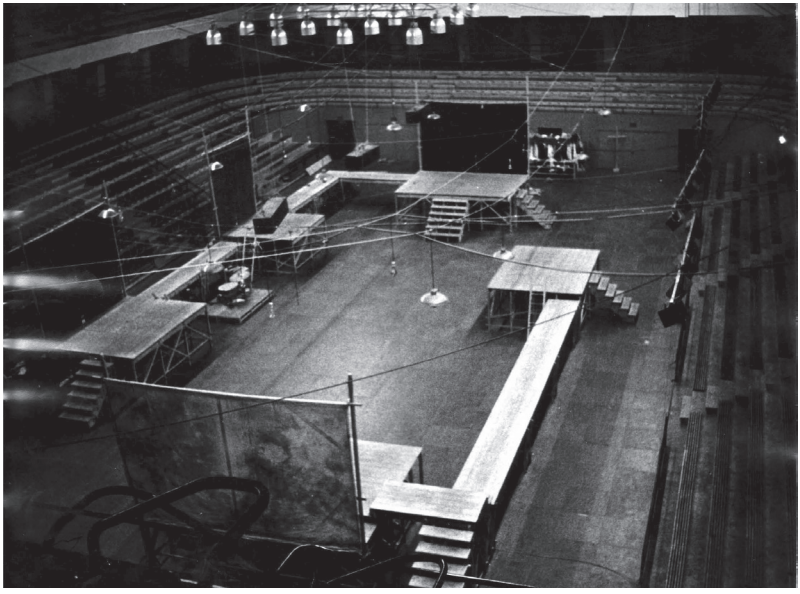
«1789» — один из двух спектаклей Арианы Мнушкиной и «Театра дю Солей», созданных в 1970–1972 годах, инсценирующих события Великой французской революции. Обращаясь к сюжету национальной истории Франции, труппа театра погружала зрителей в яркое площадное действие, в котором они становились соучастниками происходящего. Переход из позиции зрителя в позицию зрителя-участника происходил за счет ряда приемов, в том числе особого способа существования актеров в сценическом пространстве.

Ряд характерных особенностей спектакля были подчеркнуты в описании спектакля в программке. Приведем перевод этого текста: «На следующий день после стрельбы на Марсовом поле 17 июля 1791 года, когда Национальная гвардия под командованием Лафайета открыла огонь по людям, пришедшим потребовать свержения короля, площадные актеры принялись разыгрывать главные события только что прошедших двух лет: от заседания Генеральных штатов до провозглашения военного положения, через штурм Бастилии, „Великий страх“, ночь 4 августа. Таким образом они хотели показать, как были преданы большие надежды и обманут нескончаемый энтузиазм народа, как дворянская аристократия была заменена на аристократию богатых.

Для этого площадные актеры, а за ними и труппа „Театра дю Солей“, давшая им свои тела, используют все возможные средства всех возможных театральных форм, от пантомимы до трагедии, от марионеток до оперы-буфф.

Так они играют как значимых, так и второстепенных персонажей 1789 года. Эти персонажи показаны через взгляд народа, какими простые люди могли их представлять и чувствовать, живя и страдая во время этой революции» [1].

Этот небольшой текст подчеркивал игровую двойственность театральной ситуации: зрители шли на спектакль площадной труппы 1791 года, которой «дали свои тела» актеры труппы «Театра дю Солей». Пространство, в которое попадали зрители, также отсылало к эстетике площадного театра. В пространстве Картушери было установлено пять приподнятых игровых площадок, соединенных пешеходными дорожками. Площадки были сколочены из дерева, ряд из них оформлялся меняющимися тканевыми задниками, которые актеры поднимали на тросах. В пространстве между площадками часть зрителей помещалась стоя, остальные рассаживались на трибунах по периметру зала.



Те зрители, которые разместились в центре театрального пространства, еще до начала спектакля оказывались в двойственной позиции. В той игровой ситуации, которую предлагали актеры «Театра дю Солей», им была отведена роль зрителей площадного спектакля 1791 года. Эта роль, вместе с особенностью устройства сценического пространства, задавала определенный тип коммуникации актеров и зрителей. Стилизованная ситуация народного площадного спектакля исключала возможность восприятия сценического действия как некого фиктивного мира за четвертой стеной. Зрители «1789», смотревшие спектакль стоя, находились в позиции видимого зрителя, которому актеры показывают свое зрелище, имея в виду его присутствие здесь и сейчас. Те зрители, которые смотрели спектакль, сидя на трибунах, необходимым образом должны были воспринимать тех зрителей, которые располагались в центре зала, как участников сценического действия и неотъемлемый элемент художественной формы спектакля.

Двойственность игровой ситуации позволяла труппе «1789» задать сложные отношения между тремя планами, в которых разворачивалось действие спектакля:

1. Театральная ситуация: зрители пришли на спектакль «Театра дю Солей» «1789» и знают, что перед ними выступают актеры.

2. Игровая ситуация площадного спектакля 1791 года: площадные актеры разыгрывают перед зрителями события Великой французской революции.

3. Фиктивный мир событий Великой французской революции.

Действие спектакля было выстроено таким образом, чтобы постепенно погрузить зрителей, находящихся в центре театральной площадки, в роль участников событий Великой французской революции. Для этого в спектакле были переосмыслены функции актера. Чтобы их проанализировать, мы обращаемся к пьесе, точнее, драматургической записи текста спектакля «1789» [2].

Основное понятие, которое используется в пьесе для обозначения актера, — «le bateleur», то есть фокусник, шут, скоморох. Это площадной актер, который напрямую обращается

к публике, развлекает ее разными номерами и сценками. Часто в тексте пьесы, наряду с именами действующих лиц, используется двойное обозначение, например «bateleur-Mirabeau», «bateleur-Magicien». В этом случае актер напрямую играет со своей ролью, например, может выходить из нее и обращаться к зрителям, переходить из роли в роль, работать с персонажем-куклой. Но кроме этого «le bateleur» может быть и самостоятельным обозначением персонажа-актера, который обращается к зрителям от собственного лица, еще не войдя в роль.

Кроме понятия «le bateleur», в тексте пьесы используется термин «le conteur» (рассказчик). «1789» начинается с выхода и обращения рассказчика (le conteur) к зрительному залу: «Дамы и господа, мы будем играть перед вами побег короля. Музыка!» После этой сцены роль рассказчика переходит от актера к актеру, в ряде случаев присутствует закадровый голос из громкоговорителя, который комментирует действие. В этом случае позиция рассказчика прямо соотнесена с позицией труппы и режиссера: рассказчик обращается к зрителям от лица тех «мы», которые играют спектакль.

Комментарии рассказчика в том числе позволяют погрузить зрителя в роль участников действия. В самой первой сцене побега Короля и Королевы актеры мерным шагом проходят по помосту, вдоль которого стоят зрители в тишине, в это же время рассказчик произносит: «У Парижа толпа собралась вдоль дороги, чтобы смотреть, как проходит их король, в замершей тишине, не снимая шляп».

В этот момент план событий Великой французской революции, в котором толпа собралась смотреть на Короля, оказывается уподоблен плану театральной ситуации, в котором зрители смотрят на Короля-персонажа. Ситуация, описывающаяся в повествовании рассказчика, по существу отождествляется с реальной ситуацией, разворачивающейся в физическом пространстве театральной ситуации. Зрители на мгновение соотносятся с персонажами рассказываемой им истории.

Роль молча внимающей, но непокорной Королю толпы (рассказчик отмечает, что люди в толпе не снимали шляп) сразу настраивает зрителей на определенную перспективу интерпретации событий, которая поддерживается и развивается последующим театральным действием.

В следующих сценах погружение зрителя происходит в первую очередь за счет прямых обращений «les bateleurs». Актеры постепенно ставят зрителей в роль соучастников тех игровых ситуаций, которые они создают. Так, в одной из первых сцен появляется персонаж-глашатай, который призывает всех писать жалобы Королю. На помосте напротив него появляются три персонажа, крестьяне, которые начинают радостно обсуждать возможные перемены. Обсуждая приказ короля, они говорят: «Нужно сказать всем, чтобы все знали!» И сразу после этого обращаются в зал, как к сочувствующим сообщникам: «Все хорошее — для нас! Все дерьмо — для них!» Зрители в зале оказываются в роли тех, кто, с одной стороны, поддерживается крестьянами, воспринимается ими как «свой», тот, кто на их стороне. С другой стороны, как те, кто тоже заинтересован в написании своих жалоб, и, следовательно, когда по сюжету спектакля окажется, что Жалобная Книга не работает, тоже будет обманут.

Тот же прием развивается в знаменитой сцене взятия Бастилии. Актеры распределяются по пространству и, подзывая к себе зрителей, начинают рассказывать им от лица персонажей о событиях 14 июля. Зрители в этой сцене оказываются в позиции вовлеченных сообщников, с которыми «люди Парижа» делятся своими переживаниями: начиная с интимного полушепота и заканчивая призывными криками восстания.

Следующие сцены спектакля уже явно подразумевают идентификацию зрителей с героями нарратива (рассказа) о взятии Бастилии. После радостных возгласов и объявления о том, что народ победил и его условия выполнены, начинается площадной праздник. Играет цирковая музыка, актеры расходятся по площадкам и начинают исполнять цирковые номера. В том числе актеры играют со зрителями в простые игры: предлагают выбрать число в лотерее; кинуть мешочек с краской в круг с изображением Марии-Антуанетты, который носит актер; кидать шляпы, чтобы актер ловил их на палку. Зрители постепенно вовлекаются в эти простые игры, повышая свою эмоциональную связь с актерами и проявляясь во взаимодействии с ними из необходимой по сюжету сцены роли площадной толпы.

Сцена праздника прерывается появлением актера в роли маркиза Лафайета. Сначала другие актеры встречают его ликующе, он берет слово и, начиная с приветствий и хвалы в адрес народа, постепенно меняет тон и требует от собравшихся прекратить праздник. Актер в роли Офицера проходит в толпе зрителей, расталкивая их на своем пути и говоря: «Разойтись!» В этот момент среди зрителей звучит недовольный ропот и свист.

Реакция зрителей в этой сцене явно показывает эмоциональную присоединенность и соотнесение себя с ролью празднующих парижан. Действия персонажей маркиза Лафайета и Офицера в этой сцене обращены не к другим актерам, а исключительно к зрителям, которые, за счет вовлечения и погружения в действие, почувствовали себя естественно в роли толпы парижан в 1791 году, подхватили предлагаемые им обстоятельства.

Толпа зрителей явно выражает свое недовольство и в предпоследней сцене спектакля. Когда гротескные персонажи-буржуа, радуясь победе над Народом в сцене играющегося для них спектакля в спектакле (сцена 27), проходят через толпу зрителей, их встречают гудением и свистом. Зрители, побывавшие в позиции толпы, которую разгоняет ружьями Национальная гвардия Лафайета, явно должны были опознать ту же ситуацию в сцене спектакля в спектакле. В ней Персонаж-буржуа, когда Персонаж-народ пытается его задушить, кричит «Ко мне, Национальная гвардия!», после появляются два персонажа с ружьями и заталкивают Народ в стоящий на сцене сундук. Прямая параллель между аллегорическим персонажем-протагонистом и самими зрителями не могла не вызвать переживание негодования и недовольства.

В результате позиция зрителя относительно театрального действия менялась по ходу спектакля. Изначальная театральная ситуация была принципиально двойственной: зритель не только смотрел спектакль труппы «Театра дю Солей», но, особенно в случае зрителей, занимавших место между помостами, вставал в роль участника площадного действия времен Великой французской революции. Зритель получал опыт прямой коммуникации с актерами, которые, обращаясь к нему, миметическими средствами передавали определенный взгляд на события.

С другой стороны, действие спектакля было организовано таким образом, чтобы вовлечь зрителя в роль участника нескольких ключевых событий истории Великой французской революции. Зритель получал опыт участия в ситуациях, смоделированных как игровое подобие реальных исторических событий: бегства королевской четы в Варенн, взятия Бастилии, разгона демонстрации на Марсовом поле Национальной гвардией. Во всех них зритель оказывался в роли, соотнесенной с персонажами спектакля: простыми крестьянами, бунтующими парижанами, Народом как аллегорической фигурой.

С третьей стороны, этот опыт вовлечения, в свою очередь, становился опорой для дальнейшего погружения зрителя в более существенные и злободневные вопросы, потенциально касавшиеся его собственной политической позиции. Документальные источники отсылали к общей реальности истории Франции, тех социальных событий, которые были общим коллективным прошлым всех собравшихся на спектакле. Увидев и прожив события Великой французской революции с точки зрения революционеров, убедившись в незавершенности дела революции, зритель должен был выйти со спектакля с ощущением собственной готовности бороться за справедливое общество в настоящем.

1. Le programme du «1789» (Théâtre du Soleil) : [Электронный ресурс]. URL: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectac-les/1789-1970-223 (дата обращения: 06.10.2022).

2. Théâtre du Soleil. 1789 : La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur suivi de 1793 : La Cité révolutionnaire est de ce monde. — Paris : Éditions Théâtrales, 1989.

А. Ю. Самсоненко
кафедра русского театра РГИСИ

НОВАЯ ДРАМА — НОВОЕ АМПЛУА. НЕВРАСТЕНИК НАЧАЛА XX ВЕКА

В январе 1899 года на афише Суворинского театра появилось название «Больные люди» (драма Г. Гауптмана «Праздник

примирения»). В одной из критических статей утверждалось: «...нас, „больных людей“ — неврастеников и невропатов — может и должна изображать... драма» [3]. С этого момента в периодической печати не прекращались дискуссии о «больных» героях, об их «нервных» исполнителях и об особом вдохновении художника, которое стали относить «к области явлений чисто патологических» [9, с. 807].

Последовательно в еженедельнике «Театр и искусство» публиковались статьи: «Декадентство на сцене» М. Столярова, «О современной неврастении и старом героизме» И. Иванова, «Экстазы творчества» А. Измайлова. Само перечисление выразительно: декадентство, неврастения и психопатический экстаз творца — средоточие проблем, по-своему и по-театральному обозначивших новое время. Вскоре выяснилось, что это был «гордиев узел», художественно определивший изломанный и многообъемный универсум — порубежье XIX–XX веков.

Исходным критерием по-прежнему — традиционно — выступал человек. Но отныне человек в каких-то иных, абсолютно врозь с традиционными измерениях. Человек, заданный негативно, через непреодолимую теперь приставку «не-». Человек, открывший счет своим «человеческим» потерям, — конец «человечного» мира и «человечного» человека.

Дискурс самоанализа и самооценки эпохи задала книга Макса Нордау «Вырождение» (1892, дата первой публикации), буквально взорвавшая умы современников. По мнению Нордау, «между вчерашним и завтрашним днем не видно связующего звена» [14, с. 26]. День «сегодняшний», прервавший «связь времен», — fin de siècle — в данном контексте даже не конец века, а конец цивилизационного цикла.

Своеобразным эстетическим ответом теории Нордау в русской традиции оказалось эссе Ипполита Гофштеттера «Поэзия вырождения» (1902). Заголовок здесь принципиален: вырождение было оценено Гофштеттером как новое эстетическое качество — перспектива на недостающее Нордау «связующее звено».

Такой «поэтический» вырожденец, по мнению русского мыслителя, обеспечивал недостающую связь своей рефлексией по прошлому «полному» человеку. По Гофштеттеру, программа «безнадежного отрицания» [5, с. 7]. Буквально через

запятую автор перечислял: «...то, что давало смысл, цель, содержание и нравственный устой жизни — животворящий идеал, религия, вера, — исчезло» [5, с. 7]. Человек этого «конца века» не имел ни твердых принципов, ни определенных взглядов, ни установившихся отношений. Согласно мысли исследователя, «никаких критерий» [5, с. 7–8]: не только духа, но и «никакой морали, никаких правил, никакого кодекса» [5, с. 8]. Из дня сегодняшнего очевидно, что позиция негативизма оказалась новой ключевой нормой XX века.

Старых героев в этом «безнадежном отрицании» безвозвратно отменяли, однако «вырожденец» оказался «очень близок к великому... принцу Гамлету» [5, с. 11]. Нового героя с очень сложной, но — пророчески — гамлетовской генеалогией в этом бесконечном хаосе Нордау пытались отличить и определить.

Статья «О современной неврастении и старом героизме» утверждала: «Мы больше не верим в героев... Если и случается ей [жизни] создать что-либо похожее на героизм и отвагу, — то это, почти наверное, акт психопатической воли, надорванных нервов...» [8, с. 827].

«Современная неврастения» сразу и радикально замещала «старый героизм». Новый «не-герой», претендующий на позицию Героя, — неврастеник и декадент — не отказывался от героического жеста: прямо провоцировал свою героическую позицию негативными свойствами и характеристиками. «Гамлетизм» стал точкой «сборки» «старого героизма» и новой неврастении.

В русской театральной традиции выразителем поиска нового героя можно назвать особое, рожденное рубежом XIX–XX веков новое амплуа — неврастеник: «Амплуа неврастеника возникло последним в системе разграничений актеров старого театра. <...> ...Тогда стал входить в обиход критики для обозначения „болезни наших дней“ и характеристической особенности „fin de siècle“ самый термин... „неврастения“» [19, с. 74].

Основоположником амплуа неврастеника принято считать актера Павла Орленева.

В 1898 году Александр Кугель утверждал, что Хенрик Ибсен «больше всего поддается сближению с Достоевским, хотя это может показаться несколько парадоксальным на первый

взгляд. <...> И у Достоевского, и у Ибсена... борьба... восстание духа всегда носят... патологический характер, и герои кажутся не совсем нормальными. Идиот и Эллида, Карамазов и Строитель Сольнес, Груня и Гедда Габлер — все это натуры... родственные» [1, с. 199]. Близость этих «натур», уточнял критик, в принадлежности к современному декадентству.

«Современное декадентство» обозначил собой Павел Орленев. Среди всего многообразия актерских работ есть важнейшие роли-константы, определившие Орленева как неврастеника: актер первым вывел на сцену героев прозы Федора Достоевского, сыграв Раскольникова и Дмитрия Карамазова в спектаклях Суворинского театра («Преступление и наказание», 1899; «Братья Карамазовы», 1901); Орленев пробует ибсеновскую «тропу» — в 1904 году он впервые на русской сцене сыграл Освальда в «Привидениях» Ибсена.

Именно Орленев соединил «неврастенического героя» Достоевского и «Новый театр» Ибсена, по-своему реализовав «парадоксальное видение» Кугеля во всем объеме характеристик: «патология», «восстание» и декадентство.

Ибсена открыла Орленеву летом 1903 года актриса Алла Назимова, она же посоветовала ему роль Освальда в «Привидениях». Однако пьеса в переводе А. и П. Ганзен для сцены находилась под цензурным запретом.

И все же петербургский зритель в 1898 году видел «Привидения» — в гастрольном варианте известного итальянского актера Эрмете Цаккони. По мнению Кугеля, Цаккони в роли Освальда давал «крайнюю степень сценического натурализма»: играл «грубо... одну черту — наследственность физиологическую» и на ней сосредотачивал «все внимание. В итоге получалась картина прогрессивного паралича» [10, с. 851]. Безусловный натурализм, но отнюдь не «неврастенического» толка — «животенная» сила, темперамент и инстинкт: никакого «восстания» духа или нервов.

Неожиданно рядом с критикой натурализма Цаккони возникло имя актера Орленева: «...сейчас у нас, здесь, в Петербурге, есть молодой артист, который по дарованию... не ниже иных заезжих гастролеров...» [16, с. 923].

У будущего орленевского Освальда, однако, была своя, принципиально не «цаккониевская», генеалогия. Он задумы-

вался и начинался в одном ряду с героями Достоевского: актер гастролировал по провинции именно с ролями Раскольникова и Карамазова.

От «готового» перевода пьесы Орленев отказался. Новый был заказан Константину Набокову, ранее делавшему для актера инсценировку «Братьев Карамазовых». Повторное обращение к Набокову так же показательно: актер видел Освальда «по-достоевски», как продолжение Раскольникова и Карамазова.

В Петербурге Орленев–Освальд вышел на сцену театра Неметти 7 января 1904 года. Согласно афише, роли в спектакле распределились так: Елена Альвинг — Е. Горева; Пастор Мендес — Ф. Омарский; Регина — А. Назимова; Энгстран — А. Сверчков.

Кугель в 1898 году полагал, что «Привидения» «составляют как бы продолжение „Норы“ и отвечают на вопрос, что было бы, если бы Нора, повинуясь голосу морали... осталась бы при муже» [10, с. 850]. В 1904 году, после орленевской премьеры, взгляды Кугеля не изменились: для него по-прежнему «центр произведения Ибсена — Елена Альвинг» [13, с. 34–35]. Освальд рядом с ней виделся «лицом если не второстепенным, то, во всяком случае, мало интересным с идейной стороны» [18].

Однако спектакль 1904 года этим содержанием пренебрег и являл другое несомненное первенство: Освальд в исполнении Орленева стал здесь главной драматической силой и главной силой зрительского притяжения.

Первые критические отклики расхождение между пьесой и спектаклем отметили вполне своеобразно: «литературные» характеристики очевидно преобладали над «записью» сценического текста. Актеры по отношению к персонажам выступали неким «приложением» и удостаивались, в лучшем случае, лишь расхожих комплиментов. Например, о Горевой в роли фру Альвинг — наиболее типично: «как артистка опытная, она провела роль вполне добропорядочно» [7] и «прекрасно изобразила горячо любящую мать, терзаемую несчастьем своего сына» [17].

Освальд–Орленев — иное дело. Развернутые высказывания фиксировали скорее сильные впечатления от самого актера, нежели «рисунок» роли.

«Занавес поднялся, и появилось привидение..., как маска..., как мертвец...» [7], — так начиналась рецензия О. Дымова. Троеточия здесь — авторская пунктуация. «Мертвая призрачность» этого Освальда — главное для всех без исключений: «призрак былого, призрак минувшего... здесь, на земле... где жило что-то былое» [7]. Это уже не прежний «вспыхивающий», «взрывающийся», «пульсирующий» орленевский «неврастеник». «На сцену вышло что-то мертвое»: «чрезвычайно сдержанные деревянные движения; не двигает бровями; не поворачивает шеи; руки держит в карманах» [7].

«Орленев рисовал перед зрителями Освальда, не сумевшего оправиться после первого припадка, предшествовавшего началу пьесы», теперь он держался «на последних связках плоти» [7]. Что-то очень давно и невозвратно случилось с этим Освальдом. «Нет красок, нет цветов и весны юности» [6]. Нет и никогда не было. Орленевский Освальд, очевидно, приходил не из солнечного Парижа, да и наследственная «похожесть» на отца здесь не работала. У этого Освальда была иная — «достоевская» — генеалогия. В его прошлом — последний вопрос: «Человек я или тварь дрожащая?» Теперь дилемма уже невозможна.

На сцену выходил человек «конченый» — в прямом смысле слова завершенный, но будто застрявший в недвижении, в точке внежизненного «зависания».

По-своему это разглядел и записал Юрий Беляев, который Орленева давно «не видал... и изумился происшедшей в нем перемене. Он... вышел на сцену словно после долгого утомительного пути... но подтянувшийся, вымытый, если можно так выразиться... теперь он „очистился“» [2].

В Освальде Орленева, по мнению Ипполита Василевского, «не было драмы, большой драмы — борьбы сильной души и слабого тела, борьбы между планами будущего и роковыми наследственными отголосками мрачного прошлого» [4]. К своему герою актер Орленев применил, можно сказать, негативные характеристики. По каждому сюжетному «пункту» последовательно игралось отрицание: Париж, художник, наследственность, Регина, жажда жизни, солнце — ничего этого не было в первом русском Освальде. Какое-то абсолютное декадентство: «нет» всему — прошлому, настоящему и будуще-

му — всем связям с миром, жизнью и людьми. Спектакль лишался энергии отношений, качественных их «скачков», которыми движется действие пьесы.

В «очищенном» до предела остатке — нервная рефлексия. Точечная — резкая и короткая, как удары угасающего пульса.

Первое действие: спор с пастором Мандерсом о «законных» браках. Освальд–Орленев не включался в него, а врывался, прерывая и останавливая. «...Вот маска, привидение, живой мертвец начинает двигаться, ходить, развертывать перед нами свое „я“... оживает — насколько может — лицо, свободнее движутся руки» [7], — комментировал Дымов этот спорадический «приступ». «Внезапно... спор обрывается... Освальд горячится, теряет над собой контроль... хватается за голову... шея теряет подвижность, и когда он поворачивается, то всем корпусом» [12, с. 222]. Но «приступ длится недолго, считанные секунды» [7].

Вместо диалога — монологическое «зеркало» себя бывшего, вместо слов — нервическая россыпь. Орленев–Освальд, будто сведенный судорогой недвижения, вдруг обнаруживал в себе последнее человеческое и живое — нервную рефлексию. Однако рефлексия эта — единственное свидетельство утраченной жизни — не находила точек приложения, все давно оставлено и отвергнуто, жизненный предел пройден. Короткий «приступ» продолжения не имел и переменой не становился. Орленев в отношениях со своим героем нигде не переступал изначально заданный порог небытия. Пульс жизни не восстанавливался — движения не возникало, нереализованная рефлексия становилась болезнью и патологией уже не сознания и души, а самой материи человеческого тела.

Конец второго действия — разговор матери и сына — Дымов счел кульминационным пунктом не пьесы, но игры Орленева и назвал его «исповедью» [7]. Это действительно было последнее нервное «покаяние», последняя рефлексия нервов, но уже не на жизнь — на смерть.

Вдруг «мать вздрагивает... Ожило привидение». «Ожило привидение, ужасный мертвец, несчастный Освальд», — снова и снова в рецензии повторяет Дымов. Из последних сил — истошный крик: «я не могу работать, я не могу работать, я не могу работать! — повторяет, рыдая, артист». «Дальше понижение...

артист словно утомился», — короткий приступ снова резко обрывался, не находя импульсов для продолжения. И сброс: «что-то оборвалось в настроении этого очень нервного исполнения» [7].

В третьем акте пьесы должен возобновляться прерванный разговор Освальда и фру Альвинг: здесь герой рассказывает матери до конца о своей болезни — его ждет безумие после второго припадка. Более того, именно Освальд «держит» последний акт пьесы — движением перемен, и движение это насыщенно и стремительно: круг замыкается, солнца не будет.

Однако в сценической реальности все было решено уже во втором акте, в том кульминационном взрыве: рефлексия кончена. В третьем действии — лишь какие-то редкие фоновые толчки: «попадаются уже только... отдельные фразы, даже слова, жесты». «Моя болезнь сидит здесь... неожиданный удар — громкий удар сухим пальцем по лбу» [7], — однако мысль человека не могла прорваться, только глухой удар — и пустота.

В последней сцене герой один, покинутый всеми [4]. Не осталось ничего — даже солнца, только «кроваво-красный шар, который называется солнцем» [2].

Для своего Освальда Орленев выбрал предельно натуралистичный финал — смерть как разложение плоти: «сочится отравленная ужасной болезнью кровь; запрокидывается голова, парализуется язык, и движется во рту», похожий на «безобразный отрубок» [7].

Это был конец не только Освальда, но героя орленевского типа.

Актер-неврастеник сформировался, определился и отличился от современных и будущих нервных актеров, как отличилась и сама природа «неврастенической нервности», не сразу. В 1904 году в еженедельнике «Театр и искусство» появилась статья Петра Ярцева «Новое в театре», где в первых строках было уделено внимание декадентству и его героям.

В лице Ярцева было решено и установлено, что новое «заключено в... формах сценической игры, которую называют „декадентской“», а воспроизведена такая игра «неврастеничными исполнителями» [20, с. 233]. Сценическое

«декадентство» предстает здесь как явление, вполне сформировавшееся и осознанное в ключевых принципах и категориях. Но 1904 год стал и своего рода границей: этот этап оказался пройден.

После 1904 года новых постановок, равных по силе нервического градуса орленевским героям — Раскольникову, Мите Карамазову и Освальду, — не появилось. И экспрессия, и болезненность, и нервозность, и экзальтированность, разумеется, в актерской игре остались — для того театр их и испытывал тогда, на рубеже столетий, — однако они перестали быть самоценными и определяющими качествами. Сценический Достоевский до поры до времени оказался исчерпан. Ибсен, напротив, набирал репертуарные «обороты», однако интерес к нему обнаруживался новый — в соседстве с символистской драматургией М. Метерлинка: в 1904 году в МХТ были поставлены пьесы Метерлинка — «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри», рядом — «Привидения» (1905) и «Бранд» (1906) Ибсена.

Именно эта граница — 1904 год — определила и завершила орленевских неврастеников-декадентов: ибсеновский Освальд оказался финальной точкой и последним словом сценического героя этого типа.

1. *А. К. [Кугель, А].* Генрих Ибсен / Александр Кугель // Театр и искусство. — 1898. — № 10. — С. 199.

2. *Беляев, Ю.* Театр и музыка / Юрий Беляев // Новое время. — 1904. — 9 янв.

3. *Б-н Б. [Бентовин, Б.].* Новые пьесы : «Больные люди» / Борис Бентовин // Театр и искусство. — 1899. — № 4. — С. 77–78.

4. *В-ский И. [Василевский, И.].* Театр и Музыка: театр Неметти / Ипполит Василевский // Петербургские ведомости. — 1904. — 9 янв.

5. *Гофштеттер, И.* Поэзия вырождения : философские и психологические мотивы декадентства / Ипполит Гофштеттер. — Санкт-Петербург : тип. Уч-ща глухонемых, ценз., 1902. — 32 с.

6. *Дель-Та [Тальников, Д.].* Гастроли Орленева : «Призраки» Ибсена / Давид Тальников // Одесское обозрение. — 1907. — 19 дек.

7. *Дымов О. [Перельман, О.].* Театр : Театр Неметти. «Привидения» Генриха Ибсена с уч. П. Орленева / Осип Перельман // Биржевые ведомости. — 1904. — 8 янв.

8. *Иванов, И.* О современной неврастении и старом героизме / Иван Иванов // Театр и искусство. — 1899. — № 47. — С. 826–829.

9. *Измайлов, А.* Экстазы творчества / Александр Измайлов // Театр и искусство. — 1899. — № 46. — С. 806–808.

10. *К-ель А. [Кугель, А.].* Театральные заметки / Александр Кугель // Театр и искусство. — 1898. — № 47. — С. 850.

11. *Кугель, А.* П. Н. Орленев / Александр Кугель // Театральные портреты. — Ленинград : Искусство, 1967. — С. 243–264.

12. *Мацкин, А.* П. Орленев / Александр Мацкин. — Москва : Искусство, 1977. — 383 с.

13. *Н. Н-в. [Кугель, А.].* Хроника : Театр Неметти / Александр Кугель // Театр и искусство. — 1904. — №2. — С. 34–35.

14. *Нордау, М.* Вырождение. Современные французы / Макс Нордау. — Москва : Республика, 1995. — 398 с.

15. «Привидения» П. Орленева // Русские ведомости. — 1904. — 30 апр.

16. *Россов, Н.* Гастроли Цаккони / Николай Россов // Театр и искусство. — 1898. — № 50. — С. 922–923.

17. *С. [?].* Театральный курьер : театр Неметти // Петербургский листок. — 1904. — 9 янв.

18. Театральное эхо : «Привидения», др. в 3-х д. Г. Ибсена // Петербургский листок. — 1904. — 8 янв.

19. *Якобсон, В.* Павел Самойлов : сценическая биография его героев / Виктор Якобсон. — Ленинград : Искусство, 1987. — 203 с.

20. *Ярцев, П.* Новое в театре / Павел Ярцев // Театр и искусство. — 1904. — № 11. — С. 223–224.

В. В. Жирова
кафедра балетмейстерского образования Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В. И. СТЕПАНОВА И Ж.-М. ШАРКО В ФОРМИРОВАНИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ НОТАЦИИ

В работе учебно-методическая деятельность Владимира Ивановича Степанова представлена в контексте его участия в психиатрических экспериментах Жана-Мартена Шарко в Сальпетриер в Париже; их взаимодействие рассмотрено через призму концепции **трансдисциплинарности**.

Владимир Иванович Степанов (1866–1896) окончил Императорское Санкт-Петербургское Театральное училище и был

принят на службу в кордебалет Императорского театра в 1885 году. При этом известность ему принесла не карьера танцовщика, а создание уникальной «нотно-линейной» танцевальной нотации. Еще в ученические годы его волновал вопрос, почему звуки имеют различные способы записи, а движения — нет. «Развивая эту мысль и анализируя воображаемый процесс возникновения азбуки и музыкальных нот, он задумал составить азбуку движений человеческого тела» [3, с. 4]. Начиная с XVII века подобные попытки создания универсальной системы записи танца предпринимались предшественниками В. И. Степанова неоднократно. Это можно проследить в трудах Рауля-Оже Фёйе [7], Эдварда Телёра [12], Артура Сен-Леона [10] (см. рис. 1–4).

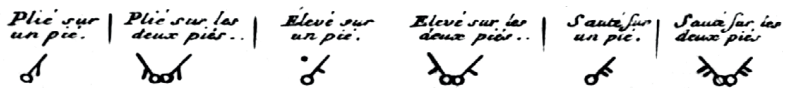


Рис. 1. Пример нотации Р.-О. Фёйе из книги «Хореография, или Искусство записи танца», Париж, 1700 [7, p. 15]

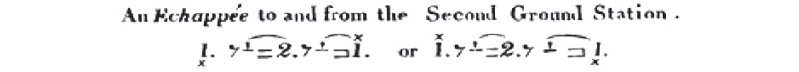


Рис. 2. Пример нотации Э. Телёра из книги «Письма о танцах, сводящие элегантное и полезное упражнение к простым научным принципам», Лондон, 1832 [12, p. 66]

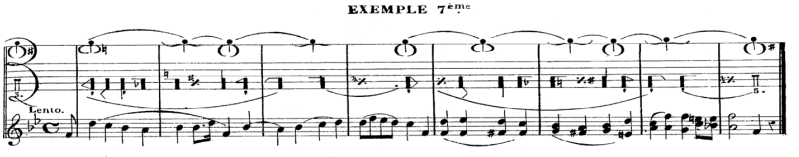


Рис. 3. Пример нотации А. Сен-Леона из книги «Стенохореография, или Искусство быстро записывать танец», Париж, 1852 [10, p. 51]

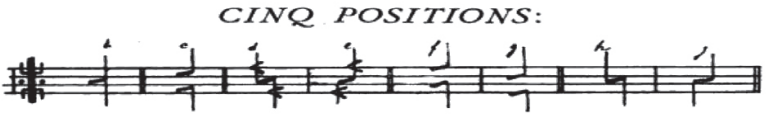


Рис. 4. Пример нотации В. И. Степанова из книги «Алфавит движений человеческого тела», Париж, 1892 [11, p. 60]

Для реализации своей идеи В. И. Степанов в 1889 году запросил у администрации Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища разрешение на прохождение заочного курса анатомии и антропологии в Санкт-Петербургском университете под руководством профессора Петра Францевича Лесгафта. Его профессором антропологии стал Эдуард Юльевич Петри, а профессором анатомии — проректор Алексей Николаевич Фортунатов. П. Ф. Лесгафт являлся основоположником научного подхода к русской гимнастике и биомеханике, а также был активным пропагандистом необходимости общего физического воспитания. С его помощью В. И. Степанов получил рекомендательное письмо для посещения занятий Жана-Мартена Шарко (1825–1893), врача-психиатра и учителя патологической анатомии психиатрической больницы Сальпетриер в Париже, главным достижением которого было обоснование психогенной природы истерии. Таким образом, в 1891 году В. И. Степанов был отправлен на стажировку в Париж, чтобы продолжить свои исследования и «усовершенствования в графическом изображении балетных танцев и телодвижений» [1, с. 490].

Важно помнить, что Ж.-М. Шарко был наставником Зигмунда Фрейда, который писал, что «ни один человек не имел на меня такого влияния… Мне случалось выходить с его лекций с таким ощущением, словно я выхожу из Нотр-Дама, полный новым представлением о совершенстве» [6, с. 129]. В 1895 году З. Фрейд провел четыре месяца в Сальпетриер, имевшие огромное значение в его дальнейшей деятельности. Он даже назвал сына, родившегося в 1889 году, в честь Шарко — Жаном-Мартеном. Среди учеников французского психиатра были и другие известные ученые: Поль Рише, Альфред Бине, Пьер Жане и Владимир Михайлович Бехтерев.

В предисловии «Алфавит движений человеческого тела — Исследование записи движений человеческого тела с помощью музыкальных знаков» («Alphabet des mouvements du corps humain; essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux») [11] есть упоминание об участии В. И. Степанова в знаменитых вторниках Ж.-М. Шарко, проводившихся в частном доме по адресу бульвар Сен-

Жермен, 21. «Весь парижский бомонд присутствовал на этих вечерах, от архитектора Шарля Гарнье до писателя Альфонса Доде и местного начальника полиции» [11, p. 3]. Вечера были способом «театрализовать» и, таким образом, продвинуть научные достижения Ж.-М. Шарко, получаемые в результате изучения психических заболеваний, в частности эпилепсии и женской истерии. Он педантично анализировал, описывал и документировал эти болезни, прибегая к рисункам и, прежде всего, к фотографии. Яркой иллюстрацией того, в какой атмосфере учился В. И. Степанов, приехавший в Париж, чтобы изучать анатомию, а не психические расстройства, является картина «Клинический урок в Сальпетриер» Андре Бруйе (рис. 5). На картине изображен урок Ж.-М. Шарко, демонстрирующего на девушке классическую позу истерии.



Рис. 5. Андре Бруйе. Клинический урок в Сальпетриер. 1897 год

В. И. Степанов писал, что ищет метод для создания «безупречной теории хореографии для развития балетного искусства, теории, которая позволила бы ориентироваться в бесчисленном множестве движений тела, которая установила бы законы гармонии движений» [11, p. 3]. С. А. Конаев в статье «Запись тела и тело записи» отмечал, что у В. И. Степанова

«это множество движений не имеет иерархии, они равноправны и равно важны для нотатора-исследователя. Записывать танцы М. И. Петипа В. И. Степанову так же интересно, как пытаться выразить на письме пластику душевнобольной, найти формулу ее движений» [5, с. 91]. Хотя сам автор нотации боялся идти по этому деликатному пути, в предисловии к «Алфавиту движений человеческого тела» [11] он загадочно упоминал немногочисленные попытки зафиксировать патологические движения, приводя в пример описание психического припадка, театрализованного Ж.-М. Шарко: «Руки имитируют игру на барабане, молодая девушка ударяет по полу через равные промежутки времени, как если бы она отбивала время, при этом голова быстро поворачивается справа налево» [11, p. 5–6].

Очевидно, что В. И. Степанов действительно принимал активное участие в экспериментах Ж.-М. Шарко, предпочитая не распространяться по этому поводу, во избежание критики со стороны Дирекции Императорских театров относительно таких неортодоксальных опытов. Феномен взаимодействия Шарко и Степанова является ярким примером концепции трансдисциплинарности. Этот термин был введен швейцарским философом Жаном Пиаже в 1970 году.

В статье «Трансдисциплинарные стратегии исследований» [4] Е. Н. Князевой приведена цитата французского философа Эдгара Морена, как нельзя более точно описывающая различия «междисциплинарности» и «трансдисциплинарности»: «Междисциплинарность может означать только и просто то, что различные дисциплины садятся за общий стол… Но междисциплинарность может стремиться также к обмену и кооперации, в результате чего междисциплинарность может становиться чем-то органическим… Что касается трансдисциплинарности, здесь часто идет речь о когнитивных схемах, которые могут переходить из одних дисциплин в другие, иногда настолько резко, что дисциплины погружаются в состояние транса» [9, p. 136]. Именно этот переход можно проследить в научном союзе В. И. Степанова и Ж.-М. Шарко. По словам В. И. Степанова, Ж.-М. Шарко утверждал, что для корректной записи движений психически больных нужно быть учителем танцев в Парижской Опере. При этом В. И. Сте-

панов подчеркивал, что «даже самые компетентные ученые очень стесняются описывать сложные движения пациента» [11, p. 5–6].

Подводя итог, можно сделать вывод, что обучение у Ж.-М. Шарко сыграло решающую роль в формировании творческой биографии В. И. Степанова не только как специалиста по анатомии, но и как создателя танцевальной нотации. После консультаций с Ж.-М. Шарко и Жозефом Гансеном, художественным руководителем балета Парижской Оперы, в 1892 году В. И. Степанов опубликовал на французском языке свой трактат «Алфавит движений человеческого тела — Исследование записи движений человеческого тела с помощью музыкальных знаков». По возвращении в Санкт-Петербург он представил свою систему записи танца руководству Дирекции Императорских театров. «После тщательной проверки двумя комиссиями 4 февраля 1891 г. и 14 апреля 1893 г. (последняя включала М. И. Петипа) система была одобрена для институционального обучения» [8, p. 66]. Таким образом, с осени 1893 года он начал преподавать свою методику в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище. У него учились Т. П. Карсавина, А. А. Горский, Н. Г. Сергеев. К его системе записи танца обращалась и А. Я. Ваганова, используя его способ обозначения степени поворота корпуса и градусную систему. «Через книгу Степанова попал в обиход нашей школы и прием анатомии измерять степень отведения рук и ног, обозначая градусы угла, который образуют руки и ноги по отношению к вертикальной оси тела» [2, с. 22]. Танцевальные нотации, записанные по системе В. И. Степанова, исследуются и по сей день. В 1999 году Сергей Геннадьевич Вихарев реставрировал на сцене Мариинского театра балет «Спящая красавица» в хореографии Мариуса Ивановича Петипа. Позднее к этой же нотации обратится Алексей Осипович Ратманский, поставив в Лос-Анджелесе в 2015 году свою редакцию балета. Его последней реконструкционной работой является балет «Жизель», премьера которого состоялась в 2019 году.

1. Балет : энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. — Москва : Сов. энциклопедия, 1981. — 623 с.

2. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца / Агриппина Ваганова. — Ленинград : ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. — 192 с.

3. *Горский, А. А.* Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе Артиста Императорских С.-Петербургских Театров В. И. Степанова / Александр Горский. — Санкт-Петербург : Императорское Санкт-Петербургское Театральное училище, 1899. — 12 с.

4. *Князева, Е. Н.* Трансдисциплинарные стратегии исследований / Елена Князева // Вестник ТГПУ. — 2011. — № 10. — С. 193–201.

5. *Конаев, С. А.* Запись тела и тело записи / Сергей Конаев // Театр. — 2015. — № 20. — С. 88–99.

6. Психотерапия: учебное пособие / под ред. В. К. Шамрея, В. И. Курпатова. — 2-е изд., испр. и доп. — Санкт-Петербург : Спецлит, 2017. — 501 с.

7. *Feuillet, R.-A.* Chorégraphie, ou L'art de décrire la Dance par Caracteres, figures et Signes Desmonstratifs, avec Lesquels on Apprend Facilement de Soy Même Toutes Sortes de Dances / Raoul-Auger Feuillet. — Paris, 1700. — 106 p.

8. *Misler, N.* The Electric Body Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky / Nicoletta Misler // Venezia Arti. — 2019. — № 1 (28). — P. 63–72.

9. *Morin, E.* La Tête Bien Faite. Repenser la Réforme ↔ Réformer la Pensée / Edgar Morin. — Paris : Editions du Seuil, 1999. — 140 p.

10. *Saint-Léon, A.* La Sténochorégraphie, ou L'art d'écrire Promptement la Danse / Artur Saint-Léon. — Paris : Brandus, 1852. — 152 p.

11. *Stepanov, W.* Alphabet des Mouvements du Corps Humain; Essai d'Enregistrement des Mouvements du Corps Humain au Moyen des Signes Musicaux / Wladimir Stepanov. — Paris, 1892. — 66 p.

12. *Théleur, E.* Letters on Dancing Reducing this Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles / Edward Théleur. — London, 1832. — 104 p.

Д. В. Блюдов
кафедра сценической речи РГИСИ

«ОТКУДА, КТО ОНИ...»: О ПЕРВЫХ ЗВУЧАЩИХ СЛОВАХ В СОВЕТСКОМ КИНО

В 1931 году советский кинематограф заговорил. Честь открыть новую страницу в истории отечественного кино выпала молодому режиссеру-экспериментатору, ученику Всеволода Мейерхольда Николаю Экку. Фильм «Путевка в жизнь» — его полнометраж-

ный дебют, повествующий о перевоспитании беспризорников в 1920-х годах. Отметим, что в целом подход авторов фильма к звучащему слову представляет огромный интерес: зачастую разборчивостью текста жертвуют ради передачи эмоционального состояния героя; почти повсеместно используется асинхронное звучание (говорящий находится вне кадра), что приводит к особой выпуклости речи; включаются в фонограмму выразительные физиологические шумы (свист, икота, стон, плевок, кряхтение и др.); акустическая плановость не всегда зависит от физического расположения героев в кадре; подчеркнут акцент марийского актера Й. Кырли; механически повышена общая речевая тональность отдельных сцен (эффект ускоренной пластинки). Во многом в фильме Экка реализованы чаяния С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова, сформулированные в статье 1928 года «Будущее звуковой фильмы. Заявка» [14], и положения статьи Адриана Пиотровского «Тонфильма в порядке дня» (1929) [13]. В последней статье автор настаивал на использовании речи в форме «эмоциональных вскриков, возгласов, острых интонаций, а отнюдь не в форме смысловых диалогов» [13, с. 230]. Этот путь автор противопоставил пути, по которому уже начал идти западный звуковой кинематограф: пути «звучащего воспроизведения диалогов действующих лиц» [13, с. 229].

Но из общего экспрессионистского, мозаичного стиля картины «Путевка в жизнь» резко выбиваются пролог и эпилог фильма. На них мы и остановим свое внимание. Обратимся к прологу. В кадре — Василий Иванович Качалов, декламирующий стихи о беспризорниках: «Откуда, кто они, скелеты в грязной рвани? / Озлобленные взгляды, одичалый вид... / Что ждет их в будущем? Что с ними станет? / Сегодня — беспризорник, завтра — враг труда, бандит! / На бойне мировой отцы их погибали в царских ротах. / Их матерей терзали интервенты голодом блокады. / С младенчества на лица их морщинами легла забота. / По городам они скитались, злым, голодным, волчьим стадом...».

Это публицистическое обрамление — скупое и чеканное — звучит как из рупора, слово здесь официально, оно — «носитель мысли» [15, с. 73]. Предваряющие двухминутный пролог титры строятся тоже возвышенно-официально: первый —

«Народному артисту республики», второй (крупнее) — «Качалову», третий (на весь экран) — «СЛОВО». Впрочем, хотя мысль и первична, речь Качалова очень выразительна выпуклостью слова, патетикой смысла. Артист произносит-пропевает поэтические строки пролога, при этом между гласными в такой музыкальной декламации возникают заметные *интервалы*, в том числе в пределах одного слова.

Проанализировав инструментальными средствами в программе «Transcribe» первую строчку пролога, мы заметили (см., напр., рис. 1), что на ударных гласных Качалов *всегда* попадает в чистый музыкальный тон: *си-бемоль малой октавы* («откУда», «ктО они»), *ля малой октавы* («скелЕты»), *ля-бемоль малой октавы* («грЯзной»), *фа малой октавы* («рвАни»). Последние слоги перед цезурой в середине строки («они») и паузой в конце строчки («рвани») тоже акцентируются Качаловым и попадают в *соль малой октавы* и *си-бемоль большой октавы* соответственно.

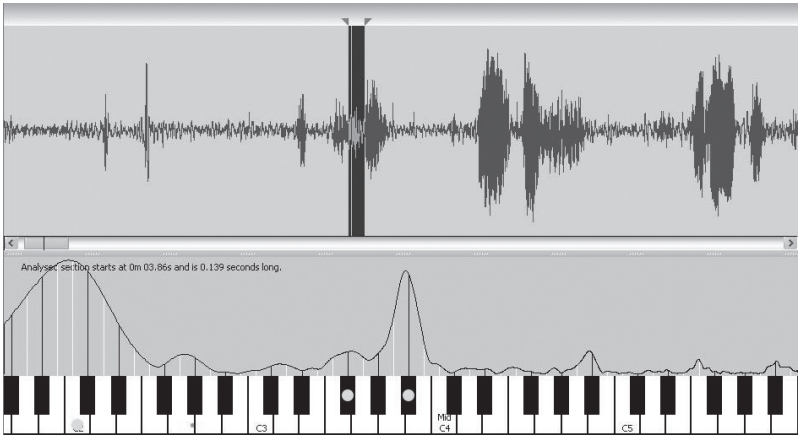
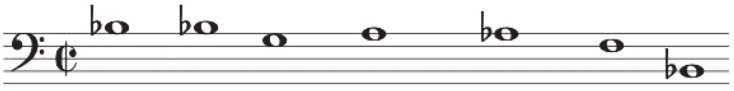


Рис. 1. Си-бемоль малой октавы (b3) на слоге «ку» в слове «Откуда»

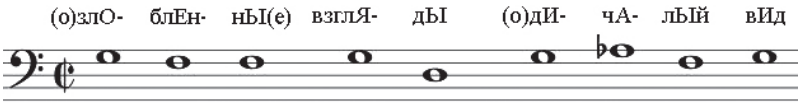
Из гласных первой фразы складывается нисходящий музыкальный ряд (длительность гласных в приводимой нотной расшифровке не учитывается):

(от)кУд(а) ктО (о)нИ (ске)лЕ(ты) в грЯз(ной) рвА- нИ

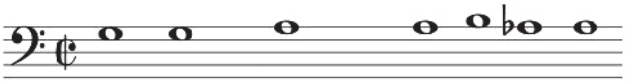


Всего из 50 гласных в первой строфе попадают в чистый музыкальный тон 34 (!) гласные:

(о)злО- блЕн- нЫ(е) взглЯ- дЫ (о)дИ- чА- лЬЫй вИд



чтО ждЁт (их) в бУ(дущем), чтО с нИ- мИ стА(нет)?



(се)гО- днЯ бЕс- прИ- зОр- нИк, зАв(тра) врАг трУ- дА, (бан)дИт

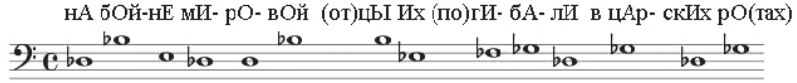


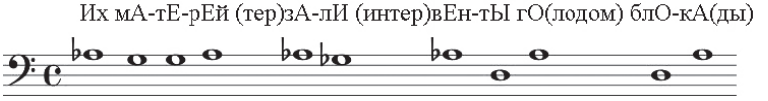
Обращает на себя внимание относительная мелодическая ровность второй и третьей строки по сравнению со скачкообразными изменениями тона в первой и четвертой строчке. В пределах одного слова тон гласных может меняться незначительно, может восходить или опускаться на патетическую квинту («рвани», «труда») или тритон («сегодня»), может совершать резкий скачок на малую септиму вверх («беспризорник»). При этом, если отследить в четвертой строке движение тона только на ударных гласных, становится видно, что общее мелодическое движение сначала «раскачивается» от *ля-бемоль малой октавы* («сегодня») на полтона вверх («беспризорник»), затем вновь от *ля-бемоль* («завтра») уже на *си-бемоль малой октавы* («труда») и на *до первой октавы* («бандит»), то есть перед нами восходящий мелодический ход. Мелодическая линия ударных гласных, как нам представляется, напрямую

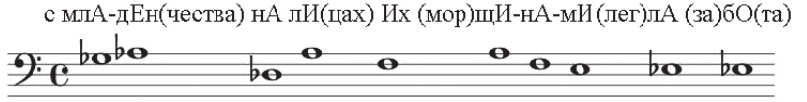
связана с движением смысла: ведь именно ею определяются интервалы между соседними словами/синтагмами.

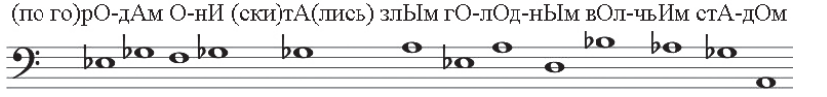
Отметим также, что почти половина гласных (16 из 34) концентрируется в пределах трех близких нот: *соль, ля-бемоль, ля малой октавы*. Можно назвать это *мелодическим центром* первой строфы.

Из 68 гласных второй строфы пролога уже 48 попадают в музыкальные тоны в диапазоне от *ля большой октавы* до *си малой октавы*:









Мелодический центр второй строфы опускается относительно первой, чаще всего (9 раз) гласные попадают в *соль-бемоль малой октавы*. Если же отследить мелодическую линию только по ударным гласным, мы увидим, что первая строка разбивается на две части, вторая из которых ниже на терцию первой: последовательно *си/си-бемоль малой октавы* (трижды) и *ля-бемоль/соль-бемоль малой октавы* (трижды). Во второй строке мелодика ударных гласных ровнее: трижды *ля-бемоль* и дважды *ля второй октавы*. Третья строка мелодически распадается на две части: в первой трижды на ударных гласных звучит *ля/ля-бемоль малой октавы*, во второй

части — дважды *ми-бемоль малой октавы* (соскок на кварту вниз). В четвертой строке мелодический рисунок ударных гласных характеризуется восходящим движением (трижды *соль-бемоль*, дважды *ля*, *си-бемоль малой октавы*), а затем возвращением на *соль-бемоль* с дальнейшим опусканием заударного гласного на большую септиму до *ля большой октавы*.

Вторая строфа, как и первая, богата скачкообразными изменениями тона в пределах одного слова или синтагмы: кварта («в царских»), тритон («бойне», «отцы их», «интервенты», «на лицах», «голодным»), квинта («погибали», «блокады», «голодным»), малая секста («мировой»), большая септима («стадом»).

В рамках звуковысотного анализа первых строф пролога мы выявили следующие мелодические особенности речи В. И. Качалова:

1) большая часть гласных (и все без исключения ударные гласные) попадают в чистые музыкальные тоны;

2) речь богата интервальными перепадами (вплоть до большой септимы) в пределах одного слова/синтагмы (подробнее об интервалах в голосоведении можно прочитать, скажем, у князя Волконского в книге 1913 года «Выразительное слово» [9, с. 105–110]);

3) развитие мысли кристаллизуется в мелодическом рисунке ударных гласных;

4) в каждом смысловом куске у В. И. Качалова есть стремление к мелодическому центру, располагающемуся в диапазоне от *соль-бемоль* до *ля малой октавы*.

Эмоционально-динамическая партитура пролога и эпилога также музыкально разнообразна (позволим себе использовать традиционные итальянские музыкальные обозначения для емкого выражения характера звучания): от вкрадчивого, сдержанного *sostenuto* («Откуда, кто они») до мощного страстного *appassionato* («Скелеты в грязной рвани»), от мягкого нежного *dolce* («С младенчества на лица их морщинами легла забота», «по таежному безлюдью») до резкого, свирепого *feroce* («Благотворительность? Нравоученье?»).

В ритме отметим характерные расширения (*allargando*) — в эти моменты темп замедляется, но внутренний ритм возрастает. Такие расширения можно услышать на словах «сегодня —

беспризорник», «завтра — враг труда», «злым, голодным, волчьим стадом», «путевку в жизнь», «мы беспризорников научим». С расширениями соседствуют моменты «сжатия», уплотнения ритма, ускорения (*incalzando*) — «Что ждет их в будущем?», «погибали в царских ротах», «терзали интервенты», «морщинами легла», «человека создает среда», «Мы к судьбам человечества нашли рычаг живой».

Сравнивая речевой стиль пролога «Путевки в жизнь» с сохранившимися записями театральных ролей В. И. Качалова (Барон в спектакле «На дне» [8], Гаев в «Вишневом саде» [7] и др.), заметим, что специфическая речевая манера, которую Качалов использует в «Путевке в жизнь», не была ему свойственна в театральных работах. А вот если обратиться к многочисленным сохранившимся чтецким записям В. И. Качалова, скажем, к записанному в 1938 году отрывку из поэмы Маяковского «Во весь голос» [6], можно заключить, что в фильме Н. Экка артист выступает не столько в качестве актера, сколько именно в качестве *чтеца*. В. И. Качалов — мастер художественного слова, к моменту съемок фильма уже много лет плодотворно выступавший как чтец на радио (трансляции которого в СССР начались с 1923 года), записывавший стихи и отрывки из пьес на грампластинки, словом, имевший большой опыт работы с микрофоном [5]. До прихода в 1900 году в Художественный театр Качалов занимался несколько лет в студии под руководством В. Н. Давыдова [3, с. 27], выдающегося мастера декламации, артиста Александринского театра в 1880–1924 годах. Вероятно, именно у В. Н. Давыдова Качалов научился «выразительности голоса, дикции и жеста» [4, с. 365], которыми славились корифеи Александринского театра.

За плечами у В. И. Качалова к моменту съемок «Путевки в жизнь» — и чтецкие программы, и многочисленные записи поэзии и драматургии, и, конечно, роль Чтеца («Лицо от автора») в спектакле «Воскресение» Московского Художественного театра, премьера которого состоялась 30 января 1930 года — за год и четыре месяца до того, как увидела свет «Путевка в жизнь». Сохранившаяся аудиозапись спектакля [1], сделанная в 1936 году, позволяет получить представление об актерской работе В. И. Качалова, которую сорежиссер спектакля И. Судаков трактовал как «новую форму древнегреческого

хора» [10, с. 55]. Существенно упрощая и не переходя к подробному анализу этой роли, скажем, что в целом голосоречевая манера В. И. Качалова в роли «Лица от автора», насколько позволяет судить аудиозапись, близка по стилю к другим его чтецким работам: мы слышим те же возникающие в речи музыкальные интервалы, выпуклость согласных, звучные вокализированные гласные.

Таким образом, чтецкий опыт В. И. Качалова перешел практически «в снятом виде» в первый советский звуковой фильм. Действительно, раннее звуковое кино охотно впитывает в себя существующие речевые традиции, «берет все, что сохранилось в традиции театра, в искусстве актера, декламатора и чтеца, всевозможные интонации живого произношения» [11, с. 471]. Первые слова советского звукового кино — это речь не киноактера, но мастера художественного слова. За годы работы на литературной эстраде и на радио В. И. Качалов, несомненно, приобрел специфические навыки работы с несовершенной звуковой аппаратурой; из своего арсенала выразительных средств артист отобрал те, что могли обеспечить выровненное звучание вокализированных гласных, чеканность согласных, предельную разборчивость. Эта особая декламационная манера, с успехом применявшаяся им на радио, оказалась актуальной и для «Путевки в жизнь».

Стиль пролога-эпилога (в том числе речевой) и стиль основной части фильма соотносятся, несомненно, по принципу контраста. Условная, монументальная, цельная речевая манера Качалова противопоставлена рваной, экспрессионистской речевой эстетике героев фильма. Обрамляющие киноповествование пролог и эпилог подчеркнуто театральны, в то время как остальной фильм художественными средствами пытается передать хаотичный, многоголосый, прерывистый звуковой ландшафт реальной жизни. Контраст с прологом и эпилогом лишь подчеркивает это «неаккуратное» звучание основной части.

Вдобавок, декламационно-распевный речевой стиль В. И. Качалова в прологе и эпилоге создает образ «голоса свыше» [12, с. 261], мудрого руководства, которое мыслит широко и монументально, но при этом заботится о простом человеке: своеобразный звукозрительный сталинский ампир. По нашему

мнению, особый речевой стиль пролога и эпилога «Путевки в жизнь» продиктован как творческими, так и идеологическими соображениями. Сразу вспоминается суровый бестелесный голос, вопрошающий из уличного громкоговорителя в фильме «Одна» (1931) Г. Козинцева и Л. Трауберга: «Что ты сделал? Что ты делаешь? Что ты… будешь делать?» К слову, о голосе из громкоговорителя: в год выхода «Путевки в жизнь» в Радиокомитет стажером принимают семнадцатилетнего паренька с владимирским говором Юру Левитана, а его наставником становится Василий Иванович Качалов.

Николай Экк, включая в свою картину подчеркнуто театральное поэтическое обрамление в исполнении В. И. Качалова, едва ли мог предположить, что ближайшие 20 лет подход к актерской речи в кино будет определяться именно таким звучанием, а отнюдь не новаторскими принципами, реализованными в основной части фильма. Советская кинематография пошла по пути предельной разборчивости и информативности диалога. Предлагавшаяся Экком вариативность использования речи в кино оказалась неактуальной. А вот речевая манера мастеров декламации оказалась востребованной кинематографом 1930–1940-х годов: динамическая выровненность, вокализация гласных и объем согласных обеспечивали разборчивость каждого слова. Про кинематограф этого периода О. Булгакова несколько радикально пишет как о времени «„орал“ с хорошо поставленными звонкими и ясными голосами, чья манера речи отличалась четкостью дикции, обилием равномерных ритмических акцентов, драматическим подъемом и опусканием интонации, вибрато и богатыми модуляциями» [2, с. 14]. Таким образом, как ни парадоксально, в речевом аспекте ранний советский звуковой кинематограф гораздо в большей степени наследовал Александринскому или Малому театру, нежели МХТ.

В конце добавим, что по иронии судьбы работа в фильме «Путевка в жизнь» осталась единственной ролью Василия Ивановича Качалова в звуковом кино…

1. Аудиозапись спектакля «Воскресение» Московского Художественного театра (запись 1936 г.), реж. В. И. Немирович-Данченко, И. Я. Судаков : [Электронный ресурс]. — URL: http://www.staroeradio.ru/audio/13236 (дата обращения: 05.10.2022).

2. *Булгакова, О.Л.* Голос как культурный феномен / Оксана Булгакова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2015. — 567 с.

3. Василий Иванович Качалов : сборник статей, воспоминаний, писем / составитель и редактор В.Я.Виленкин. — Москва : Искусство, 1954. — 658 с.

4. *Васильев, Ю. А.* О сценичности актерской речи (по материалам публикаций кафедры последних лет / Юрий Васильев // Сценическая речь : прошлое и настоящее : избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. — Санкт-Петербург : Издательство СПбГАТИ, 2009. — С. 336–392.

5. *Вдовина, Е. А.* У микрофона Василий Иванович Качалов : неизвестные страницы творческой биографии / Елена Вдовина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2012. — № 2. — С. 30–41.

6. Видеозапись чтения В.И.Качаловым отрывка из поэмы В.Маяковского «Во весь голос» (запись 1938 года) : [Электронный ресурс]. — URL: https://youtu.be/_PiSV_69pEY (дата обращения: 04.10.2022).

7. Видеозапись фрагмента спектакля МХТ «Вишневый сад» (запись 1938 года) : [Электронный ресурс]. — URL: https://youtu.be/kTul5Mnxkro (дата обращения: 05.10.2022).

8. Видеозапись фрагмента спектакля МХТ «На дне» (запись 1938 года) : [Электронный ресурс]. — URL: https://youtu.be/8iweJ_gz_Qc (дата обращения: 05.10.2022).

9. *Волконский, С.М.* Выразительное слово : опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене / Сергей Волконский. — Москва : ЛЕНАНД, 2019. — 216 с.

10. *Галендеев, В.Н.* Работа В.И.Немировича-Данченко над авторским словом : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Валерий Галендеев. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1976. — 174 с.

11. *Иоффе, И.И.* Избранное. 1920–30-е гг. / Иеремей Иоффе. — Санкт-Петербург : Петрополис, 2006. — 520 с.

12. *Марголит, Е.* Феномен агитпропфильма и приход звука в советское кино / Евгений Марголит // Киноведческие записки. — 2007. — № 84. — С. 255–266.

13. *Пиотровский, А.* Тонфильма в порядке дня / Адриан Пиотровский // Пиотровский А.Театр. Кино. Жизнь. — Ленинград : Искусство, 1969. — С. 229–232.

14. *Эйзенштейн, С.М.* Будущее звуковой фильмы. Заявка / Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Георгий Александров // Эйзенштейн, С.М.Избранные произведения : в 6 томах. — Москва : Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 315–316.

15. *Юренев, Р.Н.* Краткая история советского кино / Ростислав Юренев. — Москва : Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979. — 231 с.

А. А. Фурманов
кафедра балетоведения Академии русского балета им. А. Я. Вагановой

КАТЕГОРИЯ ШУМА В ТЕАТРЕ ИТАЛЬЯНСКИХ ФУТУРИСТОВ

Датой рождения футуризма считается 20 февраля 1909 года, когда «Манифест футуризма» (впоследствии «Первый манифест футуризма») был опубликован в парижской газете *Le Figaro*. Его предваряло краткое предисловие от редакции: «Г-н Маринетти, молодой итальянский и французский поэт, обладающий заметным и необузданным талантом, громкие проявления которого снискали ему известность во всех латинских странах, сопровождаемый плеядой воодушевленных последователей, пришел к основанию школы „Футуризма“, в своей теории дерзко выделяющейся среди всех предыдущих и современных школ. „Фигаро“, уже выступавший трибуной для многих не менее значительных из них, предлагает своим читателям сегодня манифест „Футуристов“. Нужно сказать, что мы оставляем за подписавшимся всю ответственность за его особенно дерзкие идеи и зачастую несправедливые перегибы в отношении вещей в высшей степени достойных уважения и, к счастью, повсюду уважаемых. Однако было любопытно первым предоставить нашим читателям эту манифестацию, каково бы ни было суждение о ней» [цит. по: 1, с. 273–274].

В самом манифесте среди 11 пунктов нового художественного течения есть следующий: «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой скорости. Беговой автомобиль с его кузовом, украшенным большими трубами, напоминающими змей с взрывчатым дыханием… ревущий автомобиль, который точно мчится против картечи, — прекраснее, чем Победа Самофракии» [2, с. 28].

Этот пункт важен, так как он демонстрирует одну из особенностей футуризма — любовь к техницизму. Важным компонентом техницизма для футуристов является звук. Это неслучайно, так как с конца XIX века звуки улиц, машин и другие бесчисленные, часто раздражающие шумы стали неотъемлемой частью городской жизни. Например, Ассоциация по борьбе с уличным шумом, созданная в Лондоне в 1890-х

годах, часто проводила активные кампании, которые широко освещались в газетах того времени. В 1906 году в газете *The Illustrated London News* вышла статья «Нервный век», в которой сообщалось, что врачи жаловались в парламенте на негативное воздействие шумов улиц на нервную систему человека.

Итальянский художник, композитор и поэт Луиджи Руссоло в 1913 году опубликовал манифест «Искусство шумов», в котором довольно четко описал, как население XIX века пережило глобальные изменения в области повседневного звука: «Античная жизнь была безмолвием. Только в девятнадцатом веке, с изобретением машин, родился Шум. В настоящем времени шум владычествует полновластно над чувствительностью людей. В течение многих веков жизнь развивалась в молчании или под сурдинку. Самые оглушительные шумы не были ни интенсивными, ни продолжительными, ни разнообразными. В самом деле, природа нормально молчалива, за исключением бурь, ураганов, обвалов, водопадов и немногих исключительных теллурических движений» [3, с. 263].

Современная же промышленность и городская жизнь на стыке XIX и XX веков привела к созданию шумовой среды, которая поражала как рабочих, так и обычных горожан: «Пройдемся по большой современной столице, не столько присматриваясь, сколько прислушиваясь, и мы получим разнообразные приятные ощущения, различая журчанье воды, воздуха и газа в металлических трубах, ворчанье и хрипение моторов, дышащих с неоспоримой животностью, трепетание клапанов, хождение взад и вперед поршней, визг механических пил, звучные прыжки трамваев по рельсам, щелкание хлыстов, шлепание флагов. Мы будем забавляться, оркеструя идеально скрипящие на балконах двери магазинов, гул толпы, различные шумы железнодорожных станций, кузниц, прядилен, типографий, электрических мастерских и подземных железных дорог» [3, с. 266–267].

Руссоло искал практическое применение этих шумов и стремился создать на их основе новую музыкальную культуру. У него была идея сделать из шумов современного городского мира искусство. Для этого он писал специальные композиции, которые, по сути, были оркестровкой шумов, легко

узнаваемых в крупных промышленных городах. Эти звуковые эксперименты он назвал «Искусством шумов».

Спустя несколько месяцев, 2 июня 1913 года, Руссоло представил на суд публики, совместно с живописцем Уго Пьятти, в рамках футуристического концерта в театре Сторки свои первые музыкально-шумовые инструменты, которые он назвал интонарумори (с итал. — шумовые модуляторы). Композитор и музыковед Франческо Белила Прателла и Филиппо Томмазо Маринетти взяли на себя основной удар критики этого удивительного изобретения, красноречиво пренебрегая нападками и грубыми оскорблениями пассеистов.

После этого события Руссоло тут же приступил к работе над новыми инструментами. 11 августа 1913 года в Милане в доме Маринетти (названном Красным домом) состоялся шумовой концерт. Сам Руссоло выступил дирижером этого концерта, состоявшего из 16 инструментов (3 жужжателей, 2 взрывателей, 1 громыхателя, 3 свистунов, 2 шуршателей, 2 булькателей, 1 трещателя, 1 скрипуна, 1 хрипуна) и 4 произведений («Пробуждение Столицы», «Свидание автомобилей и аэропланов», «Обед на террасе казино» и «Схватка в оазисе»).

Необходимо отметить, что «Искусство шумов» стало музыкальным эквивалентом футуристической поэзии, начатой самим Маринетти, который стремился отразить городскую реальность с помощью новых средств: ономатопеи (слова, являющиеся звукоподражанием, возникающие на основе фонетического уподобления неречевым звукокомплексам), глоссолалий (речей с использованием множества неологизмов и неправильных построений фраз), телеграфного стиля и т. д. Неслучайно, что Руссоло в своем манифесте приводит цитату Маринетти, вошедшую впоследствии в звуковую поэму «Занг Тумб Тумб» в 1914 году. В ней футурист наглядно продемонстрировал, как литература может быть освобождена от ограничений академической грамматики и синтаксиса и сведена к своим самым основным фонетическим компонентам.

В последующие годы Руссоло дал множество концертов по всей Италии, а также в Париже, Лондоне и других городах. Планировался концерт и в Российской империи, но планам не суждено было сбыться из-за начала Первой мировой войны. Тем не менее это не помешало в апреле 1915 года Игорю Стра-

винскому и Сергею Прокофьеву принять участие в вечере, проходившем у Маринетти в Милане, на котором играли интонарумори. Прокофьев дал положительную оценку в журнале «Музыка» 1915 года, а Стравинский планировал включить подобную музыку в произведение «Свадебка» 1923 года, но эта идея так и не была реализована.

В первые годы фашистского режима в Италии Руссоло жил в Париже, где продолжал работать над своими инструментами (например, к 1921 году было создано 27 инструментов, а к 1930-м их было уже около 50). Примерно в это же время в столице Франции жил и творил итальянский художник и скульптор Энрико Прамполини, его теоретические работы с 1913–1915 годов и большое количество рисунков представляли новую концепцию театра. Он оперировал элементами чистой формы, цвета, света и звука, т. е. каждый сценический элемент мог «говорить» на собственном языке. По его мысли, в итоге это должно было привести к «освобождению» театра от слова.

После переезда Прамполини в Париж в 1926 году он создал «Итальянский балет», заявленный как аналог «Русских сезонов» Сергея Дягилева и «Шведского балета» Рольфа де Маре. Труппа официально называлась «Труппа итальянской пантомимы» и в декабре приступила к репетициям. Прамполини и Руссоло разработали ряд произведений для репертуара данной труппы. В одном из них, «Три мгновения» (*Les Trois*), было использовано новое изобретение Руссоло — «Шумовой Гармониум», являвшийся клавишным инструментом с более совершенной динамикой и более широким спектром тембров интонарумори. Прамполини разработал освещение, декорации и костюмы, а также сочинил хореографию. Первый план изображал лес с двумя деревьями в форме вульвы, из которых выходили нимфа и сатир, последний соблазнял нимфу своим «пением» и уводил в современную, механизированную цивилизацию. Сцена вторая происходила в холле отеля. Любовную игру предыдущей сцены повторяли два объекта: вентилятор и граммофон. Их любовные восторги подслушивал лифт, который в возбуждении бешено двигался вверх-вниз, испуская зеленые и красные лучи света из своих бдительных «глаз». Шумовые машины Руссоло издавали скребущие и шипящие звуки,

когда вентилятор двигался, как огромный пропеллер аэроплана. Третья сцена происходила в гостиничном номере. Сатир и нимфа приспособились к современному образу жизни и были одеты во фрак и вечернее платье. До них доносился шум из большой двери в глубине сцены. Влюбленные хотели выяснить причину шума и открывали дверь. В этот момент, ошеломленные вызванными ими силами, они оказывались в суете мегаполиса. Они оставили после себя два пиджака на вешалках, которые в потоке желтого света и шума исполняли фокстрот на портпледе. Проект Прамполини имел успех, поэтому был запланирован и на второй сезон, однако он не воплотился в жизнь из-за отсутствия спонсорской поддержки и нежелания фашистской Италии заниматься авангардным театром.

28 декабря 1929 года в Париже состоялся последний концерт Руссоло. На нем выступил с речью французский композитор Эдгар Варез, который выразил надежду на то, что будет налажен фабричный выпуск музыкальных инструментов футуриста. Однако этого не случилось. Разочаровавшись, Руссоло навсегда отказался давать новые концерты.

Что же касается самих инструментов, то их судьба довольна печальна: большинство из них погибло в Париже при бомбардировке во время Второй мировой войны, оставшаяся часть таинственно исчезла. Однако сохранились оригинальные эскизы этих инструментов с краткими описаниями и несколько звукозаписей, в том числе сделанных братом Луиджи Руссоло Антонио. На основании этих источников впоследствии и создавались различные реконструкции.

Подводя итоги, можно отметить, что в течение XX века шум стал важной чертой музыкальной эстетики. Безусловно, футуристы были не первыми, кто экспериментировал с ним, но первыми, кто дал ему глубокое теоретическое осмысление. Руссоло был убежден, что шум должен быть связан с повседневной жизнью и использоваться для создания звукового представления. Уделяя внимание всем звукам вместо ограниченного диапазона, как в традиционной музыке, он создал новые музыкальные инструменты, способные подражать современной действительности.

«Искусство шумов» оказало влияние на Василия Кандинского с его театральным проектом «Желтый звук», Алексан-

дра Скрябина и его цветомузыкальную «Поэму огня» и пр. Также оно оказало сильное влияние на электронную музыку, так как Руссоло сумел заглянуть далеко в будущее и высказал многие пророческие идеи, которые стали востребованными в связи с развитием этого музыкального жанра. В частности, предложенный и реализованный Руссоло способ нотации для интонарумори уже во второй половине XX века будет применяться в немного усовершенствованном виде электронными музыкантами, а затем послужит прототипом для нотации компьютерных программ. Таким образом, дело футуриста вызывает интерес и по сей день.

1. *Лазарева, Е.* [Комментарии] / Екатерина Лазарева // Итальянский футуризм : манифесты и программы, 1909–1941 : в 2 томах / составитель Е. Лазарева. — Москва : Гилея, 2020. — Т. 2. — С. 273–342.

2. *Маринетти, Ф. Т.* Первый манифест футуризма / Филиппо Томазо Маринетти // Итальянский футуризм : манифесты и программы, 1909–1941 : в 2 томах / составитель Е. Лазарева. — Москва : Гилея, 2020. — Т. 1. — С. 25–31.

3. *Руссоло, Л.* Искусство шумов / Луиджи Руссоло // Итальянский футуризм : манифесты и программы, 1909–1941 : в 2 томах / составитель Е. Лазарева. — Москва : Гилея, 2020. — Т. 1. — С. 263–271.

Д. А. Фотина
кафедра искусствоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОМ РЕШЕНИИ СПЕКТАКЛЯ[1]

Театрализация как поиск актуальных способов выражения смыслов в современном сценическом пространстве — важнейший процесс, позволяющий решить целый спектр вопросов, традиционно встающих перед постановщиками всех без исключения сценических жанров:

[1] Доклад подготовлен совместно с доцентом Санкт-Петербургского государственного института культуры Д. Д. Соколовым.

— возможность освоения и переработки исходного материала, изначально для постановки не предназначенного;

— широкая возможность для творческого синтеза различных техник и выразительных средств;

— обогащение образной палитры за счет выхода за границы выразительности моножанров;

— возможность разработки, с учетом анализа потенциальной аудитории, максимально близкого ей по контексту, а значит, более эффективного для восприятия общего постановочного решения.

Точнее всего определить процесс театрализации (а это именно процесс, о законах развития которого мы будем говорить позже) как нахождение сценического эквивалента для материала, изначально для сцены не предназначенного. Под «нахождением эквивалента» следует понимать попытку создания уникального образа того или иного предмета или явления, предназначенного для сценической реализации. Процесс этот имеет несколько уровней и тем отличается от прямой инсценировки, что в своей основе имеет непрямое перенесение в пространство чего бы то ни было. Первым этапом является анализ, целью которого следует ставить выявление сути самого предмета и явления, философское, эмоциональное, этическое и эстетическое его осмысление. Лишь после этого следует приступать к поиску той системы условности (приемов сценической реализации), которая позволит автору воплотить уже не сам предмет, а его нравственно-эмоциональный «слепок», созданный средствами, присущими сцене. «Художественной культуре присуща такая условность, через которую правдиво и глубоко отражается действительность, и чужда условность, являющаяся самоцелью и зачеркивающая содержание. Это означает наличие в художественном образе объективного и субъективного, изобразительного и выразительного, общего и единичного» [2, с. 88].

Также необходимо отметить, что лексический и пластический материал, с учетом всего его разнообразия и направленности, способен передать субъективную образную структуру, отражающую на сцене вполне объективные процессы. Пластическое решение спектакля придает представлению более яркую и эмоциональную форму, влияет на композиционно-динамический рисунок общего действия.

К. С. Станиславский отмечал, что хорошее движение на сцене не некая абстрактно существующая красивость, пластичность, изящество, ловкость вообще, а физическое действие, логическое, последовательное и целенаправленное по смыслу, экономичное и точное по качеству исполнения [см.: 9, с. 508].

Представленная работа — обобщение постановочного опыта авторов в рамках учебного процесса и реализации творческих учебных постановок с воспитанниками кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников СПбГИК, мастерской Дмитрия Соколова. В рамках учебного процесса инструмент современной театрализации намеренно использовался для сценического воплощения исходного поэтического материала, по структуре своей не предполагающего возможности прямой инсценировки: поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и В. В. Маяковского «Облако в штанах». Цель представленной работы на конкретных постановочных примерах:

— выявить закономерные и необходимые для процесса сценической театрализации элементы и этапы формирования художественного замысла;

— описать необходимый алгоритм отбора средств сценической выразительности для оптимальной реализации постановочного замысла;

— отобрать необходимый лексический материал для создания образной выразительности спектаклей;

— стилизовать народно-сценическую, бытовую хореографию для создания универсального пластического языка с учетом формата сценического существования, объединяющего для исполнителей пластику, работу с реквизитом, сценографию, слово и проч.;

— проследить процесс формирования художественного образа от этапа отбора предлагаемых обстоятельств и выбора системы условности до формирования главного художественного образа.

Приступая к постановке на основе поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри», учитывая ее притчевый и внебытовой характер, стилистические особенности, тяготеющие к романтизации и идеализации героя, свойственные творчеству М. Ю. Лермонтова, авторы изначально ставили перед собой следующие задачи:

— создание общего сценического пространства, позволяющего подчеркнуть внебытовой, но вместе с тем общечеловеческий характер действия;

— стилистическое, мизансценическое и, как следствие, обособленное образное разделение различных частей поэмы для визуальной наглядности и возможности действенного их противопоставления;

— нахождение общего постановочного решения, лежащего вне поля вербальности, но вместе с тем не идущего в разрез с исходным материалом и идеями М. Ю. Лермонтова.

Сюжет поэмы строится на рассказе молодого послушника о том, как он сбежал из монастыря и провел три дня, плутая и ходя кругами вокруг обители, так и не найдя настоящего пути на свободу. Физическое хождение по кругу стало первой предпосылкой для сценического решения. Цикличность жизни монастыря, постоянное включение всех его жителей в череду повторяющихся действий, которое предстояло показать в одной из частей представления, стало вторым элементом, составляющим пространственное решение. С самого начала в качестве противопоставления жизни в монастыре авторы задумали реализовать на сцене вольную жизнь кавказского селения — того самого, из которого был родом главный герой. Здесь тоже явно прослеживается сезонная и возрастная цикличность: вся жизнь селения — цепь повторяющихся действий, связанных с аграрным календарем или циклом традиций и обрядов, сопровождающих человека от рождения и до смерти. В итоге анализ всех исходных плоскостей действия привел авторов к мысли о необходимости создания внутри сценического пространства некой циклической формы. Следующее решение родилось из соображений сценической целесообразности: полноценно и одномоментно круговое действие зритель может рассмотреть, если оно представлено сразу со всех сторон. Отсюда пришло постановочное решение, связанное с рассадкой зрителя по кругу и организацией действия внутри этого круга с намеренной цикличностью и равноправием восприятия с любой точки просмотра, следовательно, все постановочные решения необходимо было ориентировать так, чтобы они были зримы и понятны сразу для обзора со всех сторон. Подобное решение являлось не только техниче-

ским, но стало первым шагом к общей осмысленной театрализации пространства, суть которой в том, что и конкретный сюжет, и вся наша жизнь цикличны: зритель видит не только действие, но и других зрителей, наблюдающих за действием и вместе с тем включенных в общее зрительное поле, а значит, зритель видит себя введенным в этот жизненный круговорот.

Для реализации общего замысла представления авторы разделили все действие на три принципиально разных пространства:

1. **Пространство монастыря**. Сдержанный в эмоциях, скорбный, молитвенный мир, который лишен всех излишеств и обитатели которого, подчиняясь логике своего движения по кругу, день за днем *несут свой крест*. В решении спектакля это была буквально прямая метафора — было решено использовать в качестве основного элемента для сценической трансформации большие грубо оструганные доски, которые участники сцены тащили на себе, а затем складывали из них стены монастыря, перегородки келий, алтарь и даже гроб. Многократное повторение манипуляций с тяжелым реквизитом создавало атмосферу сосредоточенного погружения в служение. Пластика актеров основывается на общем скользящем ходе, переходах из позы в позу, на спины «водружен» реквизит, что заставляет корпус слегка согнуться вперед, а подбородок опустить вниз, — это, как сказано выше, символизировало бытность монахов. Артисты двигаются медленно, ритмично, синхронно, в отличие от главного героя, который ни разу в начале сцены не принял коленопреклоненного положения. Рисунок танца состоит из линий, перестроения в колонны, далее преобразующиеся в общий круг, в центре которого будет находиться главный герой.

2. **Пространство вольной жизни**. Мир, полный радости и любви, светлый и праздничный, но и опасный, где есть место любым эмоциям: восторгу и скорби, страху и любви, и, как следствие, разнообразный в своих проявлениях. Здесь также использовались доски, но в ином качестве — как столбы для отметки роста рождающихся и взрослеющих детей, как подпорки для растущего винограда и подвесы для младенческих колыбелей, как символ столов и скамей для пира.

Такой разный и разнообразный мир требовал совершенно иного пространственно-пластического решения. Основной лексический материал, положенный в основу хореографического текста спектакля, базируется на национальном народно-сценическом грузинском танце. Полифоническая структура музыкального материала грузинской народной музыки находит свое отражение в пластическом решении спектакля. Музыка в представлении имеет четко очерченный эмоциональный характер: лирическая женская песня, военный, призывающий к действию, клич, молитва [см.: 1, с. 30]. Зрителю представляется символичное, пластически реализованное, «колесо жизни» [10, с. 52]. Эта вокально-хореографическая композиция погружает пришедшего на спектакль в атмосферу маленькой грузинской деревушки. Балетмейстер спектакля стилизует народную (грузинскую) лексику, благодаря чему появляется возможность окунуться в национальный колорит, погрузиться в предлагаемые обстоятельства действия и вместе с тем ощутить отголоски современности в действе на сцене. С учетом сформировавшейся национальной народной пластики, танец строится на фундаментальных (для традиции) движениях рук, корпуса, основного шага [см.: 6, с. 197–204].

Хореографический текст возникает в соответствии с образом существования героев в предлагаемых обстоятельствах. При стилизации танца перед хореографом стоит задача создания самых разнообразных форм народного танца и в то же время, на основе обработки фольклорного материала, — новых произведений, созвучных нашему времени [см.: 5, с. 120]. В основу лексики театрализованного представления вписан «Свла» — ход по кругу — неотъемлемая часть грузинского танца, как мужского, так и женского [см.: 3, с. 37]. Здесь исполнительницы делают шаг вперед с пятки на всю ступню, затем два коротких шага, проскальзывая на полупальцах, плавно и ритмично выстраиваются в круг на сценической площадке. В руках они несут барабаны (в контексте спектакля барабан — еще один символ и инструмент театрализации, барабаны — это и стук материнского сердца, и сигнал к войне, и родившийся ребенок). Движения танцовщиц отдаленно напоминают танец «Самаия» — женский танец, исполняющийся тремя солистками. Истоки его уходят во времена язычников. Известно, что

он посвящался восхвалению царицы Тамары [см.: 3, с. 134]. На основе этого лексического материала хореограф создает образ женщины-прародительницы, готовой подарить миру новую жизнь. Музыкальные мотивы лирического и величественного «Самаии» сменяются повышением темпа танца «Мтиулури», исполняющегося чаще всего поселенцами грузинских гор. Во время танца мужчины показывают, как осваивают новые земли и оберегают честь девушек.

Женщины также показывают силу характера, они показывают, что достойны быть около своих темпераментных мужчин. Музыка достаточно быстрая и ритмичная, основной ход приобретает более резкую фактуру: переход из позиции в позицию за счет высокого подъема на полупальцы. В этой части между артистами образуются дуэты, основу которых составляет стилизация лексики танца «Картули» — грузинского танца, исполняемого на свадьбе. Девушка очень плавно и изящно делает поворот на месте, опустив взор, партнер находится за спиной, дублируя траекторию движения девушки. Движения рук мужчины символизируют размах крыльев степного орла. Во время танца партнеры не прикасаются друг к другу. Этот танец символизирует соединение женского и мужского начала, преемственность традиций и продолжение рода [см.: 3, с. 115].

Основным рисунком танца остается круг, внутри которого образовывается еще один круг. Во внешний круг выходят девушки, их основной ход становится более жестким, используются приставные шаги накрест, переходы со всей стопы на пятку открытой ноги, руки подняты наверх, двигаются из стороны в сторону, напоминают колышущиеся на ветру кроны горных деревьев. Пластика движений исполнителей, которые находятся во внутреннем круге, — это движения женского лирического танца «Нарнари» [см.: 3, с. 156]. Танцовщицы берутся за руки, идут по кругу, поднявшись на высокие полупальцы. Молодые люди, которые находились во внутреннем круге, выходят из него, таким образом преобразовывая общий рисунок танца, расслаивая его на один внешний круг и два внутренних. У каждого из кругов свой лексический текст. Движения рук исполнительниц, которые находятся во внешнем круге, плавные, руки поднимаются наверх по очереди

и через круговые аккуратные ронды кистей, так же по очереди, опускаются вниз — так виноградная лоза стремится к солнцу и гроздьями ягод, будущим вином, тянется к земле. Продолжая держать в ногах основной ход, исполнительницы меняют движения рук, теперь зрительскому вниманию представляется процесс сбора урожая.

Мужчины, образовавшие средний круг, двигаются по линии рисунка танца широкими выпадами, в руках у них доски. Пластика напоминает движение плуга во время вспахивания урожайной земли.

Девушки, танцевавшие во внутреннем круге, меняются местами с юношами. Исполнители вновь соединяются в пары, пары берутся за руки, мужчины покрывают головы женщин платками. Каждая из танцовщиц внешнего круга по очереди подходит к вновь образовавшимся парам. Этот рисунок повторяется еще несколько раз со сменой участников внутри трио. Основной ход и рисунок танца остаются прежними.

На примере этой пластико-хореографической композиции постановщик создал образы цикличности жизни, смены поколений. Эмоциональный настрой музыки меняется, ведущим инструментом становится барабан, в отличие от предыдущей части с мелодично играющими струнными. Все танцовщицы оказываются внутри плотного кольца, состоящего из мужской части исполнителей. Мужчины выполняют движения танца «Хоруми» — танца воинов [см.: 3, с. 110]. «Хоруми» — самый воинственный грузинский танец, демонстрирующий зрителю борьбу грузинского народа за независимость. Танцоры-воины своими движениями имитируют подготовку к сражению, применяя элементы боевой техники [см.: 3, с. 189]. Танцовщики двигаются по кругу, через широкие выпады на одно колено и переходы через вторую позицию ног. Во время исполнения мужчины бьют одной рукой в барабан, создавая свой собственный ритм для движения, отличный от ритма музыкального сопровождения.

3. **Пространство воспоминаний и рефлексий главного героя**. Мир, наполненный лишь намеками на былое существование, похожий на легкое дуновение ветра, только на мгновение принесшее давно забытые звуки, запахи и ощущения.

Для создания этого пространства требовалось принципиально иное решение работы с трансформирующимися деталями (здесь доски уступили место легким, летящим тканям и платкам), иным виделось и пластическое решение. Хореограф задействует в этой картине как исполнителей только девушек. Их движения, плавные и легкие, напоминают хоровод. Артистки двигаются по кругу, перестраиваются в две линии, осуществляют смену рисунка через дозадо. Основа перестроения — это тройной шаг. Руки плавно переходят из подготовительной позиции в третью, корпус наклоняется вперед и назад, что создает ощущение легкости и полета.

В цикличном чередовании этих трех пространств был показан не только ход жизни человека, но и метание между внешней свободой и попыткой обрести внутреннюю гармонию, что было особенно важно для авторов, а также то, что, по их мнению, свойственно любому человеку, — метание между реальными вариантами в настоящем и чем-то эфемерным, существующим лишь в воображении или памяти. Проникновение друг в друга тех миров, выраженных во многом посредством пластического решения, которое и являлось в данном случае инструментом театрализации (нахождение сценического смыслового эквивалента), конкуренция этих миров за право стать тем кругом, в который войдет и где останется герой, — вот что стало основой действия всего представления.

Сюжет поэмы, да и само философское обоснование романтизма предполагали отказ от реальных и материальных пространств и выход в другой, идеальный, нематериальный мир, мир, в котором способны существовать мысли главного героя, проведшего жизнь в чуждом ему порядке монастыря и уже неготового к вольной и настоящей жизни. Пространство мира воспоминаний поглощало героя и вместе с ним всех и все, что находилось на сцене, все тонуло в ярком свете.

Вторая работа, на примере которой мы обращаемся к процессу поиска решения, а как следствие — и образа в процессе создания формулы театрализации, — поэма В. В. Маяковского «Облако в штанах». Как известно, эта поэма — попытка молодого еще поэта философски осмыслить окружающий его мир, и отправной точкой Маяковский выбирает для себя любовь, а точнее — ее утрату. В процессе анализа материала поэмы

стало очевидно, что действие в пространстве предстоит выстроить таким образом, чтобы наглядными стали следующие утверждения:

— мир без любви неполноценен;

— без любви невозможны благие свершения;

— без любви нет возможности вершить ни стихи, ни судьбы мира;

— без любви само существование мира поставлено под вопрос.

Четырехчастная структура самой поэмы, по замыслу авторов спектакля, позволила поэтапно разворачивать перед зрителем указанные четыре тезиса, низвергая на его глазах мир без любви. Принципиальным пространственным и сценографическим решением стала специальная подвижная ширма с натянутыми эластичными, плотно примыкающими друг к другу полосами, позволяющими исполнителям осуществлять сквозной проход через декорацию в любом ее месте. Полосы пропускали через себя исполнителей и плотно смыкались за ними, не оставляя следа от прохода. Работа с этим объектом позволяла для каждой новой части спектакля выстраивать свое уникальное пространство, интересным и нетривиальным образом обеспечивать выход и уход персонажей, а также акцентировать внимание зрителей на отдельных фрагментах действия.

Для наглядности образного решения было принято решение обеспечить визуализацию расчеловечивания через то, что главный герой раз за разом отдает или отказывается от какой-то значимой части себя. И первая часть была посвящена тому, что отказ от любви ведет к омертвению живых реакций и утрате возможности остро и правдиво взаимодействовать с окружающим пространством. В этой части герой отказывался от своих нервов. Декорация, составленная углом, изображала комнату героя. Он был один, но постепенно прямо через стены в его мир просачивались его переживания, страдания, неуверенность и страх. Здесь хореограф создает три плана общего рисунка танца. Первый план, выстроенный на авансцене, представляет собой лексику, базирующуюся на движениях техники contemporary dance [см.: 8, с. 77–96], исполняющейся в партере. Артисты в своих пластических «вы-

сказываниях» чередуют смену темпа и ритма. Резкие переходы от чеканных острых линий перемежаются с плавными переходами и взаимодействием друг с другом. Этот прием используется для создания образа кардиограммы. Танцовщики, находящиеся в среднем плане композиции, двигаются без изменения ритма своей пластики, в такт музыкальному аккомпанементу. Основной базой для комбинаций является стилизованный джаз-модерн танец [см.: 7, с. 245], с его четко простроенными линиями, широтой движений рук, переходами из позиции в позицию, резкими разворотами корпуса. Артисты, занявшие средний план, практически не передвигаются по сцене, исполняют комбинации на месте, обступив главного героя. Исполнители, танцующие на третьем плане композиции, находятся выше остальных участников эпизода. Они работают с декорациями, создают визуально читаемые образы: руки, сначала манящие к себе главного героя, позже через движения пантомимы превращаются в крест.

Вторая часть спектакля соответствует второй части поэмы Маяковского о взаимоотношении человека и общества и о социальных и общечеловеческих переменах. Здесь герой сознательно отказывался от своей души. Но, по мнению авторов, отказавшись от любви, а вслед за этим от души, герой (поэт) не может рассчитывать на подлинно великие человеческие деяния. Толпа, ведомая им, без сердца и души способна лишь на низменные и бытовые желания, ее путь грязен и кровав. Здесь декорационное пространство, изначально также представлявшее простую комнату, раскрывалось, открывая через арки-провалы всю глубину сцены, отображая прямую связь с внешним миром, и все деяния героя, начатые в его пространстве, находили прямое продолжение в большом мире за стеной. Прием, который использовал хореограф в первой части, связанной с «нервами» и отказом от них, для работы с исполнителями, находящимися на авансцене, становится основой пластики для толпы поэтов, страждущих и в финале этой части для «пролетариата». Но теперь из движенческого поведения артистов совершенно исчезает возможность замедления ритма. Наоборот, общий ритм приобретает маршевую структуру, темп исполнения постепенно увеличивается. Артисты, до этого работавшие исключительно в партере, встают

на ноги, выстраиваются клином. Движения ног — шаги из второй выворотной позиции во вторую же, с акцентом в пол на каждую вторую долю такта. Благодаря такому пластическому построению рисунка танца и лексики создается образ взаимодействия героя и «толпы», разных людей, не подчиняющихся уже его воле.

Третья часть поэмы посвящается поэтической славе. Но человек, лишенный любви и души, славой этой не может ни воспользоваться, ни насладиться, он вызывает только насмешки, а его упреки порождают лишь равнодушие. Герой здесь оказывается в самом центре богемного веселья, где толпа готова увлечься любым, даже самым сомнительным поэтом, петь ему осанну и рукоплескать, но в упор не хочет замечать Гения, что доводит героя до исступления, зависти, ругательств, отчаяния и даже попытки самоубийства. Сценографическое решение этого фрагмента — сужение пространства — от большого и широкого условного ресторана с нишами и провалами, в которых показывались сидящие «за столиками» актеры, до схлопывания всего в узкую щель, в ней герою просто нет места, и она выдавливает его наружу, фактически толкая на самоубийство.

Основой пластики движения артистов становится танец, популярный в 20-х годах XX века, — Black-Bottom (Блэк-Боттом). В основном блэк-боттом был сольным танцем, однако его можно было исполнять и напротив своего партнера или в группах [см.: 12, с. 89–90]. Танец состоит из ударов ногами, прыжков назад и вперед, топтания, вращения бедрами и много другого. Руки при этом, как и в чарльстоне, поддаются общей волне танца. Однако в отличие от чарльстона в сольном исполнении движения блэк-боттома энергичнее [см.: 14, с. 110–111], а в его репертуаре больше веселых форм. На основе стилизации движений танца блэк-боттом создается пластика третьей части. Движения артистов свободны, развязны, сексуальны. Корпус и руки переходят из положения в положение через широкие ронды, ноги отстукивают ритм музыкального сопровождения. За счет всего вышеперечисленного создается атмосфера ресторана или артистического кабаре начала XX века.

Заключительная часть была посвящена взаимоотношениям героя с самим мироустройством. Лексическим материалом

для этой части стал танец танго. Хореограф создает условный дуэт между главным героем и «женщинами», таким образом преобразовывая структуру парного танца. Танго — танец страсти, переплетения энергий, проявления высшей степени интереса партнеров друг к другу [см.: 11, p. 518]. Мужчина в танго ведет, создавая танцевальный рисунок, а женщина следует за ним, интерпретируя и украшая его шаги. Танго — драматичный танец. Его иногда называют «любовью на 5 минут» [4, с. 148]. В интерпретации хореографического текста танго, представленного в четвертой части представления, основной лексикой наделены танцовщицы, единственному мужчине (главному герою) остаются лишь попытки отстраниться от девушек. Движения исполнительниц — это плавные скользящие по полу комбинации шагов, ронды ногами, резкие повороты, широкие движения руками, переходы из позы в позу через паузы. Девушки, поочередно появившиеся из-за кулис, обступают главного героя, двигаются по кругу, все плотнее и плотнее сужая кольцо вокруг него. Это происходит до тех пор, пока масса не «поглощает» исполнителя. Главный герой исчезает под натиском навязанной ему излишней страстности и похоти. Он, раздираемый страстями, буквально обнажался, оставаясь бестелесно-голым перед лицом любви, от которой он отказался, но за неимением возможности обратиться еще к кому-нибудь, ведь все остальное в его мире просто исчезло, герой молился и требовал у нее что-то. Для создания этого эпизода хореограф использует приемы акробатики и Breakdance (Брейкденс) [см.: 13, p. 14], используя этот лексический материал исключительно в партере. Таким образом, сложность выполняемых главным героем элементов увеличивается, достигается образное соответствие внутреннему состоянию персонажа. Каждой его стенание, каждое обращение, возможно, к высшим силам даются ему через суровую физику тела. Необходимо отметить, что все переходы, выстроенные по принципу зигзага, от «Божественного образа» к следующему, осуществляются через партерные слайды, перекаты, кувырки. А после, не получив ответа, герой шел дальше. Здесь декорационная конструкция представала сплошной стеной этого мира, которую герой пытается сломать или пройти, а затем просто рушит, оказавшись в совершенной пустоте, голый

и без каких-либо признаков внешнего присутствия мира. Артист, буквально сжимаясь в этой звенящей пустоте, собирает свое тело в позу эмбриона, максимально пытается уйти от проблем внешнего мира, стремится раствориться в пространстве, садится в середину сцены и исчезает — за счет подъема декорации возникает эффект «исчезновения».

Так через работу с пространством сцены и разнохарактерные пластические решения авторами были достигнуты заявленные постановочные цели: превращение полноценного человека, отказывающегося от любви, в деградирующее ничтожество, показ мира, чьи устремления без любви деструктивны, показ бессмысленности любых дерзаний и начинаний в отсутствие любви и, наконец, отсутствие как такового мира, включая все его физические проявления, если из мира изъята любовь.

Театрализация как путь выражения смыслов через нахождение в сценическом пространстве максимально точно выражающих эти смыслы выразительных средств — чрезвычайно мощный и точный инструмент психоэмоционального воздействия на зрителя. Причина этого видится авторам в осознанном и программируемом направленном воздействии самостоятельных видов искусства (уже несущих в себе сильнейший художественный и эмоциональный заряд), таких, как, например, построение универсального лексического (в рамках хореографии и пластики) языка, на достижение не абстрактно-художественной, а конкретно-смысловой цели. Здесь идет речь о соподчинение средств сценической выразительности, их драматической и драматургической выстроенности и структурированности. Театрализация — это соединение в пространстве сцены стихийной эмоциональности и рациональной, направленной точно в цель драматургической прагматичности, нахождение самостоятельной пластической лексики, которая перерождается в эмоциональную стихию, как нельзя лучше подходящую для выражения драматического прагматизма, если он рационально встроен при помощи театрализации в нужную схему.

1. *Борзов, А.А.* Танцы разных народов СССР / Анатолий Борзов. — Москва : ГИТИС, 1988. — 86 с.

2. *Вершковский, Э.В.* Режиссура театрализованных представлений : учебное пособие / Эльмир Вершковский. — Санкт-Петербург : Нестор-История, 2017. — 98 с.

3. *Джавишвили, Д.Л.* Грузинские народные танцы / Давид Джавишвили. — Тбилиси : Сабчота Сакартвело, 1958. — 279 с.

4. *Драгилёв, Д.* Лабиринты русского танго / Дмитрий Драгилёв. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. — 156 с.

5. *Карпенко, В.Н.* Народный танец как древнейший вид искусства / Виктор Карпенко, Ирина Карпенко, Татьяна Огиенко // Интеграция наук. — 2017. — № 5 (9). — С. 118–121.

6. *Мусина, Н.Д.* Стилизация народного танца как способ ретрансляции этнохудожественного хореографического наследия в современность / Надежда Мусина // ЮНЕСКО : стратегия развития культуры, науки и образования в контексте нового гуманизма : материалы Международной научно-практической конференции. — Казань : Изд-во Казанского гос. университета культуры и искусства, 2016. — С. 197–204.

7. *Никитин, В.Ю.* Модерн-джаз танец : История. Методика. Практика / Вадим Никитин. — Москва : ГИТИС, 2000. — 438 с.

8. *Никитин В.Ю.* Современный танец или contemporary dance? / Вадим Никитин // Academia : Танец. Музыка. Театр. Образование. — 2016. — № 4. — С. 79–96.

9. *Станиславский, К.С.* Работа актера над собой: Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания ; Дневник ученика / Константин Станиславский. — Москва : Искусство, 1989. — 511 с.

10. *Эндрюс, Т.* Магия танца : Ваше тело как инструмент силы : [Пер. с англ.] / Тед Эндрюс. — Москва : REFL-book, Киев : Ваклер, 1996. — 247 с.

11. *Castro, D.S.* The Argentine tango as social history, 1880–1955 : The soul of the people. — Edwin Mellen Pr, 1991. — T. 3. — 579 p.

12. *Kantor, M.* Broadway : American Musical / Michael Kantor, Lawrence Maslon. — New York : Bulfinch Press, 2004. — 205 p.

13. *Spady, J.G.* The Global Cipha : Hip Hop Culture and Consciousness / Spady, James G., Alim, H. Samy, Meghelli, Samir. — Philadelphia, PA : Black History Museum Press, 2006. — 341 p.

14. *Stearns, M.W.* Jazz Dance : A History of American Folk Dance / Marshall Winslow Stearns, Gene Stearns. — New York : Da Capo Press, 1988. — 150 p.

Н. А. Чесалова
кафедра театрального искусства Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена

МЕЙЕРХОЛЬД И БРУК. ОТ «ВЗДЫБЛИВАНИЯ ОБРАЗА» ДО БАЛИЙСКОЙ МАСКИ[1]

В книге «Портреты и наблюдения» А. П. Мацкин пишет: «Устанавливалось правило, что режиссер, исходя из интересов „внутреннего диалога“, может... найти для устаревшей ремарки новые и более динамичные способы выражения. Из этой непритязательной формулы реконструкции возникла влиятельная мейерхольдовская идея „вздыбливания образа“ для уяснения его сути, для его *генерализации*, идея, мимо которой не прошел ни один современный режиссер — от Вахтангова до Питера Брука» [2, с. 187]. Эти слова еще раз подтверждают новаторство и проникновение в глубину строительства сценического образа, свойственные режиссеру Питеру Бруку, его теоретическое и практическое, узловое осмысление Мейерхольда и вечный поиск этого «вздыбливания». Брук все время находится в поиске новых театральных решений. Хочет расширить арсенал актерских средств выразительности, отыскать новый театральный язык, вне зависимости от литературы, принимая язык как средство общения со зрителем. Многое он находит в театральных исканиях Мейерхольда: «Школа Мейерхольда делала акцент на выразительности тела. Гротовский по-своему развил это направление и вызвал особый интерес к языку тела и движения. С другой стороны, Брехт настаивал на том, что актер должен быть не наивным дурачком, каковым его считали в девятнадцатом веке, а думающим, размышляющим человеком своего времени. Школа Станиславского и ее последователи уделяли огромное внимание проблемам эмоциональной погруженности актера в роль. Все три направления необходимы» [1, с. 255].

---

[1] Доклад подготовлен совместно с канд. пед. наук, доцентом кафедры театрального искусства Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена Н. П. Андреевой.

Питер Брук для работы с актерами прибегал к такому инструменту, как «театральная маска». Разновидностей масок существует очень много. Но главное, что одни маски несут в себе благородство, а другие — отвращение и отчуждение. Работа с маской очень распространена в западной культуре, и часто в театральном представлении пользуются маской отрицательного героя. Правильно подобранная маска помогает подчеркнуть характер того или иного персонажа в спектакле, если это необходимо с точки зрения режиссуры.

У Брука возникают вопросы — если лицо работает так же успешно, как маска, какой смысл надевать маску? Традиционная театральная маска представляет собой портрет безликого человека, портрет его истинной природы. И как только такую маску надевает артист, она способна поменять выражение. При работе с маской, на репетициях, можно найти внешнюю характерность с помощью маски, но разве этого добивается режиссер и актер? Для того чтобы менять характерность маски, должны произойти изначально изменения внутри человека, находящегося под маской. Упражнения с белой маской используют многие мировые театральные школы. Актеру предлагают надеть на лицо кусок белой бумаги и просят его оглянуться. Действие с точки зрения физики простое и понятное. Оно приводит к освобождению мыслей, контролирующих действие. Изучая культуру разных стран, Брук изучал и балийскую культуру. При работе с маской артисты вначале исследуют ее внешне. Берут в руки и смотрят до тех пор, пока не начнут ощущать ее части как части своего лица. При помощи физических действий руками актер начинает взаимодействовать с маской и как бы вливаться в нее. Но самое удивительное происходит далее: актер начинает дышать абсолютно подругому. Именно такого эффекта добивается режиссер от артистов. Со сменой маски происходит и смена ритма дыхания, и изменение глубины дыхания.

Но в Европе, в европейской театральной культуре работа с маской другая. Любая техника связана с конкретной культурой, со способом обучения работы с маской, со школой, которую представляет актер. Когда актер берет в руки маску и, изучив ее, решает надеть, лицо актера меняется и как бы становится единым с маской. Надевая маску, он как бы избавляется от одной

из своих собственных масок. Актер вступает в контакт со своим собственным лицом. По сути, маска становится ролью для актера, и, как только актер перевоплощается в маску, она уже из застывшей материи способна перенять любые предлагаемые обстоятельства.

Для работы с актерами, как говорит Брук, необходимо пользоваться масками. Но для Брука «маской» может выступать и само лицо актера. «Но пока мы не начали использовать маски, мы заботились о том, чтобы в лице актера проступала его индивидуальность, а это значит: какой бы техникой он ни пользовался, важно одно — освободиться от собственных масок» [1, с. 246]. Именно к этому призывает артистов великий режиссер и педагог Питер Брук. И если актер молод и хочет развиваться в актерской профессии, то ему необходимо найти в своем труде имеющиеся штампы и осознать их, попытаться от них избавиться. И при совершении такого усилия он сделает лицо «зеркалом — добьется чистого и точного отображения того, что происходит у него внутри» [1, с. 246–247].

Если понаблюдать за людьми, можно заметить, что их внутренние переживания, внутренний мир выдает лицо. Актер без грима, без реквизита, без костюма — актер, человек, такой, какой он есть, — суть экспериментального театра, к которому стремится Питер Брук. К «обнажению души актера» он мог прийти с помощью работы в тренинге, который должен быть направлен на выявление человеческой индивидуальности. И если с помощью тренинга получается добиться поставленных задач, то лицо станет главным инструментом как актера, так и режиссера; лицо, в котором отобразится человеческая индивидуальность, а не театральная маска, штамп. Театральная маска станет нужной в тот момент, когда актеру не хватает природных и человеческих возможностей. Есть у каждого артиста свой предел, поэтому и происходит некая ограниченность ролей. Актер может добиться внешней выразительности, но его лицо будет отображать лишь те эмоции, которые свойственны именно ему, те, что он пережил, благодаря своему жизненному опыту. И именно в этой ситуации маска будет уместна, она может дать ту энергию, которой актер не обладает. А чтобы маска заиграла по-другому, ее нужно

то снимать, то надевать, и в таком случае лицо актера становится более выразительным, нежели в маске.

Брук разделяет два типа масок:

Реалистичная.

Ненатуралистичная.

Реалистичная маска выглядит очень натуральной, независимо от культуры маски. И смотря на эту маску, можно увидеть старика, грустного человека, красивую девушку, удивленного человека, а уже после приходит понимание, что маска восточная. В данном случае речь идет о так называемых балийских масках. Этим маскам свойственно ярко выражать отдельные черты людей. Маска и театральная история должны сочетаться друг с другом. И тут, что удивительно, не входят в диссонанс происхождение маски и определенный литературный источник, выбранный режиссером. Если тот, в свою очередь, найдет для маски свой отклик, как это сделал Брук в своем спектакле «Беседа птиц», именно в этом материале был задан персидский сюжет, а появлялась балийская маска. Смешение традиций, которое не режет глаз, — вот чего добивался режиссер.

Ненатуралистическая маска разделяется, в свою очередь, еще на две категории. Существует маска, смысл которой настолько скрыт для глаз зрителя, что если изначально не понятен смысл маски, то содержание также станет непонятным. Эти маски можно назвать масками впечатления, например, это маски народов Африки, или новогвинейские маски, именно в них отражаются культурные традиции, и если их не знать, то у зрителя останется лишь одно сильное впечатление.

Также ненатуралистическая маска может отражать внутренний человеческий опыт, но психологический опыт в данном случае не учитывается. Она отличается от маски, которая передает основные типы человека при помощи точного воспроизведения черт человеческого лица, тем, что она может передать некую божественную сущность: «согласно древним верованиям, существовало множество божеств и частичка каждого вселялась в душу человека» [1, с. 249]. Есть маска, которая не похожа на человеческое лицо, где можно увидеть четыре глаза, несколько пар губ. И если ее наденет артист, знающий природу этой маски, то она сможет выразить один

из аспектов человеческой жизни, т. е. то, чего актер не сможет выразить, т. к. не способен уйти от своей природы. И работа с такой маской есть большая ступень к новому, более бытовому выражению человеческой жизни, и игра артиста будет также реалистичной, если он будет отталкиваться от человеческой природы. Подобную маску Брук взял для роли Бога в «Махабхарате». На репетициях актеры брали в руки балийскую маску с изображением дьявола, и абсолютно каждый мог ощутить новую, неведомую силу и энергию, когда надевалась маска. Как и в прежних ситуациях, при строительстве сценического образа помощником при изображении божественных сил становится маска. Она несет в себе ту энергию, которой нет в актере. В западном театре маски подобным образом не используются. В их театре не было и нет подобных экспериментов. А в африканском и восточном театре маска такого типа используется для различных ритуалов, но смысл ее использования заключается в том же, что и в театре: «изобразить абстрактные понятия, иначе называемые божественными силами, с тем чтобы они обрели плоть и кровь» [1, с. 250].

Благодаря такому детальному разбору можно сделать вывод: реалистичная маска выражает человеческие типы, а ненатуралистическая воплощает в первую очередь божественные силы и природу. А секрет при работе с маской заключается в том, что застылость маски может исчезнуть тогда, когда она окажется на человеческом лице. Она дает некую степень свободы, и, закрывая лицо, она освобождает от необходимости спрятаться. Находясь в безопасности, можно пуститься во что-то абсолютно новое, неизведанное. Под маской можно помочь открыться актерской душе. Маска оказывает человеку защиту, именно благодаря ей можно выйти из своей зоны комфорта, из своей природы.

1. *Брук, П.* Блуждающая точка / Питер Брук. — Москва : LIBRIS, 2007. — 270 с.

2. *Мацкин, А. П.* Портреты и наблюдения / Александр Мацкин. — Москва : Искусство, 1973. — 439 с.

Н. Н. Тарасова
кафедра зарубежного искусства РГИСИ

ЭСТЕТИКА АР ДЕКО В ФЕДРЕ 1917, 1923 ГОДОВ ИДЫ РУБИНШТЕЙН

В 1911 году в Париже была образована антреприза во главе с И. Рубинштейн. Одной из задач, поставленных актрисой для антрепризы, было создание синтетического действия в эстетике модерна на драматической сцене. Антреприза И. Рубинштейн просуществовала три года. Было поставлено четыре спектакля на сцене театра «Шатле». Последним спектаклем антрепризы стала постановка «Пизанелла, или Душистая смерть» по пьесе Г. Д'Аннунцио в 1913 году. С 1914 по 1917 год актриса не выпускала собственных премьер.

На основе разработанного материала и анализа спектаклей антрепризы 1911–1913 годов было определено, что в спектаклях данного периода синтез искусств воплощался через единство стиля — модерн [7]. Были обобщены эстетические принципы антрепризы И. Рубинштейн 1911–1913 годов через пространственно-временные взаимодействия искусств (концепция Е. Муриной [5]), а также через систематизацию типов синтеза В. Власова [4] и концепции Г. Шпета [8]. «Конкретность эстетических объектов» [8, с. 348–351] модерна в спектаклях антрепризы, о которых пишут Г. Шпет и В. Власов, не определяли структуру композиции, а лишь соединяли в единое целое компоненты спектакля.

С 1916 года И. Рубинштейн начинает переписку с Л. Бакстом о постановке «Федры» по пьесе Ж. Расина в «Опера Гарнье». В 1917 году актриса готовила не целый спектакль, а лишь один акт. Номер входил в программу благотворительного вечера в пользу Румынского Красного креста [9]. «Я выбираю для исполнения IV акт. Он очень красив» [3, с. 151], — писала И. Рубинштейн Л. Баксту. Актриса выбрала самый напряженный акт трагедии, в котором можно было достигнуть наивысшей точки слияния пластики, пантомимы и декламации. С этой постановки начинается следующий этап сценических поисков И. Рубинштейн на драматической сцене.

В постановке четвертого акта «Федры» по пьесе Ж. Расина 1917 года были выявлены новые художественные принципы. Начиная с 1917 года происходила смена эстетических принципов в спектаклях И. Рубинштейн. В декорационном оформлении обозначился переход от живописности к декоративности. Происходит трансформация формы: несмотря на линейную перспективу — отсутствует глубина, то есть мы видим стремление к плоскостному изображению. Л. Бакст срезает значительную часть каменного пола (низкая линия горизонта), тем самым монументализирует пространство покоев, а в эскизе 1923 года совсем убирает тонкую полосу пола, тем самым достигая максимально плоского декоративного изображения. Несмотря на солнечный просвет между плотными рядами колонн, прямую перспективу, изображение покоев тяготеет к графике. Как отмечает исследователь творчества Л. Бакста, после 1917 года манера исполнения становится более сухой и графичной [6, с. 207].

Манера исполнения задника (условно импрессионистская) сохраняется, однако «художник наносил мелкие мазки краски, оставляя на деталях многочисленные пробелы, что приближало элементы первого и второго плана к единой плоскости» [2, с. 92], как отмечает Е. Байгузина. Условная неразделимость двух планов приближала изображение к графике.

В эскизе костюма няньки 1917 года мы видим более полный переход к новой эстетике. Орнамент на платье располагается плотными упорядоченными рядами, узор ярко охристого цвета нанесен на черную ткань — все это уплощало фигуру актрисы.

Таким образом, строгость линии, геометрия орнамента, менее дробная форма дворцовых покоев, масштабность сводов, колонн — все это говорит о том, что начиная с «Федры» 1917 года меняется эстетика спектаклей. Однако по-прежнему сохранятся выстраивание образа И. Рубинштейн по принципу архитектуры модерна — изнутри наружу (от конструкции к объемам), то есть от индивидуальности актрисы к целому спектаклю. Индивидуальность актрисы определяла внутренние связи компонентов за счет ее пластики.

Как сказано выше, в спектакле «Федра» по пьесе Г. Д'Аннунцио (1923) черты стиля ар деко отразились более

полно, чем в «Федре» 1917 года. Новым в «Федре» 1923 года становится визуальное решение спектакля. Строгий ритм вертикальных и горизонтальных линий, отсутствие линии горизонта (художник срезает в эскизе каменный пол), гиперболизированные размеры внутреннего убранства, тотальность орнамента, плотное нанесение цвета давали эффект декоративности, стремление к плоскостному изображению.

Стремление к декоративной плоскости определяло выстраивание мизансцен — разворачивание сценической площадки. Так, режиссер Бур и художник Бакст решают выводить героев на специально сооруженные помосты в зал, создавался эффект картины в картине. Также это решение усиливало трагическую развязку, так как герои, выведенные на площадку, в масштабном соизмерении были меньше вытянутых скульптур Артемиды и Ипполита на сцене [2, с. 98].

Геометрия, монументальность, заложенная и в композиции декораций, отразилась и в решении костюма Федры И. Рубинштейн. Сдавленная плоть в плотных тканях, историческая отсылка (обнаженная грудь) к критскому женскому платью [2, с. 101], пропорциональное членение тела за счет рядов орнамента определяли рисунок движения актрисы. Заданные художником параметры меняли пластическое выстраивание образа. Костюм стал выполнять роль ритмической организации пластики героя. Пластика выстраивалась на статических позах, точных жестах. Пластическая исполнительская манера игры И. Рубинштейн отличала ее от других актрис. Актриса намеренно подчеркивает остроту линий, худобу, то есть уподобляет объем тела холсту.

Ар деко переосмысляет орнамент, он становится более крупным, упорядоченным, геометричным [1, с. 162]. Именно с «Федры» 1923 года мы видим, как Л. Бакст привносит в визуальное оформление новые принципы орнамента. Огромные маски идолов, украшающих колонны, крупный узор на костюмах, плоскостность изображения отражают стремление И. Рубинштейн к поискам новой эстетики для спектаклей, которой становится ар деко.

Общее художественное решение и актерская игра актрисы находились в определенном синтезе. Актерское существование И. Рубинштейн по-прежнему определялось ее данными,

однако декорации и костюмы задавали определенные параметры пластическому рисунку. Именно стремление к геометрии в декорационном решении позволило показать на сцене конструктивную основу актерской игры.

Для актерского и постановочного пространства творчества И. Рубинштейн характерно стремление к синтезу искусств. Спектакли ее антрепризы 1911–1913 годов стали ярким воплощением и идеи синтеза, и эстетики модерна в театре. Спектакли 1917–1923 годов воплотили идею синтеза на драматургическом материале и отразили новую актуальную эстетику ар деко.

1. *Азизян, И.А.* Диалог искусств XX века : очерки взаимодействия искусств в культуре / Ирина Азизян. — Москва : Издательство ЛКИ, 2008. — 592 с.

2. *Байгузина, Е. Н.* Л. С. Бакст : в поисках античности / Елена Байгузина. — Санкт-Петербург : Нестор-История, 2009. —206 с.

3. *Беспалова, Е. Р.* Бакст в Париже / Елена Беспалова. — Москва : БуксМАрт, 2016. — 255 с.

4. *Власов, В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 томах. Т. VIII: Р — С / Виктор Власов. — Москва : Азбука-классика, 2008. — С. 826–828.

5. *Мурина, Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств : (очерки теории) / Елена Мурина. — Москва : Искусство, 1982. — 192 с.

6. *Пружан, И. Н.* Лев Самойлович Бакст / Ирина Пружан. — Ленинград : Искусство, 1975. — 232 с.

7. *Тарасова, Н. Н.* Театральный модерн в первой постановке антрепризы Иды Рубинштейн «Мученичество Святого Себастьяна» / Наталья Тарасова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. — № 6 (71). — С. 50–63.

8. *Шпет, Г.Г.* Сочинения / Густав Шпет. — Москва: Правда, 1989. — 601 с.

9. Courrier des theatres // Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle. Le Figaro. — 1917. — № 171. — URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k291444z/f3.item.r=lda%20Rubinstsin%201917 (дата обращения: 09.03.2021).

Дун Юйци
кафедра русского театра РГИСИ

МЕТОД «СИНЬСЯН» ЦЗЯО ЦЗЮЙИНЯ

Цзяо Цзюйинь (1905–1975) — китайский режиссер, теоретик театра, педагог, один из основателей и художественный руководитель (1952–1966) Пекинского народного художественного театра. Поставил такие известные, знаковые для китайского театра середины XX века спектакли, как «Лунсюогоу» (1950), «Хуфу» (1956), «Чайная» (1958) и др. [см.: 11]. На основе сочетания системы Станиславского и методов китайского традиционного театра Цзяо Цзюйинем была сформирована уникальная школа спектакля Пекинского народного художественного театра [см.: 6]. Метод «синьсян», предложенный Цзяо Цзюйинем, оказал значительное влияние на развитие китайского драматического театра второй половины XX века и систему обучения актера.

Цзяо Цзюйинь первым из китайских театральных режиссеров XX века сформировал свой собственный метод, разработал его теоретически и воплотил на практике [см.: 8, 9]. В Китае называют «синьсян» Цзяо Цзюйиня — 学派 (*сюэпай*), в переводе с китайского — школа, направление, метод, поэтому и в докладе эти понятия будут употребляться как синонимы.

Творческий путь Цзяо Цзюйиня и значение его творчества для китайского драматического театра XX века

Цзяо Цзюйинь родился в 1905 году в Тяньцзине, городе на севере Китая. Уже в детстве и юности увлекался театром. Во время учебы в Яньцзинском университете (1924–1928) переводил с английского произведения мировой драматургии, опубликовал статьи об Ибсене и о Мольере, ставил спектакли, связанные с общественно-политическими событиями. В 1931 году стал ректором Пекинского оперного колледжа, который значительно повлиял на обучение актеров *сицюй* (традиционного китайского театра, то есть китайской оперы).

В 1938 году Цзяо Цзюйинь получил докторскую степень по литературе в Парижском университете, защитив диссертацию «Китайский театр сегодня». Затем, в годы китайско-японской войны, преподавал в Университете Гуанси, Национальном театральном колледже в Цзянъане (провинция Сычуань), продолжал театральную деятельность. В 1945 году вернулся в Пекин, возглавив отделение западных языков Пекинского педагогического университета.

В конце 1930-х годов Цзяо Цзюйинь начал изучать систему Станиславского. Внес важный вклад в распространение драматургии А. П. Чехова и идей К. С. Станиславского [см.: 1, 2, 3] и В. И. Немировича-Данченко [см.: 5] в Китае.

В годы, предшествовавшие основанию Китайской Народной Республики, Цзяо Цзюйинь поставил спектакли «Ночлежка», «Под крышами Шанхая», «Веер цветущего персика», ставшие образцами китайского театра 1940-х годов.

В 1950 году был основан Пекинский народный художественный театр — первый крупный театр современной разговорной драмы в Китае. В том же 1950 году Цзяо Цзюйинь поставил на сцене театра пьесу Лао Шэ «Лунсюгоу», отражающую изменения в жизни и судьбах жителей района Тяньцяо в Пекине в разные исторические эпохи. Следуя системе Станиславского [см.: 1, 2, 3], Цзяо Цзюйинь требовал, чтобы актеры выезжали «на натуру» и наблюдали за простым народом. Спектакль имел огромный успех [см.: 6]. В 1956 году Цзяо Цзюйинь поставил историческую драму Го Можо «Хуфу» (Хуфу — металлический знак с головой тигра, принадлежащий военачальнику во времена династии Хань, 202 год до н. э. — 220 год н. э.), в которой предпринял попытку национализации драматического спектакля. В «Хуфу» он использовал сценические приемы и музыкальные формы традиционной китайской оперы (например, такой элемент, как «гонг и барабанная сутра» — метод записи перкуссионной музыки, когда различные ритмы используются для выделения торжественных, неторопливых, лирических, напряженных, интенсивных, панических и других эмоций и атмосферы на сцене). А также широко применял традиционные китайские эстетические методы, такие как условность и символизм. Цзяо Цзюйинь поставил также исторические драмы Го Можо «Цай Вэньцзи»

(1959) и «У Цзэтянь» (1962), где развил этот режиссерский стиль национализации драмы [см.: 6, 7].

К формальным элементам *сицюй* Цзяо Цзюйинь обращался главным образом при постановке исторических драм, что же касается пьес современной проблематики, то здесь он был в большей мере последователем системы Станиславского, но при этом искал аналоги ее методикам в традиционной китайской эстетике, стремился к синтезу западной и восточной культур.

Так, большой успех имела «Чайная» по пьесе Лао Шэ (1958), продемонстрировав дальнейший прогресс и зрелость Цзяо Цзюйиня в режиссуре [см.: 8]. Это произведение отражало исторические перемены в небольшом пространстве, было наполнено богатыми человеческими эмоциями и трагической атмосферой. В процессе работы над этим спектаклем Цзяо Цзюйинь стремился отойти от стиля *сицюй*, двигаясь в сторону реалистического жизнеподобного театра, но не копируя реальность, а ища выразительные формы для проявления ее духовной сущности. «Чайная» Цзяо Цзюйиня (это была первая постановка пьесы) стала классикой китайского театра XX века и знаменовала собой истинное рождение театральной школы Цзяо Цзюйиня, хотя впервые его метод «синьсян» был опробован уже в «Люнсюгоу».

Вклад Цзяо Цзюйиня в развитие китайской театральной режиссуры в основном отражен в следующих аспектах [см.: 4, 6, 8]:

1. Китайский разговорный театр (*хуацзюй*), возникший в начале XX века, был импортным продуктом с Запада (изначально через Японию) и был далек от богатых культурных традиций Китая. Цзяо Цзюйинь первым выдвинул задачу национализации драматического театра и воплотил ее в своих сценических творениях.

2. Между пьесами XX века и классическими пьесами для театра *сицюй* существуют различия во многих аспектах: форма текста, идейное содержание, построение образа и действия персонажей. Что еще важнее, пьесы Го Можо, Лао Шэ и Цао Юй использовали китайский *бэйхуа* (то есть разговорный, повседневный язык), популяризированный после 1920-х годов, и изображаемая ими общественная жизнь была в большей

мере связана с современностью. Представить эту новую драматургию на сцене и завоевать признание публики того времени было работой вполне экспериментальной, новаторской. Цзяо Цзюйинь действительно привил театру этот современный язык, так что он приобрел выразительную силу и живость сценического общения.

3. Цзяо Цзюйинь — активный исследователь и практик системы Станиславского. Он одним из первых начал преодолевать во многом механическое применение системы Станиславского на китайской драматической сцене середины XX века, разработав на основе этой системы свой метод «синьсян».

Основная концепция метода «синьсян» Цзяо Цзюйиня

Поскольку цели революций в начале XX века в России и Китае схожи, судьба китайского драматического театра так же тесно связана с советским драматическим театром. Система Станиславского, оказавшая глубокое влияние на мировое сценическое искусство с начала XX века и до наших дней, особую роль сыграла и в становлении современного китайского драматического театра.

После смерти Станиславского его система постепенно распространилась в Китае благодаря переводам его основных трудов. Цзяо Цзюйинь был одним из таких переводчиков и исследователей-теоретиков.

В середине XX века метод «синьсян» Цзяо Цзюйиня возник в ситуации, когда остро недоставало комплексного подхода к обучению актеров китайского драматического театра. Теория «синьсян» Цзяо Цзюйиня, с одной стороны, происходила из теории Станиславского и Немировича-Данченко, а с другой стороны, рождалась из глубокой китайской эстетической традиции.

В целом китайская традиционная эстетика представляет собой эстетическую школу с богатым перцептивным, образным мышлением. Философское мышление в китайской культуре всегда сопровождается художественным, рациональное — визуальным эмоциональным образом.

Понятие *синьсян* появилось у Цзяо Цзюйиня в период его переводов (с английского) воспоминаний В. И. Немировича-Данченко в конце 1930-х годов [5]. Исследователь Тун Даомин при сопоставлении оригинальных текстов Немировича-Данченко и переводов Цзяо Цзюйиня обнаружил, что все термины «образ» (*синсян*, 形象) переведены Цзяо Цзюйинем как «внутреннее изображение» (*синьсян*, 心象), или же как «образность» — (*исян*, 意象) [см. 11, с. 48–50]. Понятия *исян* и *синсян* изначально относятся к категориям традиционной китайской философии и эстетики.

«Образ» (*синсян*, 形象) — это то, что действительно существует. В школе Цзяо Цзюйиня *синьсян*, в отличие от *синсян*, предполагает личное ощущение, то есть состояние, при котором в сознании актеров появляется субъективное представление героев романов и пьес. *Синьсян* формируется, это и организм, и процесс. Сценический образ является результатом *синьсян*.

Развивая свое понимание *синьсян*, Цзяо Цзюйинь постоянно обращается к Станиславскому. Например, в 1951 году после премьеры «Лунсюгоу» Цзяо Цзюйинь говорил: «Станиславский требует, чтобы сначала у актера возник образ в голове (я называю его *синьсян*), а затем актер полюбил бы его и взрастил в роль...» [цит. по: 11, с. 49]. Это напоминает и другое его высказывание на одной из репетиций 1950-х годов: «До того, как вжиться в персонажа, сначала сделай так, чтобы персонаж вжился в тебя» [цит. по: 10, с. 84].

Цзяо Цзюйинь придавал большое значение естественному процессу создания роли. В своей повседневной работе некоторые актеры пытались идеально создать роль в начале работы над ней, тогда он спрашивал: «Если вы сразу пытаетесь вжиться в роль, сможете ли вы тут же узнать, какого вида ваша роль? Смогли бы вы сразу ясно увидеть ее внутри себя? Можете ли вы сразу определить ритм внутренней жизни и внешний образ вашей роли?» [9, т. 2, с. 240]. Акценты Цзяо Цзюйиня — «образ», «в сердце», «увидеть», «внутренняя жизнь» и «внешний образ» персонажа — отражают его глубокое понимание диалектической связи между «внешним моделированием» и «внутренним видением» в системе Станиславского. При этом стоит отметить и самобытность метода Цзяо

Цзюйиня. Его школа «синьсян» унаследовала от системы Станиславского важность личного опыта актеров на этапе от формирования *синьсян* роли до спектакля. Но если система Станиславского скорее «актероцентрична», то в школе «синьсян» первый толчок в работе над сценическим образом — «от познания роли», здесь важен акцент на «идеальном» в сценическом образе.

Чтобы у актера возник живой *синьсян*, Цзяо Цзюйинь требует, чтобы актер полностью прочитал, понял и проанализировал пьесу и роль, а затем углубился в жизнь и испытал жизнь. Цзяо Цзюйинь требует от актера получения настоящих, неповторимых, свежих ощущений в реальной жизни, подобных ситуации в пьесе, и в процессе общения с реальными людьми, похожими на персонажей пьесы.

Цзяо Цзюйинь подчеркивал: «Сначала персонаж живет в тебе, а потом ты можешь жить в роли» [9, т. 2, с. 240]. Мы можем резюмировать это так: первый шаг — внутренним взором увидеть *синьсян*, а второй шаг — превратить *синьсян* в сценический образ. То есть первый шаг — «роль живет в актере», а второй шаг — «актер живет в роли».

В теоретическом наследии Цзяо Цзюйиня, в его описании собственной практики, а также в теоретическом наследии Юй Шичжи (известного актера, который работал с Цзяо Цзюйинем и во многом обобщил его метод) мы можем обнаружить следующие характеристики *синьсян* и процесса работы с ним. Во-первых, способ выращивания *синьсян* «от внешнего к внутреннему». «Творчество актера должно идти от внешнего к внутреннему, а затем от внутреннего к внешнему; сначала нужно вырастить *синьсян*, а затем углубиться в поиски основ эмоций» [10, с. 118]. Цзяо Цзюйинь хочет, чтобы актер сначала культивировал иллюзорное *синьсян*, основанное на его собственном понимании персонажа. Затем, с углубленным пониманием пьесы и роли в ходе репетиционного процесса постепенно обогащая внутренний *синьсян*, формировал внешний образ роли, а затем постепенно прочувствовал внутреннюю основу, формирующую внешние характеристики.

Разработанная Цзяо Цзюйинем последовательность этого процесса и вырастает в метод.

1. *Станиславский, К.С.* Собр. соч. : в 9 томах / Константин Станиславский. — Москва : Искусство, 1989. — Т. 2 / ред. и авт. вступ. ст. А.М.Смелянский; коммент. Г.В.Кристи и В.В.Дыбовского. — 511 с.

2. *Станиславский, К.С.* Собр. соч. : в 9 томах / Константин Станиславский. — Москва : Искусство, 1990. — Т. 3. / общ. ред. А.М.Смелянского, вступит. ст. Б.А.Покровского, коммент. Г.В.Кристи и В.В.Дыбовского. — 508 с.

3. *Станиславский, К.С.* Собр. соч. : в 9 томах / Константин Станиславский. — Москва : Искусство, 1991. — Т. 4. / сост., вступит. ст. и коммент. И.Н.Виноградской. — 399 с.

4. Большая китайская энциклопедия. Том «Театр». — Пекин : Изд-во Большой энциклопедии Китая, 1983. — С. 191–192. [中国大百科全书. ,《戏剧》 卷. – 北京 : 中国大百科全书出版社, 1983. – 共 191–192 页]

5. *Немирович-Данченко, В.И.* Воспоминания / Владимир Немирович-Данченко / Пер. Цзяо Цзюйинь. — Пекин : Театр. изд-во Китая, 1982. — 345 с. [弗. 单钦科著. 回忆录. / 弗. 单钦科著; 焦菊隐译. — 中国戏剧出版社, 1985. — 共345页]

6. *Су, Минь* и др. О школе режиссуры Цзяо Цзюйиня / Су Минь, Цзо Лай, Ду Чэнфу, Цзян Жуй, Ян Чжуцин. — Пекин : Изд-во театра и культуры, 1985. — 435 с. [苏民, 左莱, 杜澄夫, 蒋瑞, 杨竹青. 论焦菊隐导演学派. / 苏民, 左莱, 杜澄夫, 蒋瑞, 杨竹青. – 北京: 文化戏剧出版社, 1985. – 共435页]

7. *Ху, Дао.* Исследование актерской театральной игры : об исследованиях и разработках системы Станиславского в Китае / Ху Дао. — Пекин : Театр. изд-во Китая, 2019. — 323 с. [胡导. 戏剧表演学：论斯坦尼斯拉夫斯基在我国 的探 索与发展. / 胡导. – 北京: 中国戏剧出版社, 2019. – 共323页]

8. *Цзяо, Цзюйинь.* Основатель постановочной и драматической школы Пекинского народного художественного театра Цзяо Цзюйинь о режиссерском искусстве / Цзяо Цзюйинь. — Пекин : Театр. изд-во Китая, 2005. — 384 с. [焦菊隐. 北京人艺演剧学派创始人-焦菊隐论导演艺术. / 焦菊隐. 北京: 中国戏剧出版社 , 2005. – 共384页]

9. *Цзяо, Цзюйинь.* Собрание сочинений : в 10 т. / Цзяо Цзюйинь. — Пекин : Изд-во «Культура и искусство», 2005. — Т. 1–3. Теория. [焦菊隐 .焦菊隐论文集 . 共10 卷 1.2.3卷 . 理论. / 焦菊隐. – 北京：文化艺术出 版社 , 2005.]

10. *Юй, Шичжи.* Об актерском искусстве / Юй Шичжи. — Пекин : Театр. изд-во Китая, 1987. — 218 с. [于是之. 论表演艺术. / 于是之. – 北京: 中国戏剧出版社, 1987. – 共218页]

11. *Юй, Шичжи* и др. Школа постановок Пекинского народного художественного театра / Юй Шичжи, Ван Хунтао, Тянь Бэньсян, Хэ Силай, Ян Цзинхуэй, Гу Сян, Тун Даомин. — Пекин : Театр. изд-во Китая, 1995. — 308 с. [于是之. 北京人艺演剧学派. / 于是之, 王宏涛, 田本相, 河西来, 杨景辉, 顾骧, 童道明著. – 北京: 中国戏剧出版社, 1995. – 共308页]

Т. Ф. Акшенцев
кафедра пластического воспитания РГИСИ

ТЕАТР ИЛИ РИТУАЛ? К ВОПРОСУ КЛАССИФИКАЦИИ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕОДОРОСА ТЕРЗОПУЛОСА

Люди выражают ритуалом то,
что более всего трогает их.
Моника Вильсон

Понятия театр и ритуал издавна соседствуют в театральной науке и критике. С подачи «кембриджских ритуалистов» (группы ученых кембриджской антропологической школы, в которую входили Дж. Гаррисон, А. Б. Кук, Ф. М. Корнфорд, Г. Мюррей и др., утверждавших ритуальные истоки важнейших форм античной культуры), история театра воспринимается нами как история рождения одного из другого, последующего отдаления, а затем нового сближения. Сегодня словосочетание «ритуальный театр» как характеристика направления (подобное определение можно услышать в отношении творчества Яна Фабра или Ромео Кастеллуччи) или «театральный ритуал» как авторское определение жанра спектакля (к примеру, жанр своего спектакля «Служанки» Роман Виктюк определил как «театральный ритуал») стали чем-то привычным и даже стандартным, что вполне естественно, поскольку «использование ритуала в качестве игровой формы переросло из экспериментального увлечения в одно из главных режиссерских направлений 20 века» [4, с. 4]. И вот уже двадцать с лишним лет века текущего ритуальная игровая модель (термин, позаимствованный у Екатерины Морозовой [4]) по-прежнему привлекает режиссеров как способ ухватить нечто живое и настоящее в своей работе. Однако как быть с тем фактом, что на определенном этапе своей практики Ежи Гротовский, режиссер, чье имя возникает в памяти в числе первых, когда речь идет о ритуальном театре, совершенно категорично и бесповоротно вынес ему вердикт: «В определенный момент я пришел к выводу, что следует распрощаться с концепцией ритуального театра. Он невозможен сегодня, ибо не существует сегодня каких-либо общих, единых

для всех верований» [3, с. 108]. Изменилась ли ситуация со времен Гротовского, возникли ли эти самые общие верования? Или же режиссеры попросту вновь и вновь проходят путь, проделанный Гротовским, повторяя его ошибки и заблуждения, чтобы в конце концов прийти к его же выводу?

С середины восьмидесятых годов прошлого века и до сегодняшнего дня одним из наиболее известных приверженцев ритуального театра является греческий режиссер Теодорос Терзопулос, по крайней мере таковым его называют критики и исследователи его творчества. Например, профессор Гентского университета Фредди Декреус так и назвал свою книгу о греческом режиссере «Ритуальный театр Теодороса Терзопулоса» [8]. Чтобы понять, справедливо ли такое определение творчества режиссера, следует для начала разобраться, что есть ритуальный театр и ритуал как таковой.

Дмитрий Трубочкин, сравнивая ритуал и театральное искусство, выделяет три принципиальных, на его взгляд, расхождения. Во-первых, ритуал «имеет целью точное повторение события (т. е. „парадигматического события“, или „образцового события“, совершившегося в древности) через неизменяемую последовательность действий, тогда как искусство всякий раз стремится к созданию нового события» [6, с. 45]. Во-вторых, ритуал «не предполагает функции зрителя», он предполагает наличие пассивных участников, но их «нельзя полностью отождествить с театральными зрителями», в то время как театр, «напротив, не может существовать без зрителя» [6, с. 46]. И, наконец, в-третьих, «участники ритуала остаются самими собой на протяжении всего ритуального действа», за исключением временного преображения, которое «осуществляется благодаря измененному состоянию сознания» [6, с. 46]. «В театре же требуется, чтобы действующие (актеры) не оставались собой, а стали бы другими; при этом их преображение имеет свободную игровую природу и не предполагает измененного состояния сознания» [6, с. 46–47]. Проанализируем практику Теодороса Терзопулоса по всем трем пунктам.

Следует заметить, что сам Терзопулос никогда не определял ритуальность как главную черту своего театра, несмотря на частое апеллирование к самому понятию ритуала. Если

с точки зрения режиссуры ритуальность в театре можно охарактеризовать как использование элементов ритуала в качестве инструмента для раскрытия в спектакле режиссерского понимания идеи первоисточника, то у Терзопулоса дело обстоит диаметрально противоположным образом. Для него, напротив, литературный первоисточник — это лишь инструмент для совершения ритуала. Спектакли режиссера действительно становятся повторением некоего одного «парадигматического события», только им становится не событие, описанное в первоисточнике, таким событием становится жертвоприношение. Каждый спектакль Терзопулоса — это жертвоприношение Дионису, или Богу вообще, или высшей силе, назвать можно все что угодно, это не столь важно. Важно, что в жертву приносится энергия актера. Именно поэтому достижение высшей степени энергетического выброса актера превалирует в его театре над фабулой, сюжетом и текстом в его семантическом аспекте. Таким образом, какой бы материал ни брал режиссер и в каких бы мизансценах ни воплощал его на сцене, сущностным ядром большинства его спектаклей является процесс принесения актером в жертву собственной энергии. Актеру Терзопулоса текст нужен не для коммуникации с другими актерами или донесения информации зрителю, он нужен ему для самого процесса говорения, через который аккумулируется нужный уровень энергии. Одним из наиболее наглядных подтверждений этому является моноспектакль Паоло Музио «Эремос» (2007) в постановке Терзопулоса, где актер бесконечно говорил лишь для того, «чтобы вырваться из Небытия, понимая, что, пока его губы шевелятся, у живого мертвеца, которым он является, все еще есть шанс не быть похороненным на месте» [8, p. 4]. Впрочем, это не означает, что текст как таковой совершенно не важен режиссеру. Терзопулос ищет сакральные тексты, которые поддаются деконструкции, в которых, преодолев поверхностный семантический слой, можно пробиться к чему-то от «первоначальной человеческой речи, когда только рождались слова из представлений, образно (а следовательно, и художественно) живущих в человеке», к тому, что хотел вернуть речи Штайнер, а именно «ритм мыслей, мысле-музыку, мысле-образы» [5, с. 28]. Поэтому наряду с античными текстами он часто обращается и к абсур-

дистской драматургии, где отсутствует привычная логика текста. Ритм, к слову, является еще одним важным атрибутом ритуала. Анализируя ритуальные истоки японского театра Но, Екатерина Морозова пишет, что в театроведческом смысле термин «ритуал» означает «нормативность, упорядоченность всех элементов спектакля» [4, с. 3]. В спектаклях Терзопулоса эта упорядоченность достигается именно посредством ритма — ритма дыхания, ритма движения, ритма речи. Ритм создает особое ощущение времени в его спектаклях. Его цель воплотить «замершее время» [2, с. 63]. «В христианскую службу привнесли ритм древнего ритуала, — говорит Терзопулос. — Замедленное время — религиозное время» [2, с. 64].

Что касается второго пункта, обозначенного Трубочкиным, а именно отсутствия в ритуале функции зрителя и наличия функции пассивного участника, которых Трубочкин, впрочем, также называет «присутствующими» или «свидетелями», то здесь следует обратиться непосредственно к опыту Ежи Гротовского. Рассуждая о том, что, собственно, есть зрительское соучастие, Гротовский писал: «...каждый раз, когда в театре воскрешается ритуал, повторяются одни и те же ошибки. Если пытаться достигнуть первобытной спонтанности, то есть групповой реакции зрителей, их буквального соучастия, то волей-неволей приходится адресоваться к истерической спонтанности, от которой два шага до того, что мы называем „битьем головой о стену“, до судорог, до хаоса, до игры, одновременно и глуповатой по форме и начисто лишенной всякого содержания по сути. В конце концов все это приводит к полнейшему беспорядку» [3, с. 109]. Зрители могут и вовсе не хотеть включаться в соучастие, но, когда они хотят, говорит Гротовский, «их влечет погрузиться именно в этот хаос, ибо хаос не имеет значений, он лишен языка» [3, с. 109].

Каким образом тогда возможно превратить зрителя в того самого пассивного участника, избегая подобной фальши, и возможно ли? Гротовский пишет следующее: «...когда мы хотим дать зрителю возможность эмоционального участия — непосредственного, но эмоционального, то есть возможность отождествления себя с кем-то, кто несет на себе ответственность за разыгрывающуюся трагедию, — то зрителя следует... отдалить от актеров. Зритель, отдаленный в пространстве,

отодвинутый на дистанцию, поставленный в положение кого-то, кто выступает только лишь наблюдателем и даже не принимается во внимание, оказывается в состоянии действительно эмоционально соучаствовать в происходящем, ибо тогда-то он и может обнаружить в себе древнейшее призвание — призвание зрителя» [3, с. 104]. Призвание зрителя, согласно Гротовскому, в том, чтобы «быть наблюдателем, более того — быть свидетелем. <...> Свидетель держится в стороне, он не желает вмешиваться, он хочет оставаться в здравом уме и трезвой памяти, чтобы, увидев то, что происходит — от начала и до конца, — сохранить в памяти картину событий. Эта картина событий должна остаться в нем самом навсегда» [3, с. 104]. «Следовательно, отдалить зрителя — значит дать ему шанс соучастия» [3, с. 104]. Следует заметить, что Гротовский искал не религиозный ритуал, а «мирской».

Это очень важное утверждение в контексте моего доклада. Если рассмотреть феномен театра, где есть призванные быть зрителями и призванные быть актерами и с определенной периодичностью происходит встреча одних с другими для совершения некого действа, напрашивается вывод: не является ли театр тем самым сегодняшним ритуалом, который искал Гротовский. Не то, что происходит на сцене и как это происходит, а само явление театра. Театр и есть ритуал, где все являются участниками, только участники делятся на две категории, у каждой из которых своя роль, одни должны непременно занять место в зрительном зале, другие — выйти на сцену. Зрители так же, как и актеры, должны совершить ряд ритуальных действий, повторяющихся из раза в раз: предъявить билет капельдинеру, занять свое место в зале и успеть все до третьего звонка. Для того чтобы ритуал состоялся, нужны и одни, и вторые! Таким образом, оторвавшись от происходящего на сцене и взглянув на феномен театра в целом, мы и получаем ту самую картину ритуала, где те, кого мы называем зрителями, оказываются пассивными участниками. Вряд ли можно говорить о возникновении сегодня каких-либо глобальных общих верований, однако следует признать наличие у представителей культурной прослойки веры в то, что хотя бы пару раз в месяц следует посетить театр, это стало заменять поход в храм.

Так Терзопулос и понимает театр, он не стремится как-либо буквально вовлечь зрителей в действие и не размещает их среди актеров, он знает, что зрители в этом большом ритуале и так на своем месте. Ритуальность его театра не в том, как он ставит спектакли, а в признании ритуальности самой ситуации театра! Он просто пытается вернуть этому мирскому ритуалу черты изначальной религиозности, изобретая тренинг для актеров, позволяющий достичь нужного выброса энергии для принесения ее в жертву.

В отношении роли зрителя показательной является премьера спектакля «Маузер» в Александринском театре (2020). Спектакль был сыгран в пустом зрительном зале, в силу ограничений, наложенных пандемией коронавируса. Однако театр организовал прямую трансляцию. Таким образом, зал был пуст, но актеры знали, что на самом деле в момент их пребывания на сцене на них обращен взор публики, в десятки раз превышающей зал Александринского театра. А зритель был именно наблюдателем, находясь буквально на огромной дистанции от актеров, в своих домах. И такой просмотр произвел любопытный эффект. Так, Евгений Авраменко, смотревший спектакль как из зала, так и в трансляции, описал просмотр «Маузера» на экране собственного телефона следующим образом: «...именно один на один со смартфоном я увидел постановку будто с высоты птичьего полета — оказалось легче схватить ее форму, ее ритмическую структуру, основанную на повторах и нарастании напряжения (ведь и фотография работает на остранение, ты видишь на ней то, чего не заметил в реальности), и с действом сложился энергетический контакт» [1].

Переходя к третьему, заключительному пункту, касающемуся природы преображения актера и наличию или отсутствию измененного состояния сознания, следует признать, что в этом отношении метод Терзопулоса предполагает хождение по тонкой грани между одним и вторым. Актер у Терзопулоса не перевоплощается в другого человека, однако и собой в полной степени он никогда не остается. Если в психологическом театре происходит уход от собственной личности к другой личности, то в театре Терзопулоса происходит уход от своей личности к общей архетипической модели, к некому усредненному знаку. Достигая пика энергии, актер стирает

собственные отличительные черты, но не приобретает ничьих других, становясь транслятором чистой энергии.

Что же касается вопроса об измененном состоянии сознания, здесь следует понять, всегда ли измененное состояние сознания тождественно трансу? Терзопулос действительно признает, что началом формирования его метода послужил поиск состояния экстаза и его исследование [7]. Однако следует сразу оговориться, что речь идет о состоянии телесного экстаза, сродни состоянию атлета на пике владения собственным телом. Актер Терзопулоса никогда не впадает в неконтролируемое состояние и не уходит в глубь себя, он остается открытым к восприятию всего здесь и сейчас. Да, Терзопулос часто говорит, что его интересуют те проявления тела, которые происходят не по приказу мозга [см.: 7], но осмелюсь предположить: все мы прекрасно понимаем, что это лишь фигура речи. Естественно, любой импульс рождается в мозгу, речь здесь, скорее, об отсутствии излишнего контроля со стороны рационального мышления. Актер, по Терзопулосу, допускает произвольное рождение любых импульсов, но его цель довести это состояние до уровня автоматизма, чтобы в этот момент вторая часть сознания могла все отслеживать и анализировать. Таким образом, актер в любой самый напряженный момент существования может остановиться, проанализировать и продолжить, не затрачиваясь на долгий выход из состояния.

В завершении доклада следует уделить внимание еще некоторым критериям ритуальности в театре. Нормативность в ритуальном театре, согласно Е. Морозовой, касается «в том числе и принципов актерской игры» [4, с. 3]. В таком театре «завершающим этапом кристаллизации его сценического языка является утверждение канона» [4, с. 3]. В театре Терзопулоса за почти сорок лет его существования можно четко разглядеть сформировавшийся канон сценического существования: актер с помощью произнесения текста в определенном ритме и совершения определенных действий, основанных на соединении дыхания с движением, или же находясь в статике достигает особого состояния, связанного с высвобождением большого количества энергии. Чем большее количество энергии способен отдавать актер и чем больше период времени, на протяжении которого он способен удерживать такое состоя-

ние, тем выше уровень его мастерства. Кроме того, отличительной чертой ритуального театра, пишет Морозова, является отсутствие необходимости в режиссере как таковом, «чтобы поставить спектакль по традиционным канонам» [4, с. 9]. Это искусство концентрируется вокруг актера, его главная цель в «обретении умения быть актером» [4, с. 9]. Нельзя сказать, что Терзопулос вовсе отрицает свою роль как режиссера, и все же он всегда говорит, что его истинная цель — «возвращение к искусству актера» [7] и что он «из тех постановщиков, которые верят, что искусство актера выше искусства режиссера» [7]. А главное, что его больше устраивает связь «учитель — ученик», нежели авторитарная позиция режиссера, что тоже отсылает нас к традиции восточного ритуального театра, где залогом его сохранения является «передача мастерства от учителя к ученику» [4, с. 9]. Суть его метода именно в обретении умения быть актером, которое передается от его учеников к их ученикам.

Таким образом, главным выводом моего доклада является утверждение, что Теодорос Терзопулос не пытается воспроизвести на сцене никакие элементы ритуала, не реконструирует его и не ищет никаких общих верований для узнавания публики. Он считает показ спектакля ритуалом самим по себе и предлагает актерам систему, которая позволит им сделать центром этого ритуала принесение в жертву собственной энергии. В его театре сформировался четкий канон построения спектакля и канон актерского существования, который остается неизменным на протяжении почти сорока лет. Все это следует помнить при просмотре его спектаклей, и именно так следует понимать его работу.

1. *Авраменко, Е.* Плачь, палач / Евгений Авраменко. — Текст : электронный // ПТЖ : [сайт]. 2020. 25 марта. — URL: https://ptj.spb.ru/blog/plach-palach/ (дата обращения: 27.09.2022).

2. Геометрия трагедии : Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодоросa Терзопулоса / вступ. ст., сост. и науч. ред. А. Чепуров. — Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2009. — 272 с.

3. *Гротовский, Е.* От Бедного Театра к Искусству-проводнику : [сб. ст.] / Ежи Гротовский / пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. — 348 с.

4. *Морозова, Е. Б.* Японский театр Но. Ритуал как первооснова сценического языка : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Екатерина Морозова. — Москва, 2004. — 32 с.

5. *Сурина, Т. М.* Рудольф Штейнер и российская театральная культура : Михаил Чехов, Всеволод Мейерхольд, Андрей Белый / Тамара Сурина. — Москва : Прогресс-Плеяда, 2014. — 308 с.

6. *Трубочкин, Д. В.* Древнегреческий театр / Дмитрий Трубочкин. — Москва : Памятники исторической мысли, 2016. — 448 с.

7. *Французова, А.* Теодорос Терзопулос : «В театре мы становимся ближе к Богу» / Анна Французова. — Текст : электронный // Газета Культура : [сайт]. 2019. 26 сент. — URL: https://portal-kultura.ru/articles/theater/291675-teodoros-terzopulos-v-teatre-my-stanovimsya-blizhe-k-bogu/ (дата обращения: 01.10.2022).

8. *Decreus, F.* The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos / Freddy Decreus. — London : Routledge, 2019. — 232 p.

М. Ю. Попова
кафедра русского театра РГИСИ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРАКТИК СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Философ Ханс Ульрих Гумбрехт утверждает, что эстетическое переживание всегда включает нечто такое, чего не может дать нам повседневная жизнь. Главным элементом ситуативной структуры, в рамках которой происходит такое переживание, является дистанция между миром повседневности и эстетическим переживанием [см.: 2, с. 104–105].

Театр как неутилитарное пространство, эстетический проект и антропологическая практика рассматривается в книге философа Кети Чухров. В своем исследовании артистических практик в театре, музыке, танце она выделила ряд сущностных аспектов исполнительства. По мнению Кети Чухров, исполнительские практики актера, музыканта, танцора — это практики становления, разворачивания и предъявления, связанные с «выпадением из бытия». Также исполнению присуще стремление не только исполнить нечто, но и предъявить само исполнение как процесс перехода от не-артистического к артистическому [см.: 3, с. 16–17]. Философ утверждает, что

именно в пространстве перехода к игре существует эмансипаторный потенциал театра и в случае исполнения «произведение является процедурой — переходным действием между экзистенцией (условно говоря, бытием) и не-бытием (в смысле чего-то еще неизвестного или несуществующего)» [3, с. 17].

Кети Чухров подчеркивает, что самой онтологии исполнения присуща специфическая травматичность, поскольку во время игры перспектива произведения исполнителю не дана, а каждый очередной переход к следующему знаку или звену произведения для исполнителя открыт и не обеспечен. Исполнитель в процессе исполнения уязвим и не защищен, а переживаемые им «*микро-травмы*», не имеют отношения к травмам героя и даже к репрезентации конкретного персонажа. Травматичность исполнения лишает исполнителя дистанции и перспективы по отношению к исполняемому тексту (драматическому, музыкальному, хореографическому) [3, с. 27]. Беззащитность исполнителя также связана с тем, что «он равен своему исполняющему, а значит, становящемуся телу и не может в это время помыслить своей конечности» [3, с. 29].

Описанное Кети Чухров схлопывание дистанции между исполнителем и тем, что он исполняет, связано с тем, что при всех различиях исполнительских практик театра, музыки и танца само исполнение всегда происходит телесно. В случае танца тело исполнителя и воспроизводит (повторяет), и производит (создает) хореографический текст, и в то же время подвергается его воздействию, ведь каждое движение или поза изменяют тело танцора.

Именно телесная природа практики исполнения, по мнению Кети Чухров, делает исполнителя «рефлекторной машиной исполнения» и требует точного контроля рефлексов. При этом контроль исполнителю необходим как на уровне физиологии и самоконтроля тела, так и на уровне эмоций. Кети Чухров обозначает важное различие в режимах исполнительства и зрительства — аффекту эмоционального воздействия произведения подвергается слушатель или зритель, исполнитель же даже если и находится в аффекте, то не в связи с исполняемым содержанием [3, с. 27, 30]. То есть исполнитель и зритель переживают принципиально различный опыт, не только на ментальном и физическом уровне, но и на эмоциональном.

В своей книге Кети Чухров анализирует одно произведение, созданное в поле современного танца, — спектакль хореографа Саши Вальц (Sasha Waltz) «Insideout». В анализе подчеркнуты следующие значимые характеристики спектакля и исполнительской практики танцоров компании «Sasha Waltz & Guests»: отсутствие определенного сюжета, освобождение исполнителей от «роли», иммерсивность (показы в несценическом пространстве, напоминающем лабиринт), симультанность множественных событий, короткая дистанция между телами исполнителей и зрителей [3, с. 204–206]. Кети Чухров утверждает, что танец как нельзя лучше способствует возникновению дистанции, которая позволяет совершить скачок из экзистенции в ситуацию исполнения, артистического производства [3, с. 206]. Характеристики танцевального спектакля и артистической практики, подчеркнутые Кети Чухров в анализе работы Саши Вальц, в той или иной степени присущи гораздо более широкому кругу хореографических произведений современного танца. Здесь более важным представляется то, что, рассматривая конкретное произведение, философ высоко оценивает эмансипаторный потенциал искусства танца как такового.

Ханс Ульрих Гумбрехт справедливо подчеркивает, что нет никакого гарантированного способа обеспечить само возникновение эстетического переживания [2, с. 103, 105]. Философ акцентировал, что «предметы эстетического переживания характеризуются… колебанием между эффектами присутствия и эффектами значения» [2, с. 110]. Он полагает, что именно возникающие в этом колебании нестабильность и неуспокоенность делают предмет эстетического переживания привлекательным, захватывают внимание зрителя, читателя, слушателя.

Исследовав проблемы присутствия в театральном искусстве, Кормак Пауэр утверждает, что не существует единой концепции театрального присутствия. По его мнению, присутствие следует рассматривать не как нечто фиксированное, не как то, что театр имеет или не имеет, а как предмет постоянно меняющегося взаимодействия между театральным значением (или смыслом) и контекстом, в котором происходит спектакль [5, p. 14]. Согласно мнению исследователя, потенциал и способность театра представлять и исследовать неуловимость

присутствия возникает из-за «гравитационного притяжения» сцены, которое закрепляется в поле восприятия, населенном зрителями [5, p. 197].

Татьяна Гордеева в своей диссертации связала рассмотрение концепций присутствия с рассмотрением специфики исполнительских практик танца и телесных практик соматических дисциплин. Также она выявила значение интеграции танца и соматики в формировании условий художественной коммуникации в хореографических произведениях современного танца. Исследовательница утверждает: «Художественное средство в коммуникационном поле танцевального перформанса — это тело танцовщика» [1, с. 88]. Значительное влияние на формирование нового режима исполнительства в современном танце, по мнению Татьяны Гордеевой, оказали и оказывают соматические дисциплины, возникшие в конце XIX века и развивающиеся по настоящее время, в 1970-х объединенные под общим названием «соматика». Интеграция соматики в танцевальные практики и техники началась с середины XX века, с 1960-х в этом процессе активно участвовали хореографы танца постмодерн. Влияние этой интеграции выразилось в изменении художественной практики хореографов и танцовщиков, а востребованность соматического подхода в деятельности танцовщиков в середине XX века позволила преодолеть дуализм отношений ментального и физического [1, с. 33, 43–44].

Татьяна Гордеева пишет, что соматические подходы направлены на развитие телесной осознанности, переформирование двигательных привычек и достижение наиболее скоординированного режима двигательного поведения. Соматические дисциплины включают исследование природы телесного осознания, работу с восприятием, изучение анатомии и физиологии, использование мысленного образа движения и практику постепенных изменений вместо многократного повторения. В исследовании Татьяны Гордеевой назван ряд характеристик методологии соматических практик, в числе которых: концепции проживания мира от «первого лица»; развитие повышенной способности к различению ощущений, обострению всех возможных граней восприятия; предпочтение идеи уникальности каждого тела и его физических параметров как взгляда-проекции

на мир, в противовес идее совершенства [см.: 1, с. 33]. Соматический подход позволяет проявиться наиболее эффективному способу организации, свойственной физическому телу танцовщика, развитие телесной осознанности делает артикуляцию движенческого жеста более явной, а достижение уровня «рутинности» в двигательном поведении представляет интерес в контексте самореферентности жеста танцовщика [см.: 1, с. 84–85]. В исследовании утверждается ценность включения в практику российского танцевального перформанса «виртуозно-будничного тела» танцовщика, Татьяна Гордеева пишет: «Обыденность, смешанная с виртуозностью… спутывает привычные ориентиры и создает у зрителя зону для нового опыта» [1, с. 86].

Бояна Цвеич исследовала экспериментальные хореографические перформансы, созданные европейскими хореографами с конца 1990-х. Она пришла к выводу, что «создание, исполнение и посещение (просмотр)» — это три параллельных и принципиально различных режима, в которых конституируются и находят выражение хореографические перформансы и спектакли. Бояна Цвеич настаивает на самостоятельной ценности и значимости режима исполнения спектакля, отделяя исполнительскую деятельность от «интерпретации» произведения [см.: 4, p. 43]. При этом для Бояны Цвеич наиболее важным аспектом хореографических практик является не просто тело исполнителя, но те отношения, которые в каждом конкретном случае выстраиваются в связке «тело–движение». В ее исследовании приведены примеры кардинально различающихся исполнительских практик и подходов.

Как пишет Бояна Цвеич, в работе Джонатана Берроуза и Яна Ритсемы «Слабый Танец Сильные Вопросы» (Jonathan Burrows and Jan Ritsema, «Weak Dance Strong Questions») структура спектакля намеренно ослаблена за счет простого, непритязательного оформления, отсутствия звукового оформления, композиция рождается из импровизации на основе проблемы, которую можно сформулировать как попытку совершить движение, которое невозможно. Исследовательница акцентирует, что Джонатан Берроуз и Ян Ритсема, исполняя свой танец, не преследуют совершенную форму тела или движения, но подвергают сомнению каждое высказывание, препятствуя его развитию. Возникающий в этой работе синтаксис

состоит из серии «заиканий», пластических высказываний, которые прерываются до того, как они могут развиться в последовательность, сравнимую с фразой, каждое движение кажется новым началом. Для публики спектакль с его «плохой» эстетикой, замечает Бояна Цвеич, может показаться открытой репетицией. При этом она утверждает, что проблемы и концепции работы «Слабый Танец Сильные Вопросы» основаны на критике органических режимов самовыражения и объективации движения в танцевальной импровизации [см.: 4, p. 142–159].

Противоположный пример с точки зрения исполнительской практики представляет конструктивистский дуэт Метте Ингвартсен и Джефты ван Динтера «Это в воздухе» (Mette Ingvartsen and Jefta van Dinther, «It's In The Air»), который исполняется ими на двух индивидуальных батутах. Одетые в удобную повседневную одежду женщина и мужчина непрерывно прыгают, каждый на своем батуте, почти все время перформанса — около 45 минут. Бояна Цвеич подчеркивает, что прыжковое движение на батуте для исполнителей не является подкреплением знакомых навыков и танцевальных техник. Благодаря использованию батутов возникает иллюзорная видимость легкости прыжков, а хореографическое развитие происходит через серию изменений точек контакта между телом и батутом. Батут становится радикальным физическим ограничением производства движений, поскольку он представляет неустойчивую опорную поверхность, в связи с чем прыжки и движения не полностью подконтрольны перформерам. Отношения тела и движения в перформансе «Это в воздухе» неоднородны, но подвержены взаимной модуляции и усложнению. Бояна Цвеич полагает, что композиция человеческих тел и машин в данном случае создает сложные «частичные объекты», а эксперимент с механическим обусловленным движением по вертикальной оси прыжка проблематизирует функции объекта и субъекта, как они традиционно понимались в современном танце [см.: 4, p. 83–87].

На примере работы Эстер Саламон (Eszter Salamon) «Nvsbl» Бояна Цвеич рассматривает проблему превращения генезиса движения в невидимое. Спектакль развивается в процессе исполнения крайне медленного движения, при котором

четыре исполнительницы как бы «притягиваются» из четырех углов сцены к центру, каждая преодолевает расстояние по 5,5 метров за период около 80 минут. В «Nvsbl» не предопределены хореографические конфигурации четырех тел в пространстве, отношения между исполнительницами не заданы, параллельно замедленному движению каждая из танцовщиц активно создает движение на лице, не коррелирующее с движением тела. Траектории движения, создаваемые исполнительницами, предельно растянуты во времени и запутаны. В результате ни зрителями, ни исполнителями движение не может быть распознано как смещение, осуществляемое телом, поскольку параметры, по которым движение обычно воспринимается и распознается, приостановлены. Бояна Цвеич полагает, что в данном случае принцип движения полностью отличен и от западного театрального танца, и от повседневного движения, указывая, что исполнительницы разработали этот принцип на основе соматического подхода Body-Mind Centering® (сокращенно — BMC®, автор метода — Bonnie Bainbridge Cohen). Подход BMC® основан на утверждении, что характер места, системы или части тела, откуда начинается движение, будет отражаться на качестве этого движения. Бояна Цвеич пишет, что стандартной целью исполнения танца считается движение определенной формы, размера, усилия, траектории и т. п. и при подготовке исполнителя в ходе многократных повторов движение становится эффектом исполнительской техники. Однако исполнительницы «Nvsbl», по мнению Бояны Цвеич, пытаются утратить привычный автоматический механизм воображения и выполнения движения, смещая фокус с самого движения на его внутреннюю причину и переворачивая привычную логику производства движения [см.: 4, p. 87–94].

В исследовании Бояны Цвеич утверждается значимость и ценность экспериментальных подходов, в которых исполнение танца, как и его восприятие, осложняется с помощью различных стратегий, таких как: радикальное замедление движения танцоров, намеренное отсутствие виртуозного и оформленного движения, намеренное создание для танцоров затруднения связи с гравитацией и с опорной поверхностью.

Однако в современных междисциплинарных исследованиях танцевальных работ есть примеры, подтверждающие

эстетическую ценность артистических практик тех хореографических работ, которые на первый взгляд могут показаться более традиционными.

Междисциплинарное исследование принципов «увлечения в танце» как синхронизации действий партнеров в танце на основе работы хореографа Уильяма Форсайта «Дуо» (William Forsythe, «Duo», The Forsythe Company) было предпринято учеными нейро- и когнитивных наук Элизабет Уотерхаус, Беттиной Блезинг и танцовщиком The Forsythe Company Райли Уотсом. Этот заранее поставленный и отрепетированный дуэт, с предзаданной хореографической последовательностью движений, исполнялся танцовщиками как с музыкальным сопровождением, так и без музыки, в тишине, в режиме самостоятельного произвольного выбора временных параметров исполнения — темпа, ритма и пауз.

В целом исследование подтвердило, что синхронизация исполнителей в «Дуо» осуществлялась не на основе ожидания внешнего сигнала от музыки, а через создание звуковых и визуальных сигналов самими танцорами, включая звук дыхания, звуки, производимые движением, вокализацию танца, в связи с чем танцоры в своем исполнении опирались на мультимодальное восприятие. Для танцоров такой тип исполнения поддерживал игровую природу исполнения танца. Также исследователи предположили, что сигналы, создаваемые танцорами в «Дуо», работают как на уровне действий для танцоров, так и на хореографическом уровне, создавая ожидания во времени для аудитории. В исследовании было выявлено, что при вовлечении зрителя в активное восприятие, отслеживание изменений в движении, композиции танца фактор пластичного временного интервала между изменениями становился определяющим в том, какие чувства и эмоции будет испытывать зритель — ожидание, удивление или удовлетворение, в зависимости от времени ожидания и скорости изменения [6].

Приведенные примеры исследований художественных явлений позволяют сделать несколько выводов.

Во-первых, как правило, исследователи связывают специфические качества исполнительских практик с эстетическими аспектами искусства современного танца: в той или иной степени подчеркивают важность исполнения как режима

выражения танцевального произведения; обозначают взаимное влияние исполнительских практик и художественных стратегий современного танца; связывают характер исполнения с возможностью увлечения зрителя и значение исполнения в формировании зоны нового опыта для зрителя; обращают внимание на роль исполнительских практик в обновлении инструментов художественного поиска.

Во-вторых, возможно констатировать, что исполнительские практики и техники в поле современного танца продолжают возникать и в настоящее время, а их возникновение и дальнейшее существование возможно в совершенно различных парадигмах. Исследование Татьяны Гордеевой отчасти показывает, что обновление исполнительских практик современного танца и (или) возникновение новых танцевальных техник возможно на основе интеграции методов, первоначально с искусством танца не связанных. При этом танцевальные техники и новые подходы, возникшие в эпоху танца постмодерн (или танца неоавангарда), а также соматические дисциплины теперь практикуются широчайшим кругом профессионалов танца и танцорами-любителями, а также используются при создании новых произведений танца, то есть — стали почти всеобщими. Исследование Бояны Цвеич, напротив, показывает, что исполнительские практики в современном танце и хореографии могут быть созданы, изобретены или найдены как некие сингулярные феномены, призванные обеспечить постановку и решение конкретной хореографической проблемы в конкретном произведении. Такого рода исполнительские практики могут не становиться всеобщими и не превращаться в техники танца какого-либо конкретного нового художественного направления. Как утверждает Бояна Цвеич, произведения, рассмотренные в ее исследовании, объединяет скорее тип художественного мышления, а именно — проблематизация отношений тело–движение и проблематизация театрального аппарата.

В-третьих, знакомство с современными исследованиями театра и танца подтверждает, что искусствоведческие исследования и эстетические теории могут учитывать и рассматривать не только проблематику, связанную с созданием композиции и структуры хореографического произведения (уровень хореографии), но также — аспекты исполнения танца, укорененные

в тело-сознание танцора, его физиологию, телесный интеллект, а также рассматривать психологию восприятия не только зрителя, но и исполнителя.

1. *Гордеева, Т.В.* Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков / Гордеева Татьяна Валентиновна : дис. ... канд. искусствоведения : [на правах рукописи]. — Санкт-Петербург, 2021. — 234 с.

2. *Гумбрехт, Х.У.* Производство присутствия : чего не может передать значение / Ханс Ульрих Гумбрехт. — Москва : Новое литературное обозрение, 2006. — 184 с.

3. *Чухров, К.* Быть и исполнять : проект театра в философской критике искусства / Кети Чухров. — Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. — 278 с.

4. *Cvejic, B.* Choreographing Problems : Expressive Concepts in European Contemporary Dance / Bojana Cvejic. — London : Palgrave Macmilan, 2015. — 262 p.

5. *Power, C.* Presence in Play A Critique of Theories of Presence in the Theatre / Cormac Power. — Amsterdam ; New York, NY : Rodopi B.V., 2008. — 240 p.

6. *Waterhouse, E., Watts, R., Blasing, B.E.* Doing Duo — a case study of entrainment in William Forsythe's choreography "Duo" / Waterhouse E., Watts R., Blasing B.E. // Frontiers in Human Neuroscience. — 2014. Oct. — URL: https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2014.00812/full (дата обращения: 29.09.2022).

Су Цзыся
кафедра зарубежного искусства РГИСИ

ТРАДИЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО КИТАЙСКОГО АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА В СПЕКТАКЛЕ ВУ СИНГО «ЗДЕСЬ ЛИР»

Ву Синго (Ву Хсинг-Куо / Hsing-Kuo Wu) — художественный руководитель театра «Современная легенда» (当代传奇剧场), режиссер-художник, работающий в кино, на телевидении, в пекинской опере, современном театре и танце. Театр «Современная легенда» был основан в 1986 году Ву Синго и его женой Линь Сиовэй. Ву Синго всегда был активным сторонником органичного слияния китайского традиционного театра с другими искусствами, освоения пекинской оперы с использованием нового медиа-искусства для формирования уникальной новой восточной эстетики.

В 1998 году Ву Синго был приглашен Арианой Мнушкиной на должность художественного руководителя Театра дю Солей во Франции. Он переехал из Тайваня во Францию, чтобы преподавать уроки китайского искусства актерам театра. В театре Одеон в Париже Ву Синго поделился с участниками мастер-класса несколькими эпизодами своего «Короля Лира».

Экспериментальная пекинская опера «Здесь Лир» — это произведение, созданное Ву Синго в 1998 году. В этом самостоятельно написанном тексте, самостоятельно поставленном и самостоятельно исполненном спектакле по пьесе Шекспира он объединяет сценические приемы пекинской оперы, оперы Куньцюй с музыкой и танцами тайваньских аборигенов. Один играет десять ролей, включая короля Лира, Шута, Графа Кента, дочерей Лира — Гонерилью, Регану, Корделию, слепого Глостера, бастарда Эдмунда, безумца Эдгара и самого себя — Ву Синго.

Весь спектакль разделен на три акта: 戏 (Игра/The Play), 弄 (Играть/Playing), 人 (Человек/A Player). В китайском языке эти три иероглифа, расположенные вместе, образуют значение «Судьба играет с людьми». Вместо прямолинейного пересказа оригинальной истории спектакль «Здесь Лир» представляет внутренний мир каждого персонажа пьесы, по-разному отражая переживания самого исполнителя в реальной жизни.

«Здесь Лир» не следует сюжетной последовательности оригинальной шекспировской пьесы «Король Лир». Вместо этого структура повествования была радикально изменена, что позволило персонажам выходить на сцену по одному для монолога.

Второй акт спектакля — 弄 (Играть) — наглядно иллюстрирует причины, по которым Ву Синго решил сыграть десять ролей в одиночку. Режиссер попытался извлечь из пьесы Шекспира самые драматические и жизненно важные роли. Во втором акте спектакля на сцену выходят персонажи: Шут, собака, король Лир, Гонерилья, Регана (Regan), Корделия (Cordelia), Глостер, незаконнорожденный сын Эдмунд и законный сын Эдгар. С точки зрения актерского искусства это самая сложная часть всего спектакля, поскольку все персонажи представляют собой разные амплуа.

Важное амплуа в пекинской опере, «Дань», используется Ву Синго для обозначения трех дочерей Лира. Дань (旦) —

женское амплуа первого плана в китайской опере, исполняется обычно мужчинами. У каждого амплуа свой грим, костюмы, манера движения, отличаются также манеры исполнения и разновидности партий (у одних — более сложные, вокальные, у других разговорные). Амплуа общее, оно заключает в себе черты определенного типа характера, но само по себе оно абстрактно. Поэтому амплуа должно сочетаться со спецификой характера персонажа в исполнении. Все три дочери принадлежат к амплуа «Дань», но из-за их разных характеров Ву Синго использует технику трех мастеров амплуа «Дань».

В роли старшей дочери Гонерильи Ву Синго использует технику исполнения ролей женского амплуа «Дань» в пекинской опере мастера Чэн Яньцю (1904–1958). Вместе с Мэй Ланьфаном, Шан Сяоюнем и Сюнь Хуэйшэном Чэн Яньцю известен как один из Четырех великих Дань золотой эры пекинской оперы. Школа Чэн Яньцю отличается спокойствием и трагическим темпераментом. В понимании Ву Синго, Гонерилья выглядит более уравновешенной, потому что она старшая дочь. В своих монологах, обращенных к отцу, Гонерилья использует более трагическое пение, чтобы завоевать симпатию отца. Именно таким образом старшая дочь хочет достичь своей цели.

Наиболее характерной художественной особенностью школы Чэн пекинской оперы, основанной Чэн Яньцю, является трагический стиль пения, и у этой отличительной особенности есть много причин. Прежде всего, собственная трагическая жизнь мастера Чэн Яньцю повлияла на его характер, и его черты характера послужили толчком для его трагического певческого голоса. Его собственный реалистический взгляд на театр был необходимым условием для его формирования. Самым важным фактором в формировании трагического стиля пения школы Чэн является особый вокал самого мастера Чэн Яньцю. Эти объективные и субъективные факторы объединяются в уникальный трагический стиль пения школы Чэн.

Технически голосу Чэн Яньцю не хватает яркости, кажется, что ему не хватает высоких нот. Голос Чэн Яньцю — самый табуированный тип персонажа Дань в пекинской опере. В пекинской опере этот тип голоса известен как «голос привидения». Его артистическая карьера была чудом. Главное в технике

пения в школе Чэн — использование комбинации головного резонанса и горлового резонанса. Зона рта, в которой производится голос, находится ближе к горлу. В пекинской опере называют это «звуком затылка». Для того чтобы речь была чистой и яркой, при обучении китайскому произношению принято требовать, чтобы речевая зона была ближе к губам. Это также часто требуется при обучении современных китайских актеров. Но голосовая и речевая техника школы Чэн, видимо, противоположна. Техника пения школы Чэн — это поднятие дыхания вверх из Дантьян, затем сочетание резонанса головы и резонанса груди, чтобы надавить на голосовые складки и вибрировать ими вместе с дыханием для получения звука. На самом деле тембр, полученный с помощью этой техники, все еще является «фальцетом» (假). Тембр «фальцета» не совпадает с тембром реальной женщины в жизни. Но для зрителей фальцет, издаваемый техникой школы Чэн, — это женский голос. Одним из главных условий для пения в качестве «Дань» вообще, будь то мужчина или женщина, является необходимость иметь высокий, громкий, чистый, четкий и яркий голос. Но голос Чэн Яньцю лишен этих качеств, его способ самобытный. На самом деле техника пения Чэн Яньцю включает в себя и верхи. Как Чэн Яньцю удается петь высокие тона неярким голосом? Он использует в основном Ци своего Даньтяня, толкает дыхание вверх, вибрирует голосовыми связками, полностью контролируя их своим дыханием, производя звук, который хотя и неяркий и негромкий, тем не менее поднимается вверх по тонам.

По фактам пьесы Шекспира, Гонерилья — темная сторона пьесы, она льстит королю Лиру, отравляет Регану, подставляет Корделию и изменяет своему мужу. Она становится правительницей королевства и разрушает его. В конце концов она кончает жизнь самоубийством.

Представляя Гонерилью, Ву Синго использует трагический голос певца школы Чэн Яньцю. Это отражает понимание режиссером судьбы персонажа — жизнь Гонерильи тоже трагедия. В спектакле Гонерилья плачет: «Отец всегда больше всего любил моих сестер». Те же строки содержатся в пьесе Шекспира. Режиссер сохранил эту тему из Шекспира, чтобы проиллюстрировать, чем обусловлен характер персонажа.

Когда обстановка в семье неравномерно сбалансирована, вполне естественно, что дети, которые чувствуют, что им не оказывают предпочтения, развивают в своих сердцах ревность и обиду. Она была вынуждена научиться использовать свои гладкие речи, чтобы обеспечить себе право на жизнь и добиться от отца расположения.

Каждое печальное слово заставляет проливать слезы. Ву Синго поет низкие ноты так, как будто они доносятся из лесной долины. И он поет высокие ноты, словно легкий бриз, дующий с высокого горного пика. При пении высоких нот дыхание кажется почти таким же слабым, как тонкая шелковая нить. Хотя объем, кажется, становится меньше, он полон трагической краски.

Следующей на сцене была вторая дочь Лира — Регана. Она была похожа на невинную и живую девочку, выпрашивающую подарки у отца. Воплощая роль второй дочери, Ву Синго использует актерские приемы исполнителя ролей женского амплуа «Дань» в пекинской опере мастера Сюнь Хуэйшэна (1900–1968). Чтобы показать яркость и отчетливость Реганы, исполнитель Ву Синго добавляет к формализованным движениям еще и «пожимание плечами», «встряхивание плечами», «оттягивание рукавов», «взмахивание платком». Эти движения являются специфическими в исполнении «Дань» школы Сюнь Хуэйшэна. В классическом китайском театре есть собственный термин — 亮相 (liang xiang / «застыть в картинной позе»). Когда эти специфические движения появляются на сцене, сопровождаемые музыкой в более быстром ритме, зрители сразу же понимают, что «выходит другой персонаж».

Сюнь Хуэйшэн утверждает, что движения персонажа «Дань» должны быть кокетливыми и яркими. Он подчеркивает, что каждое движение персонажа «Дань» должно давать ощущение красоты, требуя от актера вывести женскую кокетливость в радости, гневе, печали, счастье, речи и манерах. Он также подчеркивает разнообразие движений тела и глаз. Каждый жест и движение персонажа должны быть ритмически четкими. Поэтому его актерский стиль — нежный, живой и красочный. Часто говорят, что «глаза — это окна души». В этой сцене Ву Синго несколько раз использует технику «перемены взгляда». Когда Регана выражает свои эмоции к королю Лиру, ее

взгляд постоянно меняется — это означает, что в ее голове происходит сложный расчет. Движение глаз очень важно в пекинской опере. Это также условное и формальное движение. Исполнитель всегда выражает внутренний мир персонажа через глаза. В этой сцене Ву Синго использует больше декламацию и жестикуляцию, чем пение. Специфические усиленные интонации и жесты делают хитрость Реганы очевидной.

Как показано в шекспировских пьесах, образы, которые представляют своему отцу старшая и средняя дочери, — это маски интриганок. Это иллюзия, маскировка, которую они используют, чтобы получить предназначенные им земли. Только третья дочь, Корделия, искренне любила своего отца. При создании образа третьей дочери техника, которую использовал Ву Синго, пришла к нему от великого мастера Мэй Ланьфана (1894–1961). Голос Мэй Ланьфана мягкий и плавный, богатый эмоциями и оттенками. Его голос высокий, полный, чистый, круглый, сладкий и хрупкий, поэтому его тон чрезвычайно чистый и ясный, всегда сохраняет спокойное и непринужденное выражение. Речь Мэй Ланьфана богата эмоциями и выражает характерную индивидуальность персонажа, становясь полностью художественным языком жизни, без какого-либо ощущения преднамеренной работы. С помощью таких актерских техник персонажи всегда получаются красивыми, элегантными и искренними.

Внутри каждого амплуа пекинской оперы существует более подробное разделение типов. Школа Сюнь Хуэйшэна относится к амплуа «Дань» — «Хуа-Дань» («тип молодой кокетки») — исполнители играют в основном наивных веселых молодых женщин. Мэй Ланьфан и Чэн Яньцю, принадлежащие к амплуа «Дань», используют «Цин-И» (женский тип со скромной черной одеждой). Актеры этого типа обычно исполняют достойных, серьезных и порядочных персонажей.

Ву Синго использует в своих спектаклях различные «амплуа» из традиционного китайского театра. Это не просто внешняя форма. Что еще более важно, приемы различных «амплуа» по сути являются способом преобразования энергии исполнителей. Разница между персонажами — это, по сути, разница в энергии между людьми (разница в «Ци» между людьми).

Актер демонстрирует не разницу характеров, а разницу существований и мироощущений.

Для европейского зрителя Ву Синго раскрывал персонажей Шекспира через их индивидуальный темперамент, ритм, психотехнику.

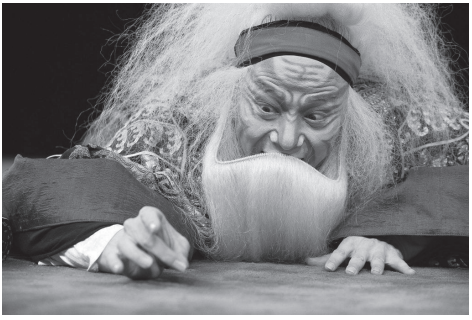
Зрители, знакомые с восточной эстетикой, сразу поняли идеи режиссера о взаимоотношениях персонажей. Для многих китайских зрителей, которые не могли читать Шекспира, выступление Ву Синго дало мгновенное ощущение того, насколько близка шекспировская литература к их собственной культуре.



Образ Гонерилья



Образ Регана



Безумный Лир

Е. П. Тагильцева
кафедра филологии и сценической речи Алтайского государственного института культуры

АКТУАЛИЗАЦИЯ НОРМАТИВНОСТИ ЗВУЧАЩЕГО СЛОВА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Современные тенденции театральной речевой практики отражают кризис идентичности отечественной культуры. Понимание произносительных норм устной речи всегда тесно сопрягалось с культурой речи и являлось одним из первых этапов освоения звучащего слова в классическом образовании актеров и режиссеров. В настоящее время театральная практика наполнена спектаклями, которые, вбирая в себя элементы перформативной эстетики, постдраматического или документального театра, нарочито искажают нормативность сценического слова. Так, упрощение классических текстов драматургов (вольный пересказ пьесы), обытовление интонационной мелодики речи с целью максимально естественного звучания, дефектное произношение звуков, невыверенность орфоэпии (или сознательно неверная расстановка ударений), обилие сленговых выражений являются практикующимися средствами выразительности в современном театре. Данные примеры обнаруживаются как крайние позиции проявления авангардистских спектаклей, однако именно они стимулируют необходимость анализа нормативности звучащего слова в современной театральной практике.

Целью доклада является краткий обзор исторических предпосылок возникновения произносительных норм русского языка и обнаружение линий соприкосновения театральных практик и зафиксированных речевых норм. Утверждается тезис о том, что в кризисные периоды русской культуры происходит размывание произносительных языковых норм. Также автор анализирует востребованность произносительных норм в современной отечественной театральной практике.

«Норма» во времени трансформируется, нет ничего абсолютного, раз и навсегда утвержденного. В каждый конкретный культурно-исторический период выкристаллизовывается свод законов и правил, принятых и используемых

специалистами. Н. Л. Прокопова говорит об этом так: «Такой свод частных законов, без сомнений и разногласий, играет роль определенного символа публичной речевой выразительности. Эти законы подвержены изменениям. Так, например, на протяжении XX столетия их трансформация наблюдалась неоднократно и зависела как от художественно-эстетических принципов культуры общества, так и от действующих языковых норм» [2, с. 61].

Прежде всего, обратимся к понятию нормативность звучащего слова, которое, в свою очередь, взаимосвязано с понятием кодификация, то есть с упорядоченной фиксацией нормы. Надо отметить, что кодификация письменного русского языка происходила быстрее и стремительнее, так как речевые произносительные нормы сложнее фиксируются и обладают большей вариативностью, в частности, это связано с говорными особенностями. Но именно фиксация произносительных речевых норм нас интересуют в рамках данного доклада. Под нормативностью звучащего слова мы понимаем соответствие речи говорящего литературным языковым нормам, характеризующейся такими качествами, как точность, правильность, логичность, чистота, уместность, благодаря которым слушатель не отвлекается от содержания, а погружается в него.

Временем зарождения зачатков орфоэпии принято считать XVIII век, когда впервые М. В. Ломоносовым были зафиксированы литературно-стилистические правила российской грамматики. Можно признать, что это были начальные попытки кодификации русского языка. М. В. Ломоносов заложил основы нормативности литературного языка, в том числе и устной речи, в трудах «Российская грамматика» и «Риторика». Он охарактеризовал два «штиля» орфоэпических норм: высокий — ораторский и средний — разговорный на основе московского говора. Вследствие этого изолированно существовали две произносительные нормы: одна — для чтения книг вслух, основанная на старославянском наречии, вторая — для бытовой устной речи. К этому времени уже повсеместно закреплялось «московское наречие» как общепринятое. «Аканье» завладело театром, а театр влиял на бытовую речь и поднимал престиж московского произношения. «Крепостная актриса П. Жемчугова специально выверяла тексты своих ролей,

подставляя „А“ вместо безударного „О“, чтобы звучать современно» [5, с. 13].

В XIX веке дворянская интеллигенция была носителем эталона произносительных речевых норм. В это же время проявляется интерес к «языку народа», диалекты начинают восприниматься не как искажение, а как речевое своеобразие. Это связано с появлением словаря В. И. Даля, который стал «настольной книгой» для интеллигенции. Обращение к самобытности народного словотворчества (сказкам, пословицам, поговоркам, песнями др.) обогащало интонационную выразительность языка. Театр в России был доступен не только высшим слоям общества, но и широкому кругу зрителей. «Появляется плеяда артистов, чья речь стала примером для зрителей всех сословий. Династия Садовских, династия Бороздиных — Музилей — Рыжовых; П. А. Стрепетова, Г. Н. Федотова, М. Н., Ермолова, М. Г. Савина, К. А. Варламов, В. Н. Давыдов» [5, с. 21]. Постепенно общество приходит к выводу, что необходимо выстраивать искусство выразительного чтения с учетом научных дисциплинарных норм.

В XX веке происходит процесс демократизации языковых норм — соединение традиционных произносительных норм и инновационных, более поздних явлений в произношении. «Язык революционной эпохи» требует простого звучания, понятного большинству людей из народа. Произносительная норма в это период отвергается как пережиток буржуазно-дворянской эпохи, а взамен предлагается любая диалектная речь. Именно в этот кризисный для истории нашей страны период впервые возникает общественный отказ от произносительных норм русского языка, которые к этому времени обладали исторически обусловленными правилами и традициями.

Все начинает меняться с появлением в Ленинграде Института Живого слова, а в Москве — Государственного института слова. Главной задачей этих учреждений была пропаганда культуры звучащего слова среди широких масс. Радио в начале XX века становится важнейшим средством для реализации этой задачи. «Радиослово проникает в самые глухие, заброшенные уголки страны. В эфир лилась четкая, проработанная (без орфоэпических ошибок), выверенная „московская речь“, которая была эталоном звучания. Первые дикторы:

М. М. Лебедев, Е. И. Гольдина, З. П. Ремизова, Н. А. Толстова, А. И. Гурин, О. Высоцкая, В. Герцик» [5, с. 24]. Позднее в этом же направлении начинает работать советское телевидение.

С именем Д. Н. Ушакова связаны первые вехи кодификации современных орфоэпических норм русского языка. В 1928 году публикуется его статья «Русская орфоэпия и ее задачи» [6], послужившая рекомендацией для Толкового словаря русского языка (1935–1940). Над словарем работали В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский и Д. Н. Ушаков. Редактором словаря был профессор Д. Н. Ушаков, который написал параграфы «Произношение» и «Ударение» [см.: 3, с. 162]. Таким образом, впервые осуществляется кодификация русской произносительной нормы. Обладая даром научной интуиции и учитывая внутренние законы развития языка, Д. Н. Ушаков на много лет вперед сумел определить путь развития орфоэпической культуры общества.

Одновременно с этим русский театр перед Великой Отечественной войной отличался высокой культурой сценической речи. «Л. М. Леонидов, А. К. Тарасова, В. И. Качалов, Ц. Л. Мансурова — их речь звучала с подмостков московской сцены и была образцом орфоэпической и фонетической культуры, основываясь на традициях прошлого, творчески перерабатывалась, наполнялась новыми ритмами, красками и требованиями времени, в котором они жили и творили» [5, с. 26].

С середины 1950-х годов на театральных подмостках проявляется увлечение поиском форм достоверности, простоты. В стремлении уйти от декламационной выразительности речи стали проявляться в актерской среде тихий голос, вялая артикуляция, естественное псевдоправдивое звучание. После трудных военных лет, после тяжелейшего времени для нашей страны вновь возникает потребность в отказе от нормативного звучания в пользу интонационной естественности обыденной жизни.

Новый этап в развитии культуры речи как области языкознания наступил в послевоенные годы. С 1948 по 1965 год выходит семнадцатитомный академический «Словарь современного русского литературного языка» под редакцией С. И. Ожегова. В 1960 году выходит первое издание «Словаря ударений для работников радио и телевидения». Его авторы —

Р. Л. Агеенко и М. В. Зарва. В это время в СССР получило большое развитие самодеятельное театральное искусство: народные театры, кружки, студии. Исследователь сценического слова Е. Ф. Саричева отмечала: «Радио, телевиденье, массовые зрелища и празднества на площадях, в клубах, дворцах — всюду звучит слово. Ответственность за его качество падает не только на актеров, специалистов-речевиков, людей со специальным образованием. Искусство проникает в самую гущу различных слоев населения, и, повышая свою культуру и знания в области искусства, каждый должен включить в круг своих обязанностей постоянное внимание к образцам высокой культуры и поставить под контроль собственные свои недочеты и навыки в области речи» [4, с. 44]. В связи с этим процесс актуализации культуры речи во второй половине XX века имел массовый характер. Установка на применение нормативной речи в культурных событиях всех уровней была несомненным достижением общекультурного образования.

После распада СССР в нашей стране начался кризисный период, который в полной мере не удалось преодолеть до сих пор. Переоценка событий, традиций, норм приводит к абсолютизации творческой свободы и, как следствие, к потере собственной культурной идентичности. В средствах массовой информации нередко проявляется речевая небрежность, которая неформально становится общепринятой нормой.

Традиционно в театральной практике, как уже отмечалось, с особым вниманием относились к нормированному речевому произношению, предельно совершенствовали акустические возможности голосо-речевой выразительности. В кризисные периоды происходил временный отказ от орфоэпических норм, вследствие чего трансформировалось и звучащее слово. В периоды стабильного развития культурных практик нормативность звучащей речи вновь актуализируется, добавляются определенные частные правила. Таким образом, происходит обновление орфоэпической нормы.

Как уже отмечалось, театральные практики наиболее точно сохраняли нормативность звучащего слова. Из поколения в поколение в театре воспитывались литературные произносительные нормы, которые соответствовали культуре конкретного исторического периода, утверждалось то, что было наи-

более правильно и эстетично в русском языке. В настоящее время использование элементов повседневности как художественного приема все более отдаляет нас от произносительных языковых норм. Образцовое, эталонное звучание русского языка выхолащивается повсеместно. Обращенность театрального искусства к элементам массовой культуры также влияет на размывание нормативности. В данной ситуации, когда ценностно-смысловое единство культуры снижается под натиском различных постмодернистских художественных практик, норма выступает как ресурс тождества личности в современном обществе. В связи с этим актуализация нормативности звучащего слова в отечественных театральных практиках сегодня своевременна и необходима, так как обладает собственным резервом для сохранения идентичности русской культуры.

1. *Оссовская, М. П.* Практическая орфоэпия : учебное пособие / Мария Оссовская. — Санкт-Петербург : Изд-во «Лань», 2016. — 124 с.

2. *Прокопова, Н. Л.* Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия : монография / Наталья Прокопова. — Кемерово ; Москва : Изд. объединение «Российские университеты»: Кузбассвузиздат — АСТШ, 2008. — 263 с.

3. *Прохорова, И. О.* «Рыцарь русской орфоэпии» : к 140-летию со дня рождения Д. Н. Ушакова / Ирина Прохорова // Вестник Российского университета дружбы народов: вопросы образования: языки и специальность. — 2014. — № 1. — С. 161–165.

4. *Саричева, Е. Ф.* Сценическое слово / Елизавета Саричева. — Москва : Сов. Россия, 1963. — 114 с.

5. *Тумашова, Г. А.* Сценическая речь : орфоэпия : сборник лекций / Галина Тумашова. — Барнаул : Изд-во Алт. гос. ин-та культуры, 2015. — 74 с.

6. *Ушаков, Д. Н.* Русская орфоэпия и ее задачи / Дмитрий Ушаков // Русская речь. Вып. 3 / Под ред. Л. В. Щербы. — Ленинград : Academia, 1928. — С. 5–27.

А. Э. Шклярская
кафедра театрального искусства факультета мастерства сценических постановок РГИСИ

ПРИСУТСТВИЕ НА СЦЕНЕ ДРУГОГО: ОТ БОГА ИЗ МАШИНЫ ДО МАШИНЫ В РОЛИ БОЖЕСТВЕННОГО

В современном культурном контексте наблюдается особый интерес к теме возможностей искусственного интеллекта в социальном пространстве, особенно популистскими выглядят высказывания о том, что он может заменить и превзойти разум человека. В данной статье предлагается рассмотреть участие *другого* в значении, предложенном Жюлем Делёзом, где «другой предстает не как субъект или объект, а совсем иначе — как возможный мир, как возможность некоего пугающего мира. Этот возможный мир не реален или еще не реален, однако же он существует — это то выражаемое, что существует лишь в своем выражении, в чьем-то лице или эквиваленте лица. Другой — это и есть прежде всего такое существование возможного мира» [3, с. 25]. В роли другого в театре будут рассмотрены особые актеры — роботы, марионетки, технологии и механизмы, погруженные в контекст театроведческих понятий и понимания театральности, которую Н. Евреинов выводил за пределы театра в социум [5, с. 43]. Таким образом, в данном случае можно говорить о театрализации действительности с помощью артиста неживой природы.

В современном искусстве активная дискуссия об эстетических характеристиках объекта, сгенерированного с помощью программы, а не созданного человеком, возобновилась с момента приобретения картины, созданной искусственным интеллектом. Для создания данного портрета в стиле художника XIX века Bel Ami было загружено более 15000 портретов в стиле XIV–XX веков и была использована «Генеративно-состязательная нейросеть» (Generative adversarial network, GAN) [см.: 11, p. 163].

Эстетические качества картины, созданной искусственным интеллектом, сравнивались с картинами реальных людей-художников, возможно, оттого, что сама ситуация использования искусственного интеллекта предполагает копи-

рование. Этот пример приведен для того, чтобы обозначить зону ожидания от технологии, которая имеет место быть и в театральном пространстве, когда артиста — робота или программу, создающую речь, сравнивают с тем, как это могло бы происходить в «живом» исполнении.

Первые механические приспособления, выполняющие роли актеров или дополняющие их, известны со времен античного театра, таким примером может быть конструкция *deus ex machina*, машина, описываемая как подъемный кран с гирями в левой части сцены; с ее помощью с неба на сцену спускаются боги или герои, тем же способом возвращаются на небо или повисают в воздухе [4, с. 391]. Считается, что у Эсхила в «Прометее прикованном» механика еще используется как технический прием: к Прометею прилетает хор Океанид, а у Еврипида божество разъясняет смысл запутавшегося действия, окончательно определяет судьбу действующих лиц, а иногда изменяет всю обстановку действия, таким образом становясь приемом литературным.

Возможность восприятия современным зрителем XXI века неантропоморфных объектов в качестве артистов может быть подготовлена длительной историей постановок: театральные зрелища XVIII–XIX веков — театралии, оптические шоу с волшебными фонарями (предшественниками современных видеопроекторов), театрализованные кунсткамеры — сыграли важную роль как модели в формировании сценической медиакультуры.

Сегодня на сцене механизм, сотни лет остававшийся за сценой, может быть выведен на первый план и выполнять ведущую роль в спектакле или перформансе, как это происходило в рамках проекта «Повтори мое имя» (авторы Илья Карпель и Мария Рожковская), в котором перформер воссоздает поведение человека без опыта, паттернов и примеров поведения, без стандартов и этики, интуитивно взаимодействуя с функциональными роботами. В результате присутствия обоих субъектов на сцене у зрителя складывалось ощущение, что это человек не может оказаться в заявленных обстоятельствах отсутствия опыта, но роботам это вполне удается: неантропоморфные конструкции не удивляют и не обслуживают человека-перформера, не подражают ему и в какой-то момент

перестают перетягивать на себя и зрительское внимание (в тот момент, когда с прошествием времени акцент в восприятии перформанса делается на физиологической выносливости человека). Здесь современные *deus ex machina* — промышленные роботы-манипуляторы, вырванные из контекста их привычного использования, исполняют на сцене роль роботов на отдыхе, в рутине своих повседневных действий.

В сборнике «Старые и новые медиа: формы, подходы, тенденции XXI века» приводится сравнение робота и марионетки, выводящее куклу «за пределы ее эстетического и художественного смысла ради того, чтобы... обнаружить, что антропологические ее признаки спровоцированы успехами технологии» [10, с. 79]. Споры о возможности репрезентации человеческих чувств в театре с помощью иных объектов-марионеток возникали и в начале XX века. Например, в 1913 году в публичной лекции Ю. Айхенвальда «Литература и театр» (опубликованной под названием «Отрицание театра» [1]) и в ответе на нее Вл. И. Немировича-Данченко [8]. Театральные деятели обсуждали кризис театра, нуждающегося «в реформе вплоть даже до такой радикальной, как изгнание со сцены актеров и замена их марионетками» [1, с. 12]: неудобные неслушающиеся люди будут заменены марионетками, так как «переизбыток реальности, всяческой плоти обрекает театр на нехудожественность» [1, с. 24].

В контексте возможного сравнения робота с куклой можно привести в пример спектакль «Робот Костя 2.0» (режиссер Иван Заславец), в котором и сценография решена технологически, и все роли исполняют роботы. В данном случае спустя сотню лет с момента обсуждения передачи человеческих чувств через марионетку и создание действия, в котором «место индивидуального лицедея занято бездушным механизмом», и спустя тысячи лет с момента оживления сценических механизмов — марионеток, о которых упоминается в «Пире» Ксенофонта [6, с. 215], можно говорить о новом этапе взаимодействия между механизмом и человеком, так как уже не тяговая сила меняет положение тела механизма и не голос актера озвучивает его чувства, но компьютерная программа, ставшая мембраной между некогда прямым взаимодействием. Спектакль «Робот Костя 2.0», в котором «нет живых лиц», как

говорила в «Чайке» Нина Заречная, неживые лица играют кинетические системы и DIY-объекты. При описании спектакля его создатели упоминают о том, что репетировали «с небиологическими коллегами как с живыми актерами: изучали их пластические данные, смотрели, как они выражают свои эмоции. И на основе этих наблюдений, с учетом индивидуального языка, им предложили осваивать материал „Чайки“».

Репетирование в таких условиях дает возможность размышлять на тему роботической импровизации. Под сценической актерской импровизацией, взятой за основу понятия, предполагается «вид спонтанного художественного творчества, обусловленного выполнением определенного задания, которое может быть подготовлено заранее» [9, с. 18]. Взаимодействие на сцене между человеком и роботом или между роботами на основе генеративного текста также может считаться импровизацией, так как поведение заданного текста не фиксировано, а зависимо от других технических параметров, например от ответов оппонентов или от действий.

В спектакле «Добрая сказка» (автор идеи Юрий Дидевич), в котором текст создавался с помощью нейросети, импровизация зависела от того, какой стороной зритель поставит на сцену цветной кубик. Именно в данном объекте находятся датчики, влияющие на то, какой отрывок текста прозвучит следующим. У зрителя возникает ощущение, что сюжет впрямую «в его руках», однако это не так. Еще один элемент импровизационного поведения можно привести из спектакля «Робот Костя 2.0»: в сцене кризиса Костя начинает «биться в истерике», страдая, с агрессией бросаясь на другие твердые предметы, что считывается зрителем как причинение себе вреда. Безумие или истерика механизма считывается как непредсказуемое поведение.

Театральная сцена — это отражение мира, микрокосмос, который сегодня, если использовать язык мобильных гаджетов, требует постоянного обновления, так как его прошлая версия устаревает. Видеопроекторы, экраны, компьютеры, свет, видео и такие технологичные объекты, как роботы, находят свое применение в современных театральных постановках и заменяют актеров. В книге Хайнера Гёббельса «Эстетика отсутствия» [2, с. 146] автор приводит пример своего спектакля

про ученого, «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой», где на сцене происходит симбиоз единственного артиста и акустической, компьютерной системы спектакля, но при этом упоминает, что в нем используется очень старый компьютер, который нельзя обновлять, иначе вся партитура исчезнет. Возможно, и исчезновение и поломка нечеловеческих исполнителей на сцене может считываться как импровизация или копия волевого изъявления человека на сцене.

Ханс-Тис Леман в книге «Постдраматический театр» заканчивает главу о Теле выводом о том, что «все ускоряющаяся технологизация (а с ней вместе и тенденция преобразования тела, уводящая его прочь от судьбы и стремящаяся сделать из него контролируемый и произвольно избираемый аппарат, своего рода программируемое техно-тело) возвещает нам о некой антропологической мутации» [7, с. 266], которая регистрируется искусствами, а не быстро устаревающими юридическими и политическими дискурсами.

Театр, в котором роль актера исполняется механизмами и технологиями, сегодня создает новые прецеденты в коммуникации, становится пространством эксперимента эстетики и комфортности сосуществования видов, которые, возможно, в ближайшем будущем будут переосмыслены, а их результаты использованы в социальной сфере на различном уровне коммуникаций.

1. *Айхенвальд, Ю.* Отрицание театра : (публичная лекция, прочитанная под заглавием «Литература и театр» в Москве 16 марта 1913 года) / Юрий Айхенвальд // В спорах о театре : сборник статей. — Москва: Книгоизд-во писателей, 1914. — С. 9–38.

2. *Гёббельс, Х.* Эстетика отсутствия : тексты о музыке и театре. — Москва: [Изд-во «Электротеатра Станиславский»], 2015. — 272 с.

3. *Делёз, Ж.* Что такое философия? / Жиль Делёз, Феликс Гваттари. — Москва : Институт экспериментальной социологии, Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. — 288 с.

4. *Дюрант, В.* Жизнь Греции / Вил Дюрант / Пер. с английского В. Федорина. — Москва : Крон-Пресс, 1997. — 704 с.

5. *Евреинов Н. Н.* Демон театральности : [сб. произведений] / Николай Евреинов; / сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. — Москва ; Санкт-Петербург : Летний сад, 2002. — 535 с.

6. *Ксенофонт.* Пир / Ксенофонт Афинский // *Ксенофонт.* Сократические сочинения. — [Москва] ; [Ленинград] : Academia, 1935. — С. 201–244.

7. *Леман, Х.-Т.* Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. — Москва : ABCdesign, 2013. — 311 с.

8. *Немирович-Данченко, Вл. И.* Искусство театра : речь, сказанная в ответ Ю. И. Айхенвальду на его лекции / Владимир Немирович-Данченко // В спорах о театре : сборник статей. — Москва: Книгоизд-во писателей, 1914. — С. 71–86.

9. *Толшин, А. В.* Импровизация в обучении актера : учеб. пособие / Андрей Толшин. — Санкт-Петербург : Петрополис, 2011. — 132 с.

10. *Хренов, Н. А.* Марионетка как феномен культуры : мифологические и антропологические аспекты / Николай Хренов // Старые и новые медиа : формы, подходы, тенденции XXI века / под ред. Е. В. Сальникова. — Москва : Издательские решения, 2019. — С. 79–96.

11. *MacDevitt, J.* Generative Adversarial Networks: Contemporary art and/as algorithm / Jack MacDevitt // Algorithmic Culture How Big Data and Artificial Intelligence Are Transforming Everyday Life / ed. S. Hristova, S. Hong, J. Slack. — London : Lexington Books, 2020. — P. 159–202.

II Теоретические и практические аспекты актерской и режиссерской педагогики

М. А. Милютина
кафедра актерского искусства РГИСИ

ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ ДЕМИДОВА

В современной школе интерес к идеям Демидова совершенно очевидно возникает внутри исследовательского поля К. С. Станиславского.

К этим идеям можно отнести возникновение творческого состояния у актеров в момент высшей его степени — вдохновения, развитие восприятия, воображения, учение о первой реакции и т. д.

Демидов был погружен в процесс изучения новой театральной педагогики, новой этюдной техники, новых методов репетирования, нового актерского мастерства. Его идеи ненасильственной педагогики, лежащие в основе ШКОЛЫ НЕПРОИЗВОЛЬНОГО И СВОБОДНОГО АКТЕРА, сегодня актуальны как никогда. В этом смысле Демидов для нас — театральная педагогика будущего.

Однако нельзя не отметить, что ввиду «специфического подхода» Демидов остается не до конца исследованным, апробированным и протестированным, если так можно выразиться.

В моем докладе речь пойдет лишь о некоторых особенностях педагогики Демидова.

Например, в Мастерской профессора Вениамина Михайловича Фильштинского подробно исследуется связь текста и воображения. Эти вопросы соединения воображения и текста — сущностные. Что такое текст, мы более или менее понимаем, а вот что такое воображение и как возникают его

вспышки, какова их длительность и сила, почему это часто так непредсказуемо — продолжает подробно исследовать команда педагогов, в которую входит и известный «демидовский» педагог Алиса Ахмедиевна Иванова.

Вот как рассуждает об этом сам В. М. Фильштинский в книге «Открытая педагогика 2»: «Да, конечно, текст связан с мыслью, и с действенностью, и с событийностью, и с эмоциональностью и т. д. Но прежде всего он связан с воображением». Или: «Пусть не пламенное, конечно же, но все же большое, осязательное, чувственное, подробное, разработанное воображение необходимо актеру» [4, с. 408].

Принципы обучения актерскому искусству в нашем случае идут в исключительно тесной связи с развитием воображения. Это единое целое. Тут возникает вопрос: насколько воображение можно развить, если это вообще можно сделать? И не является ли воображение уникальным свойством, данным от природы? Тем не менее мы (театральные педагоги) верим, что воображение можно развивать.

Уже ставшее легендарным выражение «*Текст, знай свое место!*» [4, с. 403] абсолютно точно отражает мировоззренческие принципы Мастерской Фильштинского. И здесь мы с Демидовым едины.

Вот как пишет об этом в своих «Записках» сам Демидов: «Следует вытравить до дна у актера мысль (и чувство), что роль — это слова. Начинаем репетировать — что он делает? Готовится говорить слова. Или (немногим лучше) готовится действовать. Надо прежде всего быть» [3, с. 188].

При этом возникает парадокс. Демидов говорит, что надо вытравить текст, но в итоге главные его упражнения основываются именно на тексте.

В Школе Демидова тексту придается не просто огромное значение. Текст в демидовской школе — это смыслообразующее начало, дающее ход всему; но важно при этом, как он сам утверждает, у актера все-таки «вытравить» представление о том, что роль — это слова.

Его знаменитые упражнения, такие как «демидовские гаммы» и «демидовские этюды», направлены, в том числе, и на «верное» взаимодействие с текстом, если так можно выразиться.

В «демидовских этюдах» текст актерам задается. Причем делается это спонтанно, «здесь и сейчас», с учетом индивидуальных особенностей и настроения друг друга. Для понимания этого лучше всего посмотреть тексты так называемых избранных этюдов [3, с. 300]. По этим текстам видно, что это разные этапы экспериментальной работы.

Есть тексты со спонтанно возникающими обстоятельствами внутри этюда, а есть тексты с уже уточненными заранее обстоятельствами. В «демидовских этюдах» существовать можно как с обстоятельствами, так и совершенно без них. Но это спорно для этюдной методологии. Так как небрежность к обстоятельствам ведет к бесконечным домыслам о том, чего нет в пьесе, и практическая работа становится очень вязкой и аморфной, возникает ощущение, что актеры включаются в процесс сочинения новой пьесы, а не в процесс глубинного исследования взятого в работу материала. Возможно, это мой субъективный взгляд.

Демидов выделяет следующую проблему в работе с текстом — неверное отношение к словам [2, с. 128]. Актер или переоценивает, или недооценивает слова. Разберемся с *переоценкой слов*.

Демидов считает, что ошибка заключается в том, что актер начинает стараться произносить слова как-то особенно. Выделять, подчеркивать, расставлять ненужные акценты и т. п. Демидов писал: «И так постепенно, шаг за шагом воспитывается убеждение, что роль — это слова. <...> Иначе и быть не может: ведь в жизни мы ни капли не стараемся говорить слова, мы даже и не замечаем, как они у нас говорятся» [2, с. 160]. Налицо, согласно Демидову, ошибочное представление, что роль состоит исключительно из слов.

Теперь рассмотрим *недооценку слов*. Демидов уверен, что к *недооценке* слов ведет именно их *переоценка*. То есть как только актер переоценивает слова, то очень быстро он их вообще перестает ценить. Слова не нужны и уже не представляют для него никакой ценности. Теперь, по Демидову, главным для актера становится его «бешеный темперамент» и взволнованность.

Вот как это происходит на практике, с точки зрения Демидова.

Актер вместе с педагогом или режиссером проделал над словами огромную работу. Найдены все «слабые» и «сильные» места. Интонационные повышения и понижения. Слова превращены в художественную ткань. Затем эту ткань делают прочной. Репетируют.

Боятся, что все рассыплется, поэтому «закрепляют». Повторяют бесконечно. Слова заучены. Значит, механизированы. И раз механизированы, то первоначальное содержание уже выветрилось. Демидов приводит не очень вкусное, но любопытное сравнение: он называет «потерявшие жизнь» слова — «трупиками». «И вот выскакивают эти трупики у актера. Хоть и раскрашенные на разные лады голосовыми ухищрениями, но все же мертвые, пустые и ни ему, ни нам не нужные» [2, с. 135].

Далее актер уже не думает о словах, якобы текст его уже не держит и он, что называется, может «пустить» себя на все без оглядки. И актер вроде бы себя «пускает». Слова его не держат. Его вроде бы «несет». Но куда? И зачем эта «высокая драматическая напряженность»? Не знает никто, включая актера.

У Станиславского на этот счет было свое сравнение, он говорил, что актера «стошнило словами» [цит. по: 2, с. 135]. Нельзя сказать, что Константин Сергеевич был уж очень неправ.

Теперь несколько слов о восприятии. В главе «Воспитание сценического восприятия» Демидов говорит, что надо учить воспринимать, а не учить «давать» слова. Учить восприятию — это сложный процесс [2, с. 221].

Он считал, что очень вредно учить актера что-то вкладывать в слова.

Теперь уточним «демидовскую технику» загрузки текста. Это важно. Так как Демидов настаивает на соблюдении всех фаз. Рассмотрим технику приема («загрузки») текста по Демидову в пяти шагах.

1. Механическое повторение (педагог медленно и *нейтрально* произносит текст, а ученик *нейтрально* повторяет до запоминания).

2. Выкидывание из головы. Эффект пустоты.

3. «Не мешаю себе» (впустить в себя после пустоты мысли, чувства, наполняюсь ощущениями).

4. Слова загруженные пробиваются наружу. Текст не забылся и сам организовывает этюд.

5. Смелость этому отдаться [см.: 2, с. 95].

Заметим, что в этом пошаговом описании «загрузки текста» у Демидова нет ни слова о *подсознании*. Видимо, это произошло из-за советской цензуры, но зато такое пошаговое объяснение проливает некоторый свет на саму технику.

Итак, актерам предлагается сначала «нейтрально запомнить» текст, потом забыть текст («побыть пустыми»), потом начать «воспринимать» и сразу «отдаться первой реакции».

Популярный сегодня у демидовских педагогов тезис о том, что «подсознание» все сделает за актеров «само», вызывает много вопросов.

Кстати, речь (текст) относится, учитывая все демидовские догадки, к *Культуре покоя* (и *ясности духа*). Любопытно, что речь, по Демидову, — в зоне покоя, а не в зоне практикуемого нами вербального потока [см.: 1, с. 207].

Конечно, все эти термины весьма условны. Терминология требует уточнения в будущем.

Внутренний мир Демидова очень разнообразен. Это надо учитывать в интеграции его упражнений в программу обучения. Очевиден восточный вектор, не чуждый, кстати, Мастерской В. М. Фильштинского и достаточно успешно развиваемый педагогами по пластике Ю. Х. Васильковым и С. О. Силиным.

По Демидову, только после обретения полной *Ясности духа* (под которой подразумевается не освобождение мышц, а освобождение от мышц) мы можем переходить на «чужие» слова, или слова автора. Это может оказаться ключевой подсказкой в будущем. Таким образом, Демидов предлагает в тренинге переработать «чужие слова» в свои собственные *ощущения* от них, а не заниматься присвоением или оправданием чужого текста.

Собственные же ощущения, по Демидову, могут возникнуть только на полной *свободе и непроизвольности*. Педагог рекомендует использовать «*чувственный анализ*» слов и переходить на «*чувственное осязание*» слов текста. Это третья фаза в демидовской технике «загрузки текста».

Теперь чуть подробнее рассмотрим еще один демидовский прием: *чувственно-осязательное чтение слов роли*.

Демидов настоятельно рекомендует первое приближение к тексту пьесы сделать практически прозрачным, легким, читать «в охотку», как бы «одним глазом», не погружаясь особо во внутреннюю жизнь героев. После чтения пьесы он советует подключить «слабые токи», то есть не говорить слова вслух, а пробовать это как бы бессловесно, потом переходить на шепот, потом переходить на голос, но очень бережно и медленно.

То есть если переносить на практику, то это такая доверительная беседа, лишенная оценочных суждений, личного яркого отклика и эмоциональных всплесков на пьесу или прозу.

Получается, что такие излюбленные в этюдной методологии актерские упражнения, как «резонансы» и «ассоциации», а также и весь актерский «эмоциональный опыт», по Демидову, должны оставаться в состоянии полного покоя до поры до времени. Ведь проявление «захлестывающих» сначала эмоций может привести к полному их «выпуску», а их как раз и нужно беречь, превращая постепенно в «заряд» [см.: 3, с. 291].

У Демидова огромное значение в чтении имеет особая «медленность» (каждое слово читается слегка отдельно от другого) и предельная «нейтральность». Но значение этой «нейтральности», видимо, нам надо рассматривать как необходимое «для дела» условие. «Нейтральность» тормозит возникающие параллельно «мыслительные шумы» и рефлексию.

Мне это несколько напоминает актерские аутотренинги, которые невероятно тонко проводила педагог и признанный специалист по психотехнике Л. В. Грачева в период 1991–1996 годов в Мастерской В. М. Фильштинского.

Чувственное осязание у Демидова происходит через специфическое чтение текста. Надо признать, что эта «чувственно-осязательная» методика, предложенная Демидовым для работы над текстом роли, также нами пока мало опробована и до конца не изучена. Может показаться на первый взгляд, что Демидов дает более чем простые рекомендации, но в практическом применении они оказываются не так уж просты.

Кроме этого, предложенная Демидовым методика «Эгоистического репетирования» (то есть «для себя») остается для нас пока абсолютно белым пятном. Видимо, такой тип «щадящего» репетирования можно использовать в период сильных

эмоциональных перегрузок, как восстанавливающее, освежающее, заряжающее актеров новой энергией перед выходом на сцену.

Конечно, нам еще предстоит додумать связь с приемом «*чувственно-осязательного чтения слов*» по Демидову с этюдной методологией, ведь в этюдном методе придается огромное значение первому спонтанному впечатлению, возникающему у актеров после прочтения. В нашем понимании это драгоценный подарок, когда у актеров возникают яркие, а иногда и болезненные личные «резонансы и ассоциации», связанные с их личной жизнью. Наши принципы «эмоциональной открытости» идут пока в некоторый разрез с декларируемой Демидовым «*культурой покоя*». И, хотя все его Культуры, безусловно, привлекательны для нас с точки зрения поиска психологического баланса и душевного равновесия студентов, это несколько другое.

Возможно, что на безграничном **поле ощущений**, с опорой на фундаментальную для этюдного метода «концепцию физического бытия», разработанную Фильштинским и вытекающую из учения Станиславского, мы и найдем глубинные точки соприкосновения с техникой Демидова и внесем в будущем свой практический вклад в воплощение идей Демидова в жизнь.

1. *Демидов, Н. В.* Творческое наследие / Николай Демидов. — Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2009. — Т. 4. Кн. 5. — 656 с.

2. *Демидов, Н. В.* Искусство жить на сцене : из опыта театрального педагога / Николай Демидов. — Москва : Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2018. — 478 с.

3. *Малаев-Бабель, А. А.* В театральной школе Николая Демидова / автор статей и составитель А. А. Малаев-Бабель. — Москва : Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2018. — 445 с.

4. *Фильштинский, В. М.* Открытая педагогика 2 / Вениамин Фильштинский. — Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2014. — 448 с.

А. С. Серенко
кафедра сценической речи РГИСИ

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ КАК СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ ВНИМАНИЯ АКТЕРА И ЗРИТЕЛЯ

Вопрос организации внимания актера и зрителя в спектакле всегда являлся одним из ключевых в театральной практике. Во все времена театр должен был захватывать зрителя, увлекать его, мощно провоцировать его воображение — и именно эта необходимость способствовала эволюции театральных сюжетов, форм, жанров, направлений и способов актерской игры. Ассоциативно вспоминается широко известный афоризм советского актера, режиссера и педагога Алексея Денисовича Дикого: «Чем будем удивлять?», актуальный и по сей день. И сегодня режиссеры, боясь старых постановочных ходов, пытаясь удержать капризное зрительское внимание, продолжают экспериментировать, искать новые формальные приемы, иногда даже изобретать собственные способы сценического существования.

Поиск путей организации сценического внимания уже давно интересует меня и как молодого режиссера, работающего в профессиональном театре, и как начинающего преподавателя сценической речи, и как руководителя подростковой театральной студии. К тому же в последнее время я стал особенно остро ощущать, что при работе с актерами появилась явная необходимость хорошо разбираться в технологии актерской профессии и понимать, как и чему именно нужно снова учиться самому, чтобы иметь возможность в процессе репетиций обучить этому и артиста.

Безусловно, в режиссерском арсенале есть много средств направить зрительское внимание: этой задаче служат и пространственное решение спектакля, и световая партитура, и музыкальный ряд, и многое другое. Однако в центре всегда остается актер как проводник смыслов, заложенных в драматургии и в спектакле. Актер, который должен быть высоким профессионалом и обладать специальным инструментарием организации собственного внимания и, соответственно, внимания зрителя.

Одним из важнейших и самых действенных способов включения внимания актера и зрителя, на мой взгляд, является сценическая речь. Безусловно, во время учебы в институте на уроках сценической речи нас учили тому, как взаимосвязаны дыхание и активное внимание, мышление и произносимый текст, как это может помочь. Однако сейчас я понимаю, что при первых своих постановках я часто шел на ощупь и не всегда знал, как направить актера, как добиться от него того, что я хочу.

Сразу после окончания режиссерского курса, приступив к своей первой работе, я заметил, что у профессиональных актеров так или иначе часто уже выработан определенный способ сценического существования, который может быть не совсем верным, иногда даже противоречащим органической природе. Тем не менее зачастую актер, не владеющий в полной мере профессиональными навыками, может обмануть начинающего режиссера своей уверенной манерой, излишним напряжением, которое подменяет собой яркие проявления темперамента.

Студенты, в свою очередь, на занятиях по сценической речи находятся в рамках интенсивной тренировочной работы. Большое внимание уделяется важнейшим технологическим задачам: воспитанию дыхательной опоры звука, соединению жизни тела, дыхания и внимания, освобождению голоса, работе над дикцией, овладению перспективой мысли. Казалось бы, все это должно освободить студентов, оснастить их профессионально и подготовить к работе над ролью. Однако приобретенные на уроках навыки, к сожалению, не всегда становятся «второй натурой» актера и даже будто бы забываются при переходе на театральные подмостки.

Но вот когда на сцену выходят подростки, еще не владеющие профессией, с разной степенью актерских способностей, приходится особенно много думать о том, как организовать их существование в спектакле, как им помочь, на что прежде всего обратить внимание в репетициях. При работе в детской театральной студии я вплотную столкнулся с необходимостью быть не просто режиссером, а режиссером-педагогом. И вот как раз работа с подростками помогла мне еще пристальнее вглядеться в процесс репетиций в профессиональном театре.

Я стал понимать, что главная задача режиссера — определенным образом направить внимание зрителя, создать для него возможность включиться в диалог мнений, взглядов и смыслов, согласиться с происходящим на сцене или протестовать против этого. Также я стал понимать, что действительно профессионалом актера делает хорошее владение речью как целым комплексом психофизических навыков, важнейшим из которых, пожалуй, является именно активное и легко приходящее внимание, организующее всю партитуру роли актера, скользящее от одного события к другому, связывающее собой весь спектакль вне зависимости от жанра или формы.

Необходимость обладать высокой степенью сосредоточения, концентрации очевидна — о ней постоянно говорится и в учебных актерских и режиссерских мастерских, и в профессиональных театрах. Но иногда кажется, что под вниманием понимается будто бы нечто само самой разумеющееся. На практике же часто остается неясным, на чем, собственно, необходимо сосредоточиться и как именно, через что это происходит. Мне стало интересно понять, где и каким образом объясняется сам процесс внимания, поэтому я заглянул в несколько словарей. Приведу два наиболее показательных определения и прокомментирую их.

В «Толковом словаре русского языка» Сергея Ивановича Ожегова дана довольно лаконичная формулировка: внимание — это «сосредоточенность мыслей или зрения, слуха на чем-нибудь» [4, с. 88]. В этой формулировке мне кажется важным и верным то, что в первую очередь речь идет об умении заострить свою мысль. Как часто можно услышать от режиссера в репетиционном зале повелительное: «Думай!» Альтернативой этому может быть другое: «Займись делом!» В ответ на это некоторые артисты теряются, не понимая, что именно в их пробе идет не так. А дело оказывается именно в неумении как бы замереть, повысить свой внутренний ритм, вцепиться вниманием в партнера, в какую-либо деталь или мысль, что мгновенно и непосредственно рождает поток внутренней речи. Актер в этот момент и сам может не заметить, как в нем запустился процесс мышления, но точно поймет, что на площадке ему вдруг становится лучше, а ненужные напряжение и волнение уходят.

Как это ни удивительно, очень точное определение внимания с точки зрения театра дает словарь спортивных терминов. В нем внимание — это «произвольная или непроизвольная направленность и сосредоточенность психической деятельности спортсмена на реальных объектах (сопернике, предмете, действиях, движениях и т. д.) или объектах сознания (представлениях, ощущениях, образе и т. д.)» [2, с. 59]. В этой блестящей формулировке важно то, что объекты внимания могут быть и внешние, и внутренние и, как это ни странно, их можно комбинировать. Так и артист, работая над партитурой собственной роли, должен понять, на чем сосредотачивается его внимание, что в каждый момент спектакля является для него приоритетным, что движет всю историю вперед. Зритель же оказывается ведом вниманием артиста, следуя за его видениями, его открытиями, его оценками на происходящие в спектакле события и перемены.

Великие русские театральные деятели начала XX века так или иначе много говорили об умении сосредоточить свое внимание как о важнейшем аспекте актерской профессии. Об этом великолепно писал Константин Сергеевич Станиславский в фундаментальном исследовании о мастерстве актера — «Работе актера над собой». Альтер эго Станиславского, «знаменитый артист, режиссер и преподаватель Аркадий Николаевич Торцов» [5, с. 45], восклицал: «Что может быть ужаснее пустого актерского глаза! Он убедительно свидетельствует о том, что душа исполнителя роли дремлет или что его внимание где-то там, за пределами театра и изображаемой жизни на сцене, что актер живет чем-то другим, что не относится к роли» [5, с. 154]. На одном из уроков Торцов проводит точную аналогию между направленным на какой-либо объект вниманием и загорающейся в кромешной темноте лампочкой, освещающей пространство вокруг. С помощью света он демонстрировал своим ученикам способность внимания то концентрироваться в точку, то расширяться, образуя тем самым «круги внимания». Михаил Александрович Чехов также говорит о внимании в первой же главе своей книги «О технике актера». Он разделил процесс внимания на четыре составляющие: «Во-первых, вы *держите* незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы *притягиваете его к себе*. В-третьих,

сами устремляетесь к нему. В-четвертых, *вы проникаете в него*» [6, с. 172].

Обладая колоссальной творческой интуицией, будучи выдающимися актерами, понимая театр в первую очередь с точки зрения своего практического опыта, и К. С. Станиславский, и М. А. Чехов находили для себя разные «манки», на которые отзывалась их актерская природа. Однако часто бывает так, что неумение по велению воли собрать свое внимание, что происходит в первую очередь от невладения технологией, связанной с дыханием, провоцирует появление излишнего старания и напряжения, отчего процесс внимания начинает казаться чем-то очень тяжелым.

Борис Евгеньевич Захава совершенно точно писал: «Задача актера и заключается в том, чтобы научиться создавать в себе доминанту активного сосредоточения» [3, с. 107]. Но часто вне знания и понимания студентами, а впоследствии и профессиональными актерами и режиссерами оказывается то, что существует определенный психофизиологический механизм сосредоточения внимания, единый для всех людей. Если вспомнить себя в моменты крайней заинтересованности, удивления, тревоги, радости и прислушаться к себе, к собственным ощущениям, то окажется, что всегда происходит следующее: нижние ребра приподнимаются, живот чуть подтягивается внутрь, нижняя челюсть приоткрывается, а дыхание замирает на пике вдоха — происходит мгновенная настройка всего организма на изменяющиеся обстоятельства. Любопытно, что точно так же и затаившийся хищник, готовясь к прыжку на добычу, переходит в свое новое качество, обретает иной жизненный тонус, становится самим воплощением внимания.

Об этом механизме я узнал на уроках по сценической речи профессора РГИСИ Елены Игоревны Чёрной. Каждое наше занятие, помимо технологических аспектов учебной дисциплины, было посвящено именно выработке рефлекса внимания, тесно связанного с дыханием. В книге «Сценическая речь классического восточного театра и ее уроки» Елена Игоревна пишет: «Механизм внимания регулируется, поддерживается, поощряется, провоцируется или нарушается дыханием. Внимание делается не глазами, не ушами. Воля,

проявляемая организмом человека в момент задержки дыхания, активизирует энергию и направляет ее на объект внимания, то есть на то, что видят глаза, что слышат уши, что хочет понять человек» [7, с. 129]. Получается, чтобы заставить зрителя смотреть, слушать, иными словами — внимать не дыша, актеру необходимо прежде всего предельно точно следовать по внутренней партитуре переходящих вниманий и тонко ощущать изменения рождающихся и зависящих от внимания ритмов. Внимание же, в свою очередь, зависит от обстоятельств пьесы, в которых находится персонаж, от сюжета спектакля.

Здесь я хочу обратиться к «Поэтике» Аристотеля, где названы неотъемлемые части сложного трагического сюжета — перипетия и узнавание. По Аристотелю, «перипетия — это перемена событий к противоположному. <…> Узнавание… — переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии…» [1, с. 159]. Образцовым соединением перипетии и узнавания Аристотель видел момент «Царя Эдипа» Софокла, в котором «вестник, пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного» [1, с. 159]. С каким же бешеным ритмом в этот переломный момент бьется сердце Эдипа, и с каким вниманием актер, играющий Эдипа, должен ловить каждое слово пришедшего Вестника!

Не могу удержаться и не сказать здесь несколько слов о моем научном и режиссерском интересе, шекспировском «Короле Лире», полном ярких примеров подобных резких, неожиданных переломов сюжета. Уже в первой сцене трагедии при разделе королевства происходит колоссальное «узнавание, соединенное с перипетией». Шекспир не дает действию разгоняться постепенно, один из пиков драматического напряжения возникает практически сразу, в момент неожиданного и очевидно неприятного Лиру ответа Корделии — это подчеркивается и заложенной Шекспиром ритмической сбивкой, когда пятистопный ямб будто спотыкается о роковое «ничего» Корделии. На мгновение возникает тишина, в которой сильно резонирует наивная растерянность Лира; по-

видимому, в этот момент он чувствует себя преданным, не понимая и не желая понять такой ответ любимой дочери. Здесь и сейчас решится судьба всех присутствующих — Корделия лишится трети королевства и будет изгнана, Регана и Гонерилья с супругами получат дополнительные наделы, верный Кент попадет в опалу. И, конечно же, это не может произойти вне острого, пристрастного внимания всех персонажей, собравшихся в тронной зале. Одни затаили дыхание, ожидая лавину королевского гнева, другие — предощущая большую выгоду, нежели обещанная ранее, а сам Лир — не понимая, что ему делать дальше и как себя вести.

Таким образом, следуя за Аристотелем, можно сказать, что любое внезапное узнавание, любая перемена, любое событие, движущее историю дальше, невозможны вне активной работы внимания, вне мощного потока внутренней речи, без которой произносимые слова будут пусты и бедны. Ведь текст, звучащий со сцены, несет в себе не только сюжетную информацию, он ни в коем случае не должен становиться утилитарным приспособлением, объясняющим происходящее.

Из всего этого получается, что проблемы сценической речи выходят далеко за рамки просто учебной дисциплины. Поэтому и самые первые тренинговые упражнения уже должны становиться своего рода этюдами, в которых подчеркивается необходимость именно актерского существования, причем существования непрерывного, без постоянных «выключений». Дыхание, звук, произносимое слово должны возникать исключительно из внимания и провоцировать новый виток активного высокоритмичного существования — и так бесконечно.

1. *Аристотель.* Риторика. Поэтика. — Москва : Лабиринт, 2000. — 224 с.

2. *Блеер, А. Н.* Терминология спорта : толковый словарь-справочник / Александр Блеер, Феликс Суслов, Давид Тышлер. — Москва : Академия, 2010. — 459 с.

3. *Захава, Б. Е.* Мастерство актера и режиссера : учебное пособие / Борис Захава. — Санкт-Петербург : Лань: Планета Музыки, 2013. — 432 с.

4. *Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю.* Толковый словарь русского языка / Сергей Ожегов, Наталья Шведова. — Москва : ООО «А ТЕМП», 2006. — 944 с.

5. *Станиславский, К. С.* Собр. соч. : в 9 томах / Константин Станиславский. — Москва : Искусство, 1989. — Т. 2. — 511 с.

6. *Чехов, М.А.* Литературное наследие : в 2 томах / Михаил Чехов. — Москва : Искусство, 1995. — Т. 2. Об искусстве актера. — 588 с.

7. *Чёрная, Е.И.* Сценическая речь классического восточного театра и ее уроки / Елена Чёрная. — Санкт-Петербург : РГИСИ, 2016. — 308 с.

Е. В. Бастрыгина
кафедра театрального искусства
Кемеровского государственного института культуры

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЕ РЕЖИССЕРСКИЕ СТРАТЕГИИ В СОВРЕМЕННОЙ РЕЧЕВОЙ ПЕДАГОГИКЕ: ПРИЕМ ДЕКОНСТРУКЦИИ

Феномен «постдраматического театра», возникший в последней четверти XX века в Западной Европе, по мнению немецкого исследователя Ханса-Тиса Лемана, основывается на прогрессирующем конфликте с традиционным драматическим театром. Постдраматический театр родственен театру постмодернистскому (1970–1990-е) с его принципами деформации и деконструкции. Если в традиционном театре творческий процесс связывается с осмыслением текста, то в постдраматическом театре этот принцип практически теряет свою актуальность. Театр перестает быть текстологическим, то есть текст становится лишь одним из средств создания театрального высказывания. Согласимся с исследователем Е. Н. Шевченко, справедливо утверждающей, что «постдраматический театр отказывается от дублирования литературной конструкции и придумывает свою. Литературная основа оказывается деконструирована и вписана в другую структуру» [5, с. 315].

Сущность деконструкции связана с тем, что любой текст создается на основе других, уже созданных текстов. Деконструкция осмысливается как творческий акт постановщиков, включающий «разборку» исходного текста и «сборку» его нового смыслового варианта, нарушение привычных ожиданий, дестабилизацию, сдвиг, смещение от традиционных интерпретаций, программирование дальнейшей вариативности восприятия. Деконструктивист обращает особое внимание на какие-то мелкие, на первый взгляд незначительные детали

литературного произведения, особенности письма и из всего этого добывает новые смыслы, никогда еще не усматривавшиеся в данном тексте. Метод деконструкции используется с целью эффективного включения определенного понятия в современный контекст.

Таким образом, стратегии режиссера-деконструктивиста при создании сценического произведения можно соотнести с двумя основными этапами. Первый из них предполагает разбор материала на составные части с целью разрушения сложившихся стереотипов восприятия, второй означает воспроизведение материала в новых формах с установкой на конструирование иных смысловых отношений и обновление утративших актуальность значений.

Режиссер, применяющий метод деконструкции, проявляет себя как «философ-художник», который создает текст на основе уже существующего материала. Его мало интересуют сами тексты, которые он разбирает. Для него наиболее важным становится собственное отношение, вплетенное в чтение текста, а также индивидуальный, присущий только ему, стиль такой работы. «Деконструкция не претендует на ясные постановки вопроса и не предлагает никаких решений, но она делает собственное движение — яркое и артистичное — достойным внимания объектом» [3, с. 386].

В театральных спектаклях ярких образцов реализации приема деконструкции можно найти немало. Для примера остановимся на одном из них — опыте работы известного советского и российского режиссера Ю. Любимова с драматургическим и поэтическим материалом в спектакле «Добрый человек из Сезуана» по пьесе Б. Брехта (1964). Пространство спектакля дополнялось включением в него стихотворения М. Цветаевой «Вчера еще в глаза глядел», что само по себе, кстати, свидетельствует о деконструкции как способе возникновения нового текста. По замечанию доктора искусствоведения О. Н. Мальцевой, благодаря стихам Цветаевой «возникало то, что стали называть русским или „осердеченным“ Брехтом» [2], так как поэтический текст передавал все тонкости страдающей души главной героини. Само стихотворение также претерпело преобразование. Анализируя спектакль, Мальцева обращает внимание на перестановку местами строф, их

удаление из текста, перемещение стихотворных строк, их комбинирование и т. д. «Из десяти строф стихотворения Цветаевой, — пишет исследователь, — в спектакле звучали четыре: первая, вторая, четвертая и пятая, а также еще одна, сконструированная из строк восьмой строфы. Остальные шесть, которые можно воспринимать как вариации первой, второй и пятой строф, — оказались изъяты» [2].

Прием деконструкции применим не только к структуре литературного материала, предназначенного для сцены (драматургического, прозаического, поэтического), но и к его сценическому воплощению. Так, отступление от классического канона может быть выражено посредством несоответствия гендерной принадлежности героя и исполнителя, внешности героев, разрушающей привычный образ, или мизансцены, существенно меняющей традиционно воспринимаемые смыслы. Особое место в этом ряду занимает речевое поведение актера, выходящее за границы привычных представлений о сценической речи. В целом в современной сценической речевой культуре XXI столетия, сохраняющей в своей основе принадлежность к классическим принципам, такое явление, как деконструкция, стало заметной тенденцией. Наиболее точно и развернуто объясняет это явление в сценической речи профессор Н. Л. Прокопова: «Под деконструкцией мы понимаем отклонение от традиционных языковых и ритмомелодических канонов классического речевого искусства. Последнее стало особенно очевидным в конце XX столетия и нашло свое отражение и в языке, и в ритмомелодике сценического слова» [4, с. 58]. Важнейшими элементами деконструкции в речевой культуре исследователь называет «ритмомелодическое калькирование», частичным проявлением которого выступают различные приемы голосоведения. К таким приемам Н. Л. Прокопова относит «звукоподражание», «напевно-речевое произношение», а также прием «повтора междометий и каскадов согласных». При этом она обращает внимание на то, что «разнообразие фактур возникает без отрицания классической сценической речи» [4, с. 59]. Деконструкцию сценической речевой культуры Н. Л. Прокопова связывает и с развитием киберкультуры. В этом случае вариантом ритмомелодического калькирования считается «копирование ак-

центных ритмических и мелодических очертаний слов и оборотов речи при помощи технических средств» [4, с. 59].

Следует отметить, что театральная культура является сложной, многоуровневой системой, которая включает в себя множество разнообразных подсистем и элементов, сообщающихся между собой, — таких, например, как режиссерско-постановочная практика, система актерского существования или зрительская аудитория. Отдельным элементом театральной культуры является институт профессионального образования. Развитие современных технологий и их внедрение в педагогику тесно связано с историей драматического театра и всей театральной школы в целом. Являясь частью большой структуры, современное театральное образование испытывает влияние рассмотренных выше постдраматических режиссерских стратегий. Частным выражением такого влияния можно назвать деконструкцию голосо-речевого поведения актера.

Деконструкция как прием развития голосо-речевых навыков актера не часто встречается в учебной и учебно-методической литературе по сценической речи. Вместе с тем практика отечественных педагогов содержит опыт, соотносимый с применением приема деконструкции как тренировочных текстов, так и текстов, предназначенных для сценического воплощения. Актер и театральный педагог И. А. Крылов фиксирует внимание на том, что использование инструмента деконструкции в отношении текста на занятиях сценической речью можно наблюдать уже на первом курсе обучения, при работе со скороговоркой — например, когда преподаватели просят студентов войти в зону импровизации при работе с текстом скороговорки, усиливая эффект чистоты и скорости произношения через неоднократное повторение трудновыговариваемого слова. «Здесь, — замечает Крылов, — возникает тот самый процесс дополнения оригинала. Конечно, это происходит неосознанно и в процессе импровизации и игры... Студент, отрабатывая дикцию, артикуляцию и звучание в импровизационном самочувствии, подчас сам того не подозревая, осуществляет процедуру само-стирания скороговорки — то есть разрушает ее и вновь создает, опираясь на свободное фантазирование» [1, с. 891]. Уточним, что лексический повтор

может означать намеренное повторение не только отдельного слова, но и речевой конструкции, и синтаксического целого.

Прием деконструкции в голосо-речевом тренинге активно используется также в форме сочинительской деятельности на основе известного текста. Чаще всего для трансформации исходного текста избирается известная скороговорка (поговорка), уже имеющая определенный характер, настроение и настраивающая на определенное действие. Ее трансформация может означать превращение в длинноговорку не только за счет повторения трудновыговариваемого слова, но и добавления сюжетных поворотов, изменения отношения к персонажам, соединения с другими текстами и т. д. Сочинительство с использованием исходного (известного) текста провоцирует вариативность пластического поведения, перемены ритма, что способствует расширению палитры тренировочных заданий и пространства для отработки подвижности артикуляторных органов.

Еще один вариант деконструкции в рамках студенческих речевых работ проявляется в перефразировании, то есть переформулировании своими словами основной идеи, содержания фрагмента или отдельного эпизода произведения. Пересказ «своими словами» часто используется во время подготовительного этапа работы над текстом, чтобы избежать навязчивой декламационности и обрести активность личностного присутствия в звучащем слове. Однако такой пересказ-импровизация используется не только как репетиционный прием, но и как самостоятельный художественный элемент сценического произведения. В качестве иллюстрации этого, последнего, варианта перефразирования приведем пример работы над спектаклем «ОнегинБАР» в Кемеровском государственном институте культуры (преподаватели В. Л. Прокопов, Н. Л. Прокопова, 2019). Литературная основа постановки представляла собой композицию по отдельным главам романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. Однако охватить весь объем текста произведения не представлялось возможным. Постановочный замысел опирался на основные эпизоды сюжета, которые при необходимости связывались импровизированным прозаическим текстом участников спектакля — людей, живущих в настоящем времени, способных посмотреть со

стороны на столичное и поместное дворянство пушкинской эпохи. Этот импровизированный текст позволял не только сохранить непрерывную линию сюжета, но и помогал «отжить», осмыслить события, произошедшие на глазах у зрителя.

Подводя итог, отметим, что в речевой педагогике как в одной из важнейших частей театрального образовательного процесса прием деконструкции применяется как на первых этапах обучения при воспитании голосо-речевых навыков, так и на старших курсах в процессе работы над литературным материалом. Среди наиболее распространенных форм применения такого постдраматического инструмента работы с текстом, как деконструкция, назовем следующие:

— лексический повтор (намеренное повторение слова/фразы);

— сочинительство на основе известного текста;

— перефразирование (переформулирование своими словами основной идеи, содержания).

Таким образом, прием деконструкции в работе с текстом как адаптация современных режиссерских стратегий в речевой педагогике позволяет расширить инструментарий театрального образования с целью формирования у будущих актеров дополнительной профессиональной компетенции — универсальной способности полиморфного существования в пространстве современного театра.

1. *Крылов И. А.* Прием деконструкции в отечественной театрально-педагогической практике / Иван Крылов // Восьмой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры : сборник работ лауреатов. — Москва : Институт наследия, 2021. — С. 877–903.

2. *Мальцева, О. Н.* «Деконструкция» произведений М. Цветаевой в спектаклях Юрия Любимова / Ольга Мальцева // Цветаева, ее эпоха и современный театр : сборник статей по материалам конференции к 115-летию со дня рождения поэта / отв. ред. Д. Д. Кумукова. — Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2010. — 219 с. [Электронный ресурс]. — URL: /https://www.elibrary.ru/item.asp?id=19958117&ysclid =l9hcn8m9a97811 (дата обращения: 05.05.2022).

3. Новая философская энциклопедия : в 4 томах / под редакцией В. С. Стёпина. — Т. 1. — Москва : Мысль, 2010. — 744 с.

4. *Прокопова, Н. Л.* Явление деконструкции в сценической речевой культуре / Наталья Прокопова // Вопросы культурологии. — 2008. — № 7. — С. 58–59.

5. *Шевченко, Е. Н.* «Постдраматический театр» в современном немецком и российском культурном пространстве / Елена Шевченко // Вестник ЮУрГГПУ. — 2015. — № 1. — С. 312–318.

Д. В. Коновалова
кафедра пластического воспитания РГИСИ

СИСТЕМА ПЛАСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА В ЛЕНИНГРАДСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ. ОБНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ

В первые послереволюционные годы сфера театрального образования характеризовалась хаотичностью педагогических взглядов на пластическое обучение, при этом стремящихся сосуществовать в рамках одного театрального заведения. Такие дореволюционные предметы, как танец и фехтование, нуждались в переосмыслении.

Образованию кафедры пластического воспитания и обновлению пластических дисциплин предшествовало многое.

Так, в 1918 году Леонид Сергеевич Вивьен и Всеволод Эмильевич Мейерхольд составили «Проект положения о Школе актерского мастерства», в котором предложили курс «Движение на сцене». В него входили: гимнастика, фехтование, жонглирование, танец (классический экзерсис), сценические движения [см.: 1, с. 233–237]. Это был план, побуждавший к поискам и реформированию ленинградского театрального образования. Он не был реализован в полной мере, однако стал важной предпосылкой для изменения системы обучения в Институте сценических искусств.

На стремление действовать и менять имеющуюся систему обучения также повлияли такие события, как преобразование Центрального театрального училища в Ленинградский театральный институт в 1939 году, издание первой части «Работы актера над собой» К. С. Станиславского (1938), необходимость осмысления этого труда и создания единой методологической системы подготовки профессиональных актеров. Все больше расширялся «разрыв» между задачами, которые ставили режиссеры в театрах, и возможностями актеров исполнять дан-

ные им указания. Иван Эдмундович Кох, начав работать в театрах Ленинграда в 1933 году в качестве консультанта и педагога по движению, обнаружил, что «степень движенческой подготовленности часто отстает от требований профессии» [2, л. 1]. Он также отмечает обособленность театральной педагогики Ленинграда от методических работ других театральных школ, в частности от открытий Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда.

В трудах Станиславского, который предлагал в театральное образование ввести танец, фехтование, гимнастику, акробатику и пластику, мы находим его предложение заниматься на предмете «пластика» гимнастикой Далькроза. Эмиль Жак-Далькроз назвал свою систему «эвритмией», позже сменив название на «ритмическую гимнастику».

В России ритмика преподавалась выпускниками школы Далькроза. В 1912 году открылся филиал Института Жак-Далькроза в Петрограде, курсы ритмической гимнастики, позже преобразованные в Школу Ритма, одним из организаторов которой выступила Нина Валентиновна Романова. В 1922 году Романова начинает свою работу в институте в качестве педагога по ритмике, руководит ритмическим отделением в ИСИ до 1930 года, с 1939 года выполняет работу заведующей кафедрой, с 1945-го — заведующей циклом по движению.

Сразу после войны, в 1945 году, педагог по ритмике профессор Н. В. Романова, педагог по сценическому движению И. Э. Кох, заведующий кафедрой актерского мастерства, профессор Л. Ф. Макарьев и педагог по танцу профессор Х. Х. Кристерсон выступили с инициативой основания в стенах института на Моховой кафедры сценического движения. К вновь образованной кафедре были прикреплены следующие дисциплины, которые к этому моменту уже имели некоторую методическую базу, требующую уточнений и изменений: танец, ритмика, сценическое движение, фехтование и физическое воспитание. Рассмотрим кратко, что было в них предложено нового.

1. Танец

«Надо искать новые формы работы» [3, л. 30] — к этому побуждал своих и московских коллег Христиан Христианович

Кристерсон на заседании кафедры в 1949 году. Он стал ответственным за обновление дисциплины «Танец».

Мысль о воспитании артистов драмы, а не балета всегда была отправной точкой размышлений Кристерсона. Ему не нравилось, как преподавали «Танец» в Петербургском театральном училище, а затем в Школе актерского мастерства с 1890-х по 1925 год. В театральных заведениях эту дисциплину вели артисты Мариинского театра, упрощая ее академический балетный вариант — в лучшем случае. Этот метод работы вызывал опасение у мастеров драмы, т. к. он способствовал развитию балетных штампов. Поэтому Кристерсон создал новую программу преподавания танцев, которая подразумевала концепцию обучения согласно практическим целям воспитания драматического актера.

Кристерсон стремился не только развить тело учащегося, но и «привить ему свободу движения», т. е. он смотрел гораздо шире на свой предмет, чем его предшественники, и учил не каким-то конкретным танцам, а умению двигаться в принципе. В частности, на занятиях он занимался проработкой жеста как необходимого средства актерской выразительности, давая студентам понять разницу между «сценическим» жестом и повседневным.

Кристерсон, работая в театрах, подмечал, с какими пластическими задачами сталкиваются артисты, и вносил это в учебную программу. Этот вид деятельности отразил в программе особый подход к танцу как к драматической, а не балетной дисциплине. Благодаря этому дисциплина обрела актуальность.

Кристерсон был первый педагог по танцу в ленинградской театральной школе, который понял, что конечная цель предмета для будущих артистов и режиссеров — разная. Студент, учащийся на артиста, обогащается большим объемом исполнительских навыков, а учащийся на режиссера — в первую очередь постановочных. Это мысль, столь очевидная сейчас, была фундаментальной для выстраивания новой философии предмета.

2. Ритмика

На протяжении всей своей работы Романова рассматривала ритмику как «предмет, разрабатывающий ритмичность

движения и использующий как средство — музыку» [3, л. 7]. Изначально Романова обучала будущих педагогов-ритмистов. Разработанные для них упражнения легли затем в основу актерского обучения.

Нина Валентиновна группирует ритмические упражнения по трем разделам [4, л. 2]:

1. «*Музыкально-ритмическая грамота*». Сюда входит теоретическое и практическое изучение элементов музыкального ритма, таких как темп, характер и динамика, форма и фразировка, метр, длительный и ритмический рисунок.

2. «*Организующие упражнения*». Среди упражнений — разнообразное применение дирижерских жестов, упражнения с предметами (мячи, палки, флаги, мебель и др.) одновременно с перемещениями по площадке и сложными перестроениями коллектива.

3. «*Применение ритмических навыков в работе актера*». Это уже работа в форме ритмических этюдов, где студенты должны ограничиться конкретными «физическими» действиями, отказываясь от существования в каком-то образе или передачи какого-либо настроения. Ритмические этюды подытоживают все пройденное и могут иметь самое разное содержание: гимнастические упражнения, пляска, игра, отрывок сценического действия.

Кох, внимательно следивший за опытами Романовой, впоследствии включил многие ее разработки в свою дисциплину. Также к работе были привлечены замечательные педагоги-ритмисты: соратник И. Э. Коха Адам Павлович Руппе, автор оригинальной системы ритмического воспитания актеров, изложенной им в специальной статье [5], и ученица И. Э. Коха Светлана Ивановна Андреева, впоследствии много и плодотворно преподававшая в Школе Мориса Бежара. Однако с уходом этих мастеров предмет «Ритмика» постепенно становится второстепенным и исчезает из учебных планов многих курсов.

3. Сценическое движение. Сценическое фехтование. Физическое воспитание

Идея создания предмета «Сценическое движение» возникла у Ивана Эдмундовича в 1933 году, когда после экзамена по акробатике и фехтованию педагоги отметили отличную

движенческую подготовку студентов и при этом большие недостатки в движении по сцене при исполнении ролей. Оказалось, что такие дисциплины, как ритмика, танец и спортивное фехтование, не готовят тело драматического артиста в полной мере. Начавшиеся поиски оформились в дисциплину первого и второго курсов актерского и режиссерского факультетов в 1939 году.

Сначала предмет отталкивался от физической культуры, поэтому первостепенной задачей в нем было заложено «воспитание психо-двигательных возможностей». Второй задачей было обучение сценическим навыкам, таким как совершенствование осанки и походки, обучение переноскам, падениям и прыжкам, приемам сценической борьбы, стилевым действиям (в костюмах, с тростью, с веером и др.). Третьей задачей — переход от исключительного физического тренажа к сценической жизни за счет этюдной формы. В этюдах студенты должны продемонстрировать выработанные ими ритмичность, психофизические качества и верное мышечное состояние.

«Сценическое фехтование» родилось как оппозиция спортивному фехтованию, которое преподавалось в театральных заведениях либо как самостоятельный предмет, либо в рамках физической культуры. По мнению Коха, на спортивном фехтовании из учащихся готовили спортсменов, а т. к. учебного времени мало, эта цель в любом случае оказывалась недостижимой.

Разработанная программа 1937/38 года содержала в себе цели и задачи трех типов. Во-первых, ознакомительную: нужно было ознакомить студентов с историей развития техники боя на холодном оружии, с видами оружия, используемого в различные эпохи. Во-вторых, практическую: привить навыки владения оружием, развить психофизические качества, необходимые для быстрого и четкого проведения боев на сцене. Большое внимание уделялось полноте и свободе жеста, выработке сильного и быстрого движения без напряжения и суетливости. В-третьих, постановочную: студенты должны научиться самостоятельно ставить сценические бои.

Получается, что пластические дисциплины Ленинградского театрального института были методически переработа-

ны, а в некоторых случаях — даже придуманы в первой половине XX века. Судя по характеру архивных документов, основные поиски пришлись на 1930-е годы, когда реорганизовывалась вся учебная система, и на 1945–1950-е, когда она восстанавливалась после войны.

Курс «Физическое воспитание», составленный при Викторе Александровиче Прокофьеве, включал в себя обучение лыжам, плаванию, играм, снарядовой и художественной гимнастике, легкой атлетике. Какое-то время даже был танцевальный раздел, вскоре убранный по просьбе Кристерсона. Кох выступал против снарядовой гимнастики, поскольку она закрепощала плечевой пояс и вырабатывала жесткость движений, а также против художественной — потому что задачи этой дисциплины решались танцем, ритмикой и сценическим движением. Взамен он предложил ввести спортивное фехтование.

Конечные цели у дисциплины были чисто спортивные. По итогу прохождения программы по физкультуре студенты должны были сдавать нормы на значок ГТО второй ступени. Кто-то получал спортивный разряд, многие студенты участвовали в соревнованиях института и вузов. Также этот предмет снимал некоторую нагрузку со смежных пластических дисциплин, поскольку предоставлял возможность для подготовки крепкого и здорового организма, а также подключался к общей цели педагогов-движенцев — созданию двигательной культуры актера.

В заключение хотелось бы отметить, что педагогов кафедры движения было немного, максимум два-три специалиста по каждой дисциплине. Их продуктивность поражает. Они были сплочены общей идеей воспитания артиста, поэтому на заседаниях кафедры рьяно спорили, дискутировали, поддерживали друг друга и не соглашались друг с другом. Из этих разговоров, в которых каждый педагог был открыт к диалогу, рождались методические наработки, перераставшие в методологию предмета. Х. Х. Кристерсон, Н. В. Романова, И. Э. Кох и др. оставили после себя наследие, которое, освоенное и обогащенное их учениками, сохранилось до наших дней, как в теоретических трудах, так и на практических занятиях в институте.

1. *Гиппиус, С. В.* Первые учебные планы Л. С. Вивьена // Сценическая педагогика : сборник трудов. Вып. 2. / отв. ред. С. В. Гиппиус / Сергей Гиппиус. — Ленинград : 1976. — С. 232–243.

2. Методическое пособие «Основы сценического движения» // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 664.

3. Протоколы заседаний кафедры движения за 1949–50 учебный год // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 196.

4. Программа курса «Ритмика» для театральных училищ // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 12.

5. *Руппе, А. П.* Музыкально-ритмическое воспитание в ЛГИТМиК // Сценическая педагогика : сборник трудов [Вып. 1] / отв. ред. С. В. Гиппиус / Адам Руппе. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1973. — С. 87–111.

Лю Нин
кафедра театрального искусства факультета мастерства сценических постановок РГИСИ

ПРОБЛЕМА АКТЕРСКОЙ НЕРВОЗНОСТИ И ОСОБЕННОСТИ ВЕГЕТАТИВНОЙ НЕРВНОЙ СИСТЕМЫ

I. Научное понимание сознания и нервной системы

Каждый человек рождается со сложными эмоциями и сложными чувствами. Чувства — это постоянная форма активности человека, не оторванная от нашей телесности, и она не является прерогативой только актера. Сенсорный опыт тела — это не только зрение, слух, осязание, вкус, запах и т. д. Сигналы, передаваемые органами тела, влияют на то, как мы воспринимаем мир, какие решения принимаем, как относимся к себе, и даже формируют само сознание, которое также является важным критерием оценки нашего существования. Органы в теле используют нервную систему для передачи сигналов обратной связи друг другу и мозгу, становясь, таким образом, ключевым компонентом сознания [5]. Сознание — это особое и сложное действие, которое может отражать как движение реального мира, так и движение невоплощенного сознательного «я» и может правильно отображать реальное и законы самого сознания, а может отражать неправильно или искаженно.

1. Определение сознания

В целом сознание нуждается в помощи реальной материи для того, чтобы воздействовать на реальность и на само сознание. Самая важная функция сознательной области мозга (в районе префронтальной доли мозга) — распознавать реальность, определять, являются ли представления в голове производными от внешних ощущений, воображения или памяти. Эта способность распознавать истину не встречается ни в одной другой области мозга [3, 33–36]. Приведу простой пример: когда мы медленно поднимаем и опускаем руки с открытыми глазами, глаза видят процесс и верят, что это действительно произошло. Когда мы закрываем глаза и аналогичным образом поднимаем руку, не касаясь никакого объекта, то полагаемся полностью на наши органы чувств, и основа для определения того, завершено движение или нет, исходит от сознания.

Знание актером нервной системы человека напрямую влияет на его самоощущение. В ходе спектакля могут возникнуть различные проблемы, и на репетициях актер будет стараться выявлять и предвидеть неожиданное и неконтролируемое, насколько это возможно.

Состояние цельности существования в роли достигается тогда, когда чувства актера исходят от него самого, когда его тело реально действует и подлинно осознается.

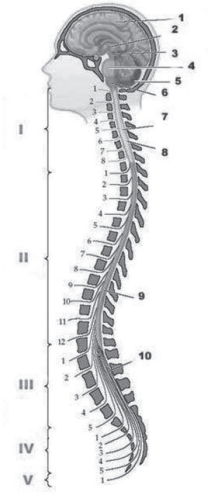
2. Объективное обоснование свойств вегетативной нервной системы

Нервная система человека — это система, которая играет ведущую роль в регуляции физиологических функций организма и в основном состоит из нервной ткани, разделенной на две основные части: центральную нервную систему и периферическую нервную систему [4, с. 165–167].

Центральная нервная система включает головной и спинной мозг, в то время как периферическая нервная система относится ко всем нервным структурам за пределами головного и спинного мозга и отвечает за связь с центральной нервной системой и другими органами системы, включая мозговые нервы, соединенные с головным мозгом, и спинномозговые нервы, соединенные со спинным мозгом, основными

компонентами периферических нервов являются нервные волокна. Периферическую нервную систему можно разделить на соматическую нервную систему, которая также известна как вегетативная нервная система, и висцеральную нервную систему, которая также известна как автономная нервная система (потому что висцеральные рефлексы обычно не управляются волей человека). Вегетативная нервная система регулирует деятельность висцеральных и сосудистых гладких мышц, сердечной мышцы и желез, а также известна как вегетативная нервная система и непроизвольная нервная система.

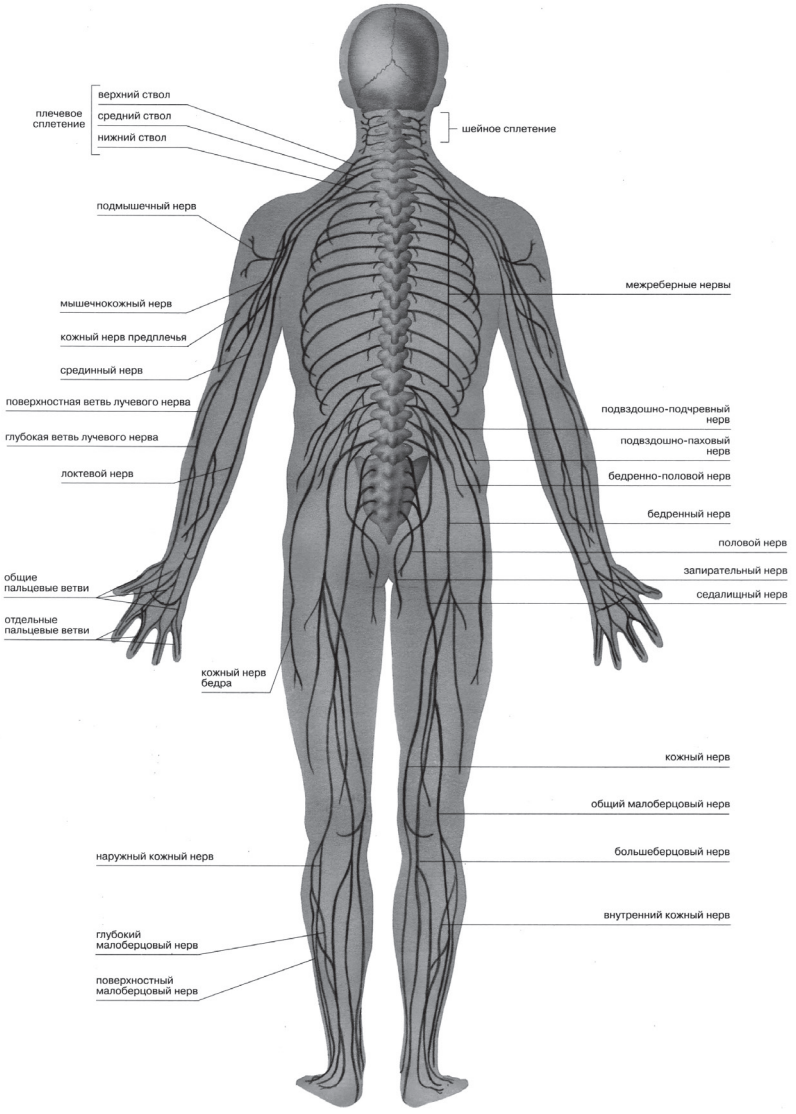
Система в целом является системой контроля, которая в значительной степени бессознательно регулирует телесные функции, такие как частота сердечных сокращений, моторика желудочно-кишечного тракта, частота дыхания, зрачковая реакция, мочеиспускание, сексуальные импульсы и т. д. Система в основном контролирует «аварийные, экстренные» меры.



Центральная нервная система (ЦНС)
I. Шейные нервы.
II. Грудные нервы.
III. Поясничные нервы\\\.
IV. Крестцовые нервы.
V. Копчиковые нервы.
-/-
1. Головной мозг.
2. Промежуточный мозг.
3. Средний мозг.
4. Мост.
5. Мозжечок.
6. Продолговатый мозг.

7. Спинной мозг.
8. Шейное утолщение.
9. Поперечное утолщение.
10. «Конский хвост»

Периферическая нервная система



Вегетативная нервная система состоит из симпатической нервной системы (симпатические нервы являются частью вегетативных нервов, расположенных по всей длине грудного сегмента спинного мозга и в боковом роге серого вещества сегментов 1–3 поясничного отдела среднего мозга, а также по обе стороны от позвоночника, и соединены симпатическими стволовыми ганглиями и межганглионарными ветвями, которые регулируют деятельность сердца и других внутренних органов. Стимуляция симпатических нервов вызывает сужение сосудов брюшной полости и кожных окончаний, усиление и ускорение сердцебиения, расширение зрачков, снижение секреции пищеварительных желез и повышение работоспособности уставших мышц. Деятельность симпатического нерва в основном обеспечивает физиологические потребности организма в состоянии напряжения) и парасимпатической нервной системы (парасимпатический нерв является частью вегетативного нерва и делится на мозговую и крестцовую части).

В нормальных условиях симпатические и парасимпатические нервы, имеющие противоположные функции, находятся в равновесии друг с другом, и в этих двух нервных системах, когда одна играет положительную роль, другая играет отрицательную роль, что является хорошим балансом для координации и контроля физиологической деятельности организма. Это функция вегетативных нервов.

Когда организм находится в состоянии стресса, симпатическая активность играет главную роль, иннервируя и регулируя деятельность и секрецию органов, кровеносных сосудов, гладких мышц и желез, участвуя в эндокринной регуляции обмена глюкозы, жира, воды и электролитов, а также температуры тела, сна и кровяного давления. Эти две подсистемы будут уравновешивать и регулировать физиологическую деятельность органов, находящихся под управлением мозга.

Когда актер выступает на сцене и нервничает, он должен понимать, что в этот момент организм настраивается и не нужно беспокоиться о дрожи или учащенном сердцебиении. Однако если актер начинает настраиваться вслепую, тормозит дыхание и не может дышать правильно, то скованность в этот момент приведет к неспособности сконцентрироваться, замедленным реакциям и плохому дыханию. Эта скованность по-

зволит напряжению продолжать развиваться, в результате чего тело не сможет работать должным образом, не сможет почувствовать, каково это — быть самим собой в этот момент, игнорируя или скрывая сигналы, передаваемые телом, находясь в состоянии, подобном трансу, не понимая, где он находится, не в состоянии найти соответствие партнеру, сценарию, пространству. Это может привести к фальшивому сценическому существованию и превратить выступление в катастрофу.

В процессе обучения актеров преподаватели обычно ориентируют студентов на то, чтобы они помнили, что чувствуют, продемонстрировали страсть и волнение, предполагаемые по действию персонажа, и старались бы скрыть свою собственную нервозность, которая может привести к потере контроля, и недооценивают объективное значение своей нервозности, подавляют ее. Но существуют самые разные ситуации, с которыми мы сталкиваемся при создании спектакля, и персонажи пьесы так же жизненны и сложны, как и живые люди в повседневной жизни, если не больше, что требует от актера всестороннего и систематического противостояния своим физическим ощущениям, а не намеренного сокрытия или блокирования определенной их части и сохранения лишь одностороннего восприятия своего тела и спокойного подхода к персонажу.

II. Несколько причин для возникновения напряжения на сцене

1. Страх выступления

Страх перед неизвестным, который существует в подсознании человека, встречается не только в игре актеров. Развивать в себе чувство уверенности нужно любому человеку (если он не вырос в среде, где привык выступать перед большим количеством людей, которые относятся к нему дружелюбно, и вокруг нет людей, проявляющих негативные эмоции). С тех пор как я преподаю актерское мастерство, я обнаружил, что подавляющее большинство студентов, которые не изучали такие предметы, как актерское мастерство, радиовещание, пение, танцы или инструментальная музыка, испытывают

чувство страха, когда впервые приступают к занятиям по актерскому мастерству, что на самом деле является саморегуляцией вегетативной нервной системы.

Бывший президент США Авраам Линкольн, например, происходил из крестьянской семьи и страдал от тяжелой депрессии, частой бессонницы, нервозности и даже отчаяния по поводу жизни, но позже адаптировался без помощи психиатра, потому что вырезал хвалебные слова из газет и носил их в кармане каждый день. Перед каждой важной встречей, в момент эмоционального напряжения он доставал листок бумаги и говорил себе ободряющие слова, чтобы успокоить нервы. Когда на него было совершено трагическое покушение, в кармане его пиджака были найдены листки бумаги, в которых его хвалили.

2. Причины появления тревоги

Любой человек рождается с определенной долей уверенности и смелости, но, когда актер становится объектом общего внимания, у него может естественно развиваться состояние тревожности. Вегетативная нервная система организма увеличивает частоту пульса и одышку, организм готовится к предстоящему действию, и чрезмерное внимание к мнению окружающих, которые оценивают его игру, может повлиять на концентрацию внимания. Тогда актер сосредоточивается на самом себе, пренебрегает партнерами, им владеет нервозность. Джордан, знаменитый баскетболист, перед началом каждой игры закрывал глаза на пять минут, чтобы почувствовать атмосферу площадки, успокоиться и вспомнить моменты предыдущей игры, снять напряжение, которое формировалось перед предстоящей игрой, и позже, когда его отец был застрелен, Джордан обрел более глубокое понимание веры, жизни и новое понимание игры, и это спокойное чувство и молитва перед игрой оставались с ним до его ухода из спорта.

3. Способы борьбы с тревогой

Многие артисты перед каждым выступлением испытывают чувство нервозности и страха, которое не проходит, пока они не произнесут несколько слов. Знаменитый итальянский тенор Паваротти выступал бесчисленное количество раз за свою жизнь. Однако каждый раз, когда он выходил на сцену,

он не мог полностью преодолеть свою нервозность. Поэтому у Паваротти появилась привычка переедать, и перед каждым выступлением он ел и пил так, чтобы снять нервозность. Только когда врач сказал ему, что его жизнь будет в опасности, если он продолжит питаться таким образом, он отказался от этого метода и заменил его практикой «поиска гвоздя, который приносит удачу». В его родном городе Модена, Италия, существует легенда, что ржавый гнутый гвоздь приносит удачу. Поэтому, где бы ни выступал Паваротти, его всегда можно увидеть за кулисами в тусклом свете, сгибающим свое тучное тело в серьезных поисках гнутого гвоздя перед началом выступления. Если перед выступлением Паваротти не находил за кулисами погнутый гвоздь, он без колебаний отменял выступление, даже если ему хорошо платили.

4. Основная причина возникновения нервозности

Американский нейрофизиолог Дэниэл Робинсон заметил, что страх происходит от незнания и неуверенности [6]. Для большинства людей выступление на публике сопряжено с элементом неуверенности, поэтому в сознании всегда присутствуют тревога и страх. Это особенно актуально для менее опытных исполнителей.

В июне 2017 года я репетировал оригинальную пьесу «Большой горячий горшок» для Программы поддержки молодых режиссеров Китая, когда во время сводной репетиции в театре Маланхуа в Шанхае произошел несчастный случай. Мы с актрисой, игравшей мою девушку в пьесе, репетировали сцену, где мы лежали на столе, как вдруг стол упал и мы тоже оба одновременно упали и ударились ногами, в результате чего она была доставлена в больницу и при осмотре выяснилось, что у нее сломана лодыжка, в то время как моя травма была относительно незначительной. Поскольку представление должно было состояться на следующий вечер, менять реквизит было уже поздно, и проблема не могла быть полностью решена. Поэтому, когда спектакль был показан в следующий раз, все, от актеров до режиссера и съемочной группы, были в напряжении до того момента в действии, когда произошел несчастный случай, и только после того, как эта сцена прошла

без заминок, все ослабили бдительность. Очевидно, что ежедневные тренировки, репетиции и генеральные репетиции приучили актеров и персонал к обеспечению достаточного времени для репетиций, безопасной и стабильной обстановки для репетиций и выступлений, а также к предотвращению несчастных случаев и казусов на сцене, что является основной гарантией гладких выступлений, а также гарантией предотвращения напряженности, подобной этой.

5. Ожидания актера и его уверенность в результате

Иногда люди возлагают на что-то большие надежды и хотят показать себя с лучшей стороны, выступая на публике, чтобы получить признание и высокую оценку окружающих. Это может привести к тому, что люди слишком много внимания уделяют тому, как получить признание, и пренебрегают содержанием своего выступления. Чем больше вы пытаетесь успокоить себя, чем больше вы думаете «не нервничай», тем, на самом деле, больше стимулируете нервную систему и провоцируете нервозность. Чем выше ожидания и неуверенность в себе, тем сильнее нервозность, и выступление становится неконтролируемым по мере роста нервозности.

Выше перечислены лишь некоторые из возможных путей возникновения нервозности во время выступления актера. Страх перед выступлением на сцене на самом деле нормален и является инстинктивной реакцией человеческого организма, а знание и понимание вегетативной нервной системы заключается в том, чтобы научиться хорошо использовать этот страх, не бояться, избегать или подавлять нервозность, смотреть прямо на ощущения своего тела, открывать свое тело для восприятия, дышать, чтобы в тело поступал кислород, при этом напряжение будет устранено, когда появятся смелость, уверенность и желание добиться успеха.

III. Актерский подход к нервам

Когда актер готов и настроен на свое состояние, естественные реакции организма можно рассматривать диалекти-

чески и могут возникать различные уровни адаптации: умеренное напряжение может привести к более быстрому мышлению, более беглой речи, более ясному мышлению, лучшей логике, усилению физического восприятия и более быстрым реакциям, так как вегетативная нервная система стимулирует выделение адреналина. А чрезмерное напряжение может привести к неспособности сосредоточиться, одышке, тахикардии, нервным спазмам, рвоте и даже шоку и удушью. Известный французский театральный педагог Жак Лекок в своем актерском тренинге проводил тренинг ритма и энергии, который он называл «семь уровней интенсивности» [1], из которых третий уровень — это уровень энергии расслабления в повседневной жизни, называемый повседневным уровнем энергии, в то время как на сцене с самого начала актер должен достичь внутри тела «четвертого энергетического уровня» — это «мир ребенка», полного любопытства к внешнему миру и постоянно исследующего его, состояние энергии, которое подобно молнии и грому перед дождем, стадии подготовки перед началом конфликта. Тренировка этого состояния помогает актеру адаптироваться и привыкнуть к переходу от жизненного состояния, а в течение длительного периода времени помогает актеру избавиться от напряжения и неготовности к существованию в драматических обстоятельствах.

Напряжение — это эмоция, которая возникает у всех людей и является усилением психической и физической реакции организма на внешние события. Если мы ляжем плашмя на пол, то почувствуем, что он холодный и жесткий, но в то же время пол поддерживает все наше тело и позволяет ему лежать ровно. Если мы слишком сосредоточимся на ощущении холода и жесткости, мы будем причинять себе все больший дискомфорт, пока не выйдем из себя. Но если мы подумаем о том, что пол обеспечивает нам устойчивую опору, где мы можем расслабиться, то ощущения в нашем сердце изменятся. Эти два чувства на самом деле существуют одновременно, поэтому мы должны смотреть в лицо своим чувствам и ощущениям, а не намеренно экранировать или игнорировать их.

Каждый человек сталкивается с разными вещами в силу индивидуальных различий, но это не является воплощением силы и слабости. Настоящая сила и слабость — это выбор,

сделанный перед лицом опасности, разочарования и неизвестности, то есть то, что должны увидеть зрители: выбор, сделанный персонажем, когда он сталкивается с проблемой. В большинстве случаев инстинктивная дрожь нашего тела считается воплощением слабости, как дрожь зимой, когда холодно; неестественное дрожание, когда руки и ноги холодные и нервные; все тело дрожит при испуге, а на самом деле это всё инстинктивные проявления тела, это проявления работы вегетативной нервной системы. Знаменитый греческий режиссер Терзопулос в своей афинской школе обучал тело актера дрожать. Тренинг «вакханалия» начинается с мелкой дрожи, которая разрастается, пока все тело не задрожит яростно и бесконтрольно под ритуальную музыку и не перейдет на настоящие ритуальные движения. Суть этого тренинга заключается в использовании вегетативной нервной системы, и, как только актер осознает функции нервной системы своего тела, он может использовать эти знания грамотно [2].

Развитие дыхания и контроля над телом актера, понимание его телесных функций, понимание деконструкции его тела и улучшение его физических способностей и контроля является важной частью ежедневных тренировок для выступлений. Как сказал немецкий философ Фридрих Ницше: «Если хочешь подняться высоко, используй свои собственные ноги». Не позволяйте другим поднимать вас на большую высоту; не сидите на их спинах и головах. Актер должен быть лидером, передавая идеи, воплощая техники и выражая эмоции в своей работе. Иногда, когда мы создаем персонаж в соответствии с собственным пониманием, мы фактически сводим величие драматурга на ту же высоту, что и актер, которому не хватает подготовки. Возвысьте себя, чтобы постоянно находить связь между собой и своим характером, открыть свои телесные ощущения, признать тот факт, что вегетативная нервная система является таким же важным компонентом нашей нервной системы, как и центральная нервная система, и понять, что неконтролируемых телесных ощущений не стоит бояться и их можно использовать в своих интересах. Найдите желание персонажа высказаться и станьте единым целым с чувствами, которые вы хотите выразить. Имейте терпение прислушиваться к собственным чувствам, и когда зрелый ак-

тер привносит в спектакль свой собственный опыт, он также будет заботиться о своих чувствах.

1. *Лекок, Ж.* Тело как поэма. Обучение творческому театру / Пер. на кит. яз. Ма Чжаоци. — Сычуань : Изд-во «Сычуаньская литература и искусство», 2018.

2. Теодорос Терзопулос и театр Аттис : история, методология и критика / Пер. на кит. яз. Хуан Цзюэ и Сюй Цзянь. — Пекин : Изд-во China Press, 2011.

3. *Фельденкрайс, М.* Осознание через движение / Пер. на кит. яз. И Ру Чена. — Тайбэй : Изд-во «Colour Peak Art Impressions Ltd», 2017.

4. *Шао И, Гу Луси.* Анатомические и гистологические результаты повреждения и восстановления периферических нервов // Китайская клиническая реабилитация. — 2005. — № 21. — С. 165–167.

5. *Юй Чэнь.* Сознание присуще не только мозгу, тело тоже может «командовать» : [Электронный ресурс]. URL : https://news.sciencenet.cn/htmlnews/2021/7/461797.shtm (дата обращения: 22.07.2021).

6. *Robinson, D.N.* Consciousness and Mental Life. New York: Columbia University Press, 2008. — 243 p.

А. И. Рыжихин
кафедра театрального искусства факультета мастерства сценических постановок РГИСИ

ФЕНОМЕН АРТИСТА МЮЗИКЛА И ЕГО ПРОБЛЕМАТИКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ И ОБРАЗОВАНИИ

Представленный доклад не является подробным исследованием и ставит перед собой цель очертить круг проблем и вопросов для более глубокого и детального изучения.

Говоря об артисте мюзикла как о некотором феномене, мы подразумеваем то, что данный тип актера является чем-то необычным, редким и труднопостижимым. В действительности, при общении с коллегами «по цеху» и беглом обзоре литературы, а также всевозможных интервью, не трудно сделать вывод о том, что артиста мюзикла отличает от других умение одинаково хорошо петь, танцевать и играть как драматический актер. Такое требование диктует сам жанр мюзикла, в сценической природе которого заложены такие виды искусства, как танец, музыка и драма.

При более детальном изучении данного феномена становится ясно, что профессиональные компетенции артиста мюзикла этим не ограничиваются — к хорошим вокальным, актерским и хореографическим данным добавляются пластика и имиджелогия (в некоторых источниках — имиджиология). Таким образом, разделив эти профессиональные навыки на пять условных групп, поговорим отдельно о каждом из них.

Вокал. Так как традиционно мюзикл относят к жанрам музыкального театра (что, на мой взгляд, не совсем правильно), основным требованием, выдвигаемым артисту мюзикла, является наличие хороших вокальных данных. Не вдаваясь в подробности и специфику вокальной техники, отметим, что мюзикловых артистов отличает специфическая манера пения. Такую манеру принято называть эстрадно-джазовой, делая акцент на ее отличии от народной или академической манеры пения. В профессиональной терминологии такая манера пения называется *белт* (англ. *belt*), а техника — *белтинг*. Важно понимать, что белтинг — это нечто принципиально иное, нежели классическое бельканто, а значит, артисты оперы или оперетты для работы в мюзикле не подходят уже по одной только этой причине. Техника белтинга подразумевает пение в речевой позиции в микрофон, чего оперные певцы делать не умеют (и не должны уметь). О том, как правильно обучать такой технике пения, нет единого мнения даже на родине мюзикла в Америке [см.: 7, с. 179] — такая проблема касается практически всех вокальных техник, и главная причина тут одна — человеческий голос, как музыкальный инструмент, нельзя вскрыть, разобрать и посмотреть, как он работает изнутри, поэтому обучение любым вокальным техникам всегда основано на внутренних ощущениях и анализе результата. Кроме того, техника белтинга подразумевает владение различными исполнительскими стилями — поп, джаз, рок, соул, блюз и др. [см.: 4, с. 114; 5, с. 54].

При адаптации мюзиклов на российской сцене существует проблема перевода либретто на русский язык: то, что удобно поется на английском, французском или немецком, бывает почти всегда трудноисполнимо в переводе на русский. В таком случае проблема плохого перевода становится вокальной проблемой, к которой часто добавляется некачественный ху-

дожественный перевод, сдвиг смысловых акцентов в арии или ансамбле и искажение смысла первоисточника. Это основной, но далеко не полный перечень вокальных проблем, с которыми сталкивается артист мюзикла при обучении и дальнейшей работе.

Хореографическая и актерская подготовка. Два этих важных компонента артиста мюзикла как будто бы отходят на второй план и уступают его вокальной составляющей, поскольку очевидно, что артист мюзикла не может быть «непоющим» артистом. Однако это правило работает и в другую сторону — хорошо поющий артист не годится для мюзикла, если он не обладает соответствующей хореографической и актерской подготовкой. Поскольку первое не может существовать без второго и третьего, то важно отметить большое значение именно комплексного подхода при формировании данного типа актера. Исследователь Елизавета Ежова в одной из статей по этому поводу пишет следующее: «В зарубежной системе образования обучение артистов мюзикла ведется комплексно и намного опережает отечественную школу. На данный момент, несмотря на активное развитие мюзикла в России, государственные высшие учебные заведения не способны в полной мере предоставить комплексное образование для артиста такого синтетического жанра, как мюзикл» [2, с. 134].

Комплексный подход подразумевает не только владение всеми навыками на одинаково приемлемом уровне, но и способность быстрого переключения между ними. Другими словами, после хорошо отыгранной разговорной сцены артист должен уметь плавно, но при этом быстро перейти к сольной арии или дуэту, а после (или во время) этого начать исполнять танец. О важности хореографического аспекта мюзикла также говорит тот факт, что хореограф-постановщик часто является соавтором спектакля или берет на себя роль режиссера-постановщика (например, Боб Фосси).

Пластическое существование артиста мюзикла является компетенцией, которой должен обладать любой тип артиста музыкального театра. Тем не менее сегодня существуют некоторые попытки как-то обособить данный навык в отношении мюзикловых артистов. О важности пластической выразительности в формировании компетенций говорят развернутые

данные опросов и анкетирования, приведенные в статье Е. Ежовой и И. Клецко «Пластическая выразительность в формировании профессиональных компетенций артиста мюзикла» [см.: 3, с. 141–144]. В статье авторы резюмируют, что «в процессе обучения артистов мюзикла необходимо в профессиональном образовании акцентировать пластическо-движенческую подготовку, а также применять методики, синтезирующие вокал и движение, что отражает жанровую специфику мюзикла» [3, с. 143].

Наша украинская коллега из Одесской национальной академии музыки Ольга Оганезова-Григоренко в статье об интонационной пластике артиста мюзикла делает следующие выводы: «Интонационная пластика не только внешне выражает внутренние трансформации персонажа, но, и с точки зрения технологии профессионального алгоритма артиста мюзикла, помогает *„добывать из души творящего человека-артиста его собственный, живой, внутренний материал, аналогичный с ролью*“» [6, с. 29] (курсив — цитата из «Работы актера над собой» К. Станиславского [8, с. 342]). В конце статьи автор делает следующий вывод: «Особенностью мюзикла является то, что этот технологический механизм „работает“ на музыкальном материале и в основе своей имеет музыкальное впечатление» [6, с. 30].

Имиджелогия. Термин может показаться странным и непонятным, потому что не является широко употребляемым в профессиональном сообществе. Под имиджелогией понимается работа артиста над имиджем. Такая работа необходима артисту мюзикла потому, что сам жанр так или иначе связан не только с театром, но и с шоу-бизнесом. Так называемый «институт звезд», широко распространенный на Бродвее и Уэст-Энде, пока что не так прочно укоренился в России — все-таки в нашей стране звезды музыкальной эстрады и звезды мюзикла — это разные люди, хотя и тут есть свои пересечения. К примеру, известная эстрадно-джазовая певица Лариса Долина играет главную роль в мюзикле «Суини Тодд, маньяк-цирюльник с Флит-стрит» в московском Театре на Таганке, и наоборот: такие звезды мюзикла, как Иван Ожогин, Кирилл Гордеев или Александр Казьмин, кроме основной работы в театре, также с успехом дают сольные концерты.

О важности имиджа артиста мюзикла исследователи Н. Корчагина и А. Полякова пишут следующее: «Любой публичный выход артиста — это, с коммерческой точки зрения, явление в сфере индустрии развлечений, которое направлено на создание и продвижение продукта и получение прибыли от концертов, записей, выступлений, туров и т. д.» [4, с. 116].

Образование. На сегодняшний день государственного специализированного учебного заведения для артистов мюзикла в России нет. Подготовкой кадров в данной области занимаются в первую очередь театральные вузы: РГИСИ, РАТИ (ГИТИС), а также театральные институты в Новосибирске и Екатеринбурге. Кроме того, артистов мюзикла выпускают Московский, Санкт-Петербургский и Волгоградский институты культуры, Казанская и Нижегородская консерватории, РАМ им. Гнесиных и некоторые другие вузы [см.: 4, с. 112]. На этот счет существует большое недоверие со стороны профессионального сообщества, когда учебное заведение, не имеющее специализированного эстрадно-джазового отделения, занимается подготовкой артистов мюзикла. К примеру, такая ситуация складывается в Нижегородской консерватории, где этим занимается кафедра музыкального театра: преподавательский состав кафедры не делится на оперный и мюзикловый, всех студентов учат одни и те же педагоги, что, конечно же, вызывает вопросы.

Вместе с тем в образовательной среде есть проблема комплексного подхода к обучению, из-за чего существует острая нехватка артистов, владеющих в равной степени вокалом, пластикой, танцем и актерским мастерством.

М. Габдиев и В. Покивайлова в статье на эту тему приводят интересные результаты диагностики уровня навыков артистов мюзикла: так, «у 62 % выпускников выявлен *средний* и *низкий* уровни (соответственно 32 % и 30 %), тогда как *высокий* был присущ лишь 38 %. Слабо выраженными оказались актерские и хореографические особенности, а также знания о специфике жанров оперетты и мюзикла...». Критериями для оценивания были выбраны такие качества, как артистизм, профессионально поставленный голос, музыкальность, хореографические навыки и способности, владение разными стилями пения. При этом авторы статьи отмечают, что «в ходе

диагностики было выявлено, что выпускники, не имевшие большого сценического опыта, испытывали трудности при подготовке и исполнении роли в дипломном спектакле, были мало артистичны и выразительны в своей игре» [1, с. 132].

1. *Габдиев, М., Покивайлова Е.* Практические аспекты формирования профессиональных компетенций будущих музыкантов оперетты и мюзикла в российских вузах / Мухаддас Габдиев, Елена Покивайлова // Ученые записки Российского государственного социального университета. — 2020. — Т. 19. — № 2 (155). — С. 130–137.

2. *Ежова, Е.* Хореографическая подготовка как компонент профессионального образования артиста мюзикла / Елизавета Ежова // Вестник СПбГИК. — 2021. — № 2 (47). — С. 133–137.

3. *Ежова, Е., Клецко, И.* Пластическая выразительность в формировании профессиональных компетенций артиста мюзикла / Елизавета Ежова, Ирина Клецко // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2022. — Т. 225. — С. 139–149.

4. *Корчагина, Н., Полякова, А.* Содержание и основные направления подготовки певцов к профессиональной исполнительской деятельности артиста-вокалиста мюзикла / Наталья Корчагина, Алёна Полякова // Музыкальное искусство и образование. — 2021. — Т. 9. — № 3. — С. 107–121.

5. *Монд, О.-Л.* Значение комплексного подхода в профессиональной подготовке вокалиста для развития отечественного мюзикла / Ольга-Лиза Монд // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2010. № 2. — С. 53–57.

6. *Оганезова-Григоренко, О.* Интонационная пластика артиста мюзикла / Ольга Оганезова-Григоренко // European Journal of Arts. — 2017. — № 2. — С. 26–30.

7. *Пономарёва, Н.* Техника белтинга в современном мюзикле : содержание и подходы к обучению / Наталья Пономарёва // Вестник СПбГУКИ. — 2016. — № 4 (29). — С. 178–181.

8. *Станиславский К. С.* Собр. соч. : в 8 томах / Константин Станиславский. — Москва : Искусство, 1957. — Т. 4. — 552 с.

О. В. Велединский
кафедра сценической речи РГИСИ

ОПЫТ НАЦИОНАЛЬНЫХ АКТЕРСКИХ СТУДИЙ ДЛЯ РЕЧЕВОГО ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ

С 2015 года в рамках «Соглашения о сотрудничестве по двусторонним межвузовским обменам» в РГИСИ реализуется российско-китайский театрально-образовательный проект «2 + 2»: китайские студенты два года обучаются в Петербурге и два года — в Центральной академии драмы (ЦАД) в Пекине. Тем самым в рамках РГИСИ возникли актерские творческие мастерские, а по сути, иностранные национальные студии, однородные моноязычные группы, в которых обучаются студенты из Китая.

Мне довелось работать педагогом по сценической речи на двух китайских курсах, набранных по программе «2 + 2» в Санкт-Петербурге. Удалось поработать с теми же студентами и в ЦАД, в Пекине. Постепенно складывался особый способ работы с этим необычным контингентом в опоре на фундаментальные принципы ленинградской–санкт-петербургской актерской школы и, в первую очередь, на опыт кафедры сценической речи.

Китайские актерские группы прежде у нас не обучались, но в Москве и Ленинграде были другие иноязычные курсы: бурятские, тувинские, хакасские, дагестанские, чувашские и т. д. Это так называемые национальные студии народов бывшего СССР при театральных вузах Москвы и Ленинграда. Конечно, есть большие отличия от современных китайских студий РГИСИ, лингвистические, культурные, ментальные в самом широком смысле слова, исторические, в конце концов. Но во всех этих случаях решалась проблема переноса и адаптации сложившейся в русской театральной школе системы актерского обучения для иноязычных студентов, в том числе и в аспекте речевого обучения. Есть, кстати, современный опыт по обучению русских студентов-актеров иностранной сценической речи, к примеру английской [13].

По работе национальных студий существует ряд публикаций и диссертаций, в том числе и в аспекте обучения актеров

сценической речи [см.: 1–6, 10–12, 14]. Эти работы содержат важные наблюдения, хотя сегодня очевидна неприменимость прежних подходов к обсуждаемой ситуации: другое время, особый контингент обучающихся, иная организация обучения.

И все же знакомство с материалами об опыте национальных актерских студий в период с начала 1920-х и до начала 1990-х годов XX века было далеко не бесполезно.

Национальные студии появились в Москве еще в начале 20-х годов: это были армянская, украинская, белорусская и еврейская, немного позже — цыганская [см.: 9, 12]. Они, как правило, имели целью создание профессиональных национальных театров в Москве и союзных республиках. Так, в 1926 году на основе этих студий были созданы Белгостеатр-2 в Витебске и Государственный еврейский театр в Минске. Из цыганской группы в начале 1930-х годов образовался Московский музыкально-драматический театр «Ромэн».

Действовали эти студии не при вузах, а как самостоятельные учебные организации. Обучение носило практический характер, осуществлялось как последовательность постановок с показом спектаклей зрителю. Но были и теоретические занятия. Курс обучения в Армянской студии, в частности, включал четыре учебных цикла, в числе которых, наряду с общеобразовательными, был и сценический цикл. В качестве специального предмета здесь проходили занятия по системе К. С. Станиславского [9; 12, с. 14]. Каких-либо материалов о речевом обучении в этих студиях обнаружить не удалось.

Ситуация с национальными студиями изменилась в начале 30-х годов, когда был взят курс на планомерную подготовку национальных кадров для театров союзных и автономных республик СССР на базе ведущих государственных театральных вузов Москвы и Ленинграда.

В Москве за период с 1931 по 1980 год в стенах ГИТИСа прошли актерское обучение представители 23 народов, населявших тогда страну, всего 42 студии: 5 туркменских, 4 таджикских, 3 киргизских, по две — адыгейских, балкарских, кабардинских, казахских, коми, марийских, молдавских, осетинских, чувашских, якутских и т. д. [5, с. 141–174].

В Ленинградском театральном институте с 1928 по начало 1990-х обучались представители 25 наций и народностей. Все-

го 39 студий: 4 хакасских, 3 — бурятских, по две — казахских, карело-финских, коми, коми-пермяцких, тувинских, удмуртских, финских, чечено-ингушских и т. д. [14, с. 170–174].

Национальные студии в этих двух вузах обучались и в последующие десятилетия. Привожу эти неокончательные цифры как свидетельство объема и лингвистического разнообразия существующего опыта. Отметим также для полноты обзора, что начиная с 1950 года по сегодняшний день национальные студии обучаются в Москве в Высшем театральном училище (институте) им. М. С. Щепкина и в Театральном институте им. Бориса Щукина.

Подход к речевому обучению иноязычных студентов в Москве и Ленинграде оказался различным при общем позитивном в обоих случаях результате.

Московский вариант заведующая кафедрой сценической речи ГИТИСа профессор Ирина Петровна Козлянинова обобщила следующим образом: «Основным методическим принципом занятий по сценической речи в национальных студиях… является обязательное овладение студентами в стенах театрального института культурой и выразительными средствами языка своей республики» [7, с. 116]. Русский язык имел при этом вспомогательное значение, изучался как язык межнационального общения народов бывшего СССР.

В результате утверждался индивидуальный подход к каждой студии, предполагалось изучение речевым педагогом особенностей национального языка (с привлечением консультантов), подбор упражнений на основе фонетики этого языка, использование учебного и тренировочного материала из произведений национальной литературы. По сути, тот же подход практиковался и в Театральном училище (институте) им. М. С. Щепкина.

Очевидно, что для нашей ситуации обучения китайских студентов в рамках проекта «2 + 2» этот подход не применим: у нас с самого начала было задумано, что сценическая речь в специфике китайской дикции и орфоэпии будет изучаться и осваиваться в Центральной академии драмы, в Пекине.

Иное дело — ленинградский вариант обучения сценической речи в национальных студиях [10, с. 56–57]. Здесь в центре внимания была проблема языка, причем в нескольких

взаимосвязанных аспектах. Это прежде всего проблема русского языка, который определялся как язык общения преподавателей и студентов, как язык профессионального обучения. Это было не просто овладение еще одним способом участия в коммуникации, а погружение в русскую языковую среду, постижение через язык русской культуры и российской театральной традиции, знакомство с учением К. С. Станиславского. Речь шла о «культуроносной и культуроприобщающей функции русского языка» [4, с. 5]. Именно здесь, в опыте ленинградских национальных студий, был получен первый импульс, в результате которого вначале студенты приобретают навыки фонационного дыхания, голосоведения, словесного действия на русском языке с последующим переносом их при определенных условиях в национальную художественную практику.

Имеются особенности в речевом обучении национальных студий в Театральном училище им. Бориса Щукина. Здесь иная организация голосо-речевого обучения, поэтому опыт этого вуза в начале обучения китайских студий не рассматривался, что, разумеется, не исключает обращения к этому опыту в дальнейшем.

На занятиях некоторых национальных курсов в Ленинграде впервые возникло и получило развитие национально-русское двуязычие, поскольку в ряде случаев театры имели в репертуаре спектакли на национальном и русском языках, причем играли их одни и те же актеры. Это было в адыгейском, бурятском, удмуртском, мордовском и ряде других национальных театров. Тем самым обнаруживалась возможность билингвизма в художественном материале, используемом национальными студиями. Так получилось и у нас на втором наборе проекта «2 + 2»: композиция «Евгений Онегин. Избранные строфы» была исполнена в РГИСИ на русском языке, а в ЦАД — на китайском.

Постепенно на основе личного опыта преподавания и опыта предшественников складывалась форма речевого обучения китайских студентов в русской театральной школе как своего рода последовательное поэтапное движение от одного речевого образовательного цикла к другому, осуществляемое с использованием двух языков (русского и китайского) в Рос-

сии, а затем в Китае. Со временем начал выявлялся вариант этноориентированной модели речевого обучения китайских студентов-актеров.

Таким образом, «Соглашение о сотрудничестве по двусторонним межвузовским обменам», заключенное в 2014 году театральными вузами России и Китая, зафиксировало очевидную ситуацию: в Поднебесной востребован актер, воспитанный во взаимодействии театральных школ двух стран. В сжатые сроки необходимо подготовить актеров, обученных совместно русской и китайской театральными школами на основе русской театральной традиции, наследия К. С. Станиславского, и дать тем самым импульс дальнейшему развитию китайского театра европейского типа (так называемого «речевого», драматического театра) и китайского кинематографа [8]. Опыт национальных актерских студий подсказал выбор методики, в которой первичные технологические навыки сценической речи осваиваются китайскими студентами под руководством российских преподавателей на русском языке, а в процессе дальнейшего обучения широко используется двуязычие.

Общий вывод, на который наталкивает знакомство с материалами национальных студий театральных институтов Москвы и Ленинграда 1930–1990-х годов XX века — необходимость этнопсихологического подхода к учебной деятельности любой студии, т. е. учета психологических, ментальных и национально-культурных особенностей студийцев, проявившихся в период обучения. Проблема этнопсихологического подхода к речевому обучению китайских студентов заслуживает отдельного, подробного рассмотрения.

1. *Васильев, Ю. А.* Пути интенсификации обучения сценической речи в условиях национальной студии / Юрий Васильев // Проблемы и перспективы театрального образования : сборник научных трудов / отв. ред. П. В. Романов. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1986. С. 102–111.

2. *Васильев, Ю.А.* Речевое воспитание актера национального театра в русской театральной школе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Юрий Васильев. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1983. — 19 с.

3. *Верещагин, Е. М.* Язык и культура / Евгений Верещагин, Виталий Костомаров. — Москва : Русский язык, 1990. — 246 с.

4. Воспитание актеров в национальных студиях : сборник статей / отв. ред. О. М. Кайдалова. — Москва : ГИТИС, 1979. — 175 с.

5. *Козлянинова, И. П.* Обучение сценической речи в национальных студиях / Ирина Козлянинова // Воспитание актеров в национальных студиях : сборник статей. — Москва : Изд-во ГИТИС, 1979. — С. 116.

6. *Козлянинова, И. П.* Опыт работы по сценической речи в национальных студиях : автореф. дис. … канд. искусствоведения / Ирина Козлянинова. — Москва : ГИТИС, 1947. — 18 с.

7. *Колотова, Н. А.* Китайский набор. Проблемы и преимущества / Наталья Колотова // Театрон: Научный альманах. 2017. — № 2 (20). — С. 57–66.

8. *Крякин, Е. А.* Подготовка национальных актерских кадров в театральных студиях в Москве / Евгений Крякин // Вестник университета (Государственный университет управления). — 2015. — № 6. — С. 356–359.

9. *Куницын, А. Н.* Из опыта обучения сценической речи в национальных студиях / Александр Куницын, Юрий Васильев // Сценическая педагогика. Национальные студии ЛГИТМиК : сборник научных трудов. Вып. 3. / отв. ред. П. В. Романов; ред.-сост. Ю. А. Васильев. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1988. — С. 55–65.

10. *Романов, П. В.* Воспитание актера в условиях национальной студии : на материалах чувашских студий ГИТИС и ЛГИТМиК: автореф. дис. … канд. искусствоведения / Павел Романов. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1977. — 22 с.

10. *Романов, П. В.* Начало (из истории создания национальных студий) / Павел Романов // Сценическая педагогика. Национальные студии ЛГИТМиК : сборник научных трудов. Вып. 3. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1988. — С. 8–26.

11. *Разумовская, Е. А.* Реализация лингвокультурологического подхода в обучении сценической речи на английском языке в гуманитарном вузе / Елена Разумовская // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2019. — № 1 (январь). — С. 62–72. — URL: http://e-koncept.ru/2019/19106;htm (дата обращения: 12.10.2022).

13. Сценическая педагогика. Национальные студии ЛГИТМиК : сборник научных трудов. Вып. 3. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1988. — 179 с.

III Выступления молодых театральных педагогов

Р. Г. Гарибов
кафедра театральной режиссуры и актерского мастерства Алтайского государственного института культуры

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ ПРОЗЫ А. П. ЧЕХОВА (НА ПРИМЕРЕ ТРИЛОГИИ «ЖИЗНЬ ПРЕКРАСНА» КАМЫ ГИНКАСА)

Художественные произведения А. П. Чехова, бесспорно, оказали существенное влияние не только на литературу, но и на театр. Сам Чехов всю жизнь был предан театру, хотя и зарекался писать для него. Впервые в театре он побывал в 13 лет, посмотрел оперетту Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена» и вскоре стал страстным поклонником театра. Позднее в одном из своих писем Чехов скажет: «Театр мне давал когда-то много хорошего… Прежде для меня не было большего наслаждения, как сидеть в театре» [7, с. 184–185].

Становление А. П. Чехова как драматурга неразрывно связано с Московским Художественным театром. В начале XX века Московский Художественный театр под руководством К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко доказал сценичность, реальность и значительность драматургии Чехова. Спектакли МХТ «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад» на долгие годы стали театральным каноном, и именно с них началась новая страница в истории не только русского, но и мирового театра. За сто с лишним лет произведения Чехова пережили множество интерпретаций, удачных и не очень. Но каждый сезон в любой точке мира в театральной афише обязательно появляется спектакль, связанный с именем

великого русского классика. Можно сделать вывод, что литературные произведения А. П. Чехова стали неотъемлемой частью мирового театрального репертуара.

Мысль о том, что современный мировой театр приобрел зависимость и своего рода несвободу от художественных произведений А. П. Чехова, народный артист России, режиссер К. М. Гинкас оспаривает так: «Это потрясающая, очень нужная несвобода. Несвобода от грандиозности, непостижимости этого автора. От необходимости понять его оригинальную, авангардную (да, да! даже по меркам сегодняшнего дня) форму. От желания добраться до глубин его. Мы, читатели и почитатели Чехова, к сожалению, в большинстве своем относимся к его творчеству довольно поверхностно: кого-то интересует угасание дворянских усадеб, кого-то предчувствие смены эпох, кого-то описание российского быта или социальные проблемы его времени. Чехов не просуществовал бы более ста лет и не интересовались бы им корейцы и англичане, американцы и шведы, японцы, французы и прочие австралийцы, если бы он занимался описанием частных и локальных проблем конца XIX века в России» [2, с. 139].

Автор статьи солидарен с мнением ведущих театральных режиссеров и критиков (Лев Додин, Адольф Шапиро, Генриетта Яновская, Марина Дмитревская и другие), что одной из серьезных проблем в современном «чеховском театре» является засилье штампов, которые порождают сценическую фальшь и не отвечают проблемам времени. Преувеличенная сентиментальность, излишняя лиричность, мелодраматические интонации и флер обманывают нас, вводят в заблуждение. По утверждению К. М. Гинкаса, все это никакого отношения к подлинному А. П. Чехову не имеет: «Существуют не только штампы, но и просто ложь про него. Во всем мире она сопутствует Чехову — обманываются, сознательно и бессознательно. Сентиментальный доктор в пенсне, мило улыбающийся, гладящий нас по голове, — все это никакого отношения к подлинному Чехову не имеет. Чехов — врач, а врач не покупается на нашу капризную улыбку („Ой-ой, не трогайте меня, ой, здесь больно, не надо, я не хочу!“). Врач отбрасывает личные отношения. Его дело поставить диагноз. Это и делает Чехов» [2, с. 146].

Другой, не менее важной проблемой является режиссерское экспериментирование, пропитанное авангардными настроениями. Это обусловлено в первую очередь тем, что в наше время признается модным только авангардный театр. Назвать сегодня авангардом, по мнению театроведа Натальи Скороход, можно все что угодно: «от непрофессионализма нищенствующих подвальных студий до новых тенденций европейского театра... Буквально каждый спектакль, где актеры, выпив свой чай, грызут чашки и поедают блюдца, где если и носят свои пальто и пиджаки, то обязательно вывернув их наизнанку, а если не вывернув — то, по крайней мере, забыв надеть к пиджаку штаны... — все это театральный авангард нашего времени» [6, с. 56]. Действительно, в большинстве случаев авангардные опыты современного театра с драматургией А. П. Чехова являются дилетантскими, основанными только на разоблачении, разрушении идеалов и духовно-нравственных ценностей, накапливаемых не одно поколение. Возможно ли передать индивидуальное творческое сознание Чехова в современном театре? В театре, который сегодня не стремится сохранить «лицо автора», зачастую уходит в отдаленные интерпретации, превращая все в авангардную режиссерскую игру. В попытках найти ответ на этот вопрос, обратимся к творчеству одного из известных отечественных режиссеров — Камы Гинкаса.

Гинкас вспоминает, что его любовь к творчеству А. П. Чехова началась еще в раннем детстве. Летними вечерами на даче, в кругу семьи отец читал юмористические рассказы, «читал плохо», прерывая чтение, объясняя, где и почему смешно. Уже обучаясь на втором курсе у Г. А. Товстоногова, Кама Миронович напишет экспликацию к пьесе «Вишневый сад». Работа над режиссерской экспликацией была долгой и усердной. Вышло что-то метафорическое — «про кузнечиков в банке, которые все подпрыгивают вверх, очень стараются, но, недопрыгнув, валятся вниз...» [3, с. 87].

Ценный урок К. М. Гинкас получил у своего учителя на его репетициях спектакля «Три сестры». Кама Миронович об этом рассказывает так: «Я вдруг открыл для себя, что чеховскими персонажами движут не события, происшедшие только что и здесь, как в традиционных пьесах, а события, находящиеся

далеко за пределами пьесы и, возможно, случившиеся давно. Я догадался, зачем Чехову: „Тарабумбия, сижу на тумбе я“, в какие моменты вдруг возникает чеховское „Он ахнуть не успел, как на него медведь насел“. С удивлением отметил, что во время того, как крутился волчок, издавая ровный, долгий, низкий звук, у меня ни с того ни с сего мурашки по коже. Ничего же не случилось! Никто никого не убил. Никто никого не застал с любовником. Никто не сообщил о начале войны. Непонятно! И еще раз те же мурашки побежали по телу, когда гости замерли в ожидании, пока старинный фотоаппарат закончит свое довольно долгое шипение и все будут сфотографированы. Я вдруг понял (ощутил!) — в эти секунды, пока шипит фотоаппарат, происходит главное: уходят секунды моей жизни. Я просто слышу, как они уходят» [3, с. 94].

Спектакли Гинкаса пронизаны горькой иронией, зачастую доходящей до сарказма и обретающей черты жестокости. Ирония как ведущее выразительное средство в театре Камы Гинкаса определяет трезвый взгляд художника на жизнь. На иронии строится сущность игровой природы театра Гинкаса. Это выразительное средство способствуют усугублению болевых точек драматургии и приводит в шоковое состояние зрителей. В театре Гинкаса боль — это норма, это отправная точка, с которой и начинается искусство. С боли началась и жизнь Гинкаса. Генриетта Яновская, известный режиссер и супруга Камы Мироновича, в беседе с Натальей Казьминой говорит, что «Кама — ребенок гетто. Всю жизнь он собирает документы и фотографии про эти ужасы и муки (об этом не многие знают). Собирает, чтобы не забыть боль. Не позволить боли уйти, отпустить его. Ему страшно, что он ее забудет» [2, с. 60]. Эта боль, как бы странно ни звучало, дающая жизненные силы, отголосками звучит во всех спектаклях Мастера. «Чтобы жить, чтобы работать. Чтобы жить и работать, надо помнить. Его мама говорила: „Ты выжил назло Гитлеру. Ты не просто жив, ты жив вопреки“» [2, с. 61]. Это исходное предлагаемое обстоятельство существует в подсознании, поскольку Гинкас ничего конкретного из жизни в гетто не помнит. И второе событие, оказавшее влияние на формирование мировоззрения режиссера, связано с отцом. Кама Миронович вспоминает: «Когда мне было четырнадцать лет, у папы слу-

чился инфаркт. Я вдруг осознал тогда, что моего папы может не быть. Осознание того, что человек смертен, пришло рано. И очень серьезно. Мне нередко говорят, что в своих спектаклях я эту тему обойти не могу. Но мне очень трудно рассуждать о жизни, о себе, о людях без учета этого, так сказать, обстоятельства» [2, с. 78].

В своих спектаклях Гинкас рассуждает о неизбежности в жизни страдания, смерти и забвения. Для Гинкаса жить, думая, что этой составляющей нет, — подлый обман или проявление слабости. Он уверен, что «жизнь — такая штука, которую нельзя воспринимать только серьезно. Если ты к ней относишься слишком серьезно, она играет тобой. А хочется быть свободным и самому ею поиграть. Или хотя бы сделать вид, что не только она шутит с тобой, но и ты с нею. Жизнь неожиданна. Нам кажется, что мы постигли ее мрачную глубину, а она вдруг выкидывает какое-нибудь коленце, эдакое канканное, оффенбаховское. Да еще с людьми, которые совершенно не умеют танцевать» [4]. Он, вслед за Чеховым, уважает сильных, мужественных людей, которые, несмотря на то, что из себя представляет жизнь, способны любить ее. При таком жестком построении спектакли Камы Мироновича не лишены лиричности.

Трилогия «Жизнь прекрасна. По Чехову» раскрывает философию театра Камы Гинкаса. К. М. Гинкас размышляет о творчестве А. П. Чехова так: «Я заметил, что все элементы газетных скетчей, даже совсем маленьких, на полстранички, чеховских юморесок, которые он писал для газеты под псевдонимом Чехонте, — существуют в его великих трагических или трагикомических произведениях. Я захотел показать, как шутки переходят в серьезные ситуации, а серьезные ситуации переходят в трагедии» [4].

В трилогию вошли рассказы «Дама с собачкой», «Скрипка Ротшильда», а также повесть «Черный монах». Идея объединить эти повести в триптих у Гинкаса возникла давно, когда он, будучи безработным режиссером, жил в Ленинграде. С тех пор прошло достаточное количество времени, чтобы Гинкас смог утвердиться в режиссерской профессии и создать совершенное и гармоничное произведение театрального искусства.

Трилогию «Жизнь прекрасна» от всех других спектаклей Камы Гинкаса отличает вскрытие неожиданных мотивов и тем. Спектакли трилогии полноценно раскрывают не только мировоззрение автора, но и отношение Гинкаса к двойственности и парадоксальности человеческого существования. Трилогия Гинкаса — крик человека, доведенного до последней степени отчаяния, «это вызов умиротворенному, комфортному самоощущению себя в реальности. Это скрежет камня по железу, что-то неприятное и невыносимое. Театр запредельного самоощущения, театр, далекий от благополучия. Театр не просто дисгармоничный, но ощущающий дисгармонию как единственно осязаемую реальность бытия. Театр, намеренно и вызывающе не эстетичный. Театр человека, испытывающего боль» [1, с. 108]. Во всех спектаклях трилогии звучит мысль об убыточно прожитой жизни, которая причиняет зрителям, не желающим мириться с этой мыслью, не только душевную, но и почти физическую боль.

Кама Гинкас ставит спектакли провокационные. Он виртуозно умеет накалять атмосферу, смело терзает зрительские чувства и все это для пробуждения у зрителя чувства сострадания. Провокация — это особый способ честного разговора со зрителем в театре Гинкаса. Для него важно найти способ перевода литературного материала на сценический язык, чтобы перевести зрителя из бытового пласта в пласт искусства, в пласт мысли и чувства. Это детально можно проследить в трилогии. Театровед Наталья Крымова отмечала, что Гинкас один из немногих режиссеров, кто может найти в инсценировании разнообразнейших прозаических текстов игровое начало [см.: 5]. Сам К. Гинкас говорит, что работа над прозой для него кропотливый и мучительный труд. В спектаклях трилогии К. Гинкасом полностью сохранен авторский текст. Он не пишет инсценировки, прозу использует целиком. В работе над прозой, в построении драматургической основы ему свойственно очень точное и аккуратное произвольное распределение авторского текста между исполнителями. Это помогает сохранить авторский дух, так как артисты играют свою роль и заменяют собой автора. В спектаклях авторский текст иногда оборачивается внутренним монологом действующего лица, иногда используется как пересказ слова или мысли дру-

гого. Но для К. Гинкаса текст становится предметом игры. Это позволяет артистам уйти от излишней патетики и сентиментальности. Но за кажущейся внешне холодной формой — по всем законам психологического театра выстраивается «жизнь человеческого духа». Деконструкция текста в спектаклях трилогии отсутствует. К. Гинкас не склонен к синтезу различных театральных форм, к разрушению драматургической основы и т. п. Несмотря на авангардность и провокативность спектаклей К. Гинкаса, он все-таки остается режиссером постоянно размышляющим, создающим свой театр в лучших традициях русской театральной школы.

Спектакли трилогии близки к жанру «трагикомедия». Трагикомедия — это смешанный жанр, обладающий признаками как трагедии, так и комедии, способный соединить возвышенное с гротеском и высветить человеческое существование с помощью резких контрастов. Следование законам этого жанра необходимо для того, чтобы в острой форме показать дуализм мира.

Особая роль в спектаклях трилогии отводится музыкальному оформлению. Для К. Гинкаса это не только средство создания атмосферы, но и способ чувственно раскрыть внутренний мир героев. Он искусно работает с музыкой. Музыка становится действующим лицом, помогает обострить конфликт, создать контраст, усилить иронию или сопереживание. Например, в спектакле «Скрипка Ротшильда» грустный протяжный вой пилы, олицетворяющий скрипку, как ведущая тема Якова Бронзы, передает мучительную тоску в его душе, создает тягостную атмосферу. В звучании пилы нет той гармонии звуков скрипки. А праздничная еврейская мелодия, звучащая в финале спектакля, действует как контрапункт, помогает усилить эмоциональный эффект и достичь катарсиса.

Театральный опыт работы Камы Гинкаса заслуживает внимания и помогает нам сделать соответствующий вывод о том, что современному режиссерскому театру, активно исследующему творчество А. П. Чехова, свойственны два направления. Первое эпатажное, с преобладанием формы над содержанием. Второе — более сложное, где в любой авангардной форме, по классическим сценическим театральным законам создается на сцене подлинная жизнь, где между людьми

выстроены живые взаимоотношения, которые понятны зрителю. Это и есть подлинный русский психологический театр, ориентированный на формирование высоких культурных и духовных ценностей, развитие и воспитание зрителя. Ярким примером, сочетающим в себе традиции авангардного и классического театра, является режиссерский театр Камы Гинкаса.

1. *Богданова, П.* Режиссеры-семидесятники : культура и судьбы / Полина Богданова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2014. — 224 с.

2. *Гинкас, К. М., Яновская, Г.Н.* Что это было? : разговоры с Натальей Казьминой и без нее. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2014. — 576 с.

3. *Гинкас, К.* Как это было? / Кама Гинкас. — Москва : Навона, 2018. — 576 с.

4. Кама Гинкас: русский театр обращен к сердцу, а не к голове / Беседа с Анной Банасюкевич : [Электронный ресурс]. URL: https://ria.ru/20120327/607667101.html (дата обращения: 28.10.2022).

5. *Крымова, Н.* «Нашего времени случай-с» / Наталья Крымова // *Крымова Н.* Избранное : в 3 книгах. — Москва : Трилистник, 2005. Кн. 3. Имена (1987–1999). — С. 114–124.

6. *Скороход, Н.* Авангардное настроение / Наталья Скороход // Петербургский театральный журнал. — 2008. — № 4 (54). — С. 55–58.

7. *Чехов, А.П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 томах / Письма : в 12 томах. Москва : Наука, 1979. Т. 7. Письма, июнь 1897 — декабрь 1898. — 816 с.

О. В. Голубева
кафедра сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина

ЧУВСТВО ПРАВДЫ — СОВРЕМЕННОЕ ПОНЯТИЕ

Театр — искусство сиюминутное и всегда современное. Он создается, оживает и умирает на наших глазах. Театр невозможно запечатлеть, повторить, его, наверное, можно запомнить, но свои воспоминания, мысли и ощущения ты будешь передавать уже через призму собственного чувственного, эмоционального, ментального и интеллектуального опыта.

Живой театр всегда актуален. Он чувствует время, среду, язык. Он ставит, безусловно, вечные вопросы, но через призму современности. Когда попадаешь в настоящий живой те-

атр, ты это сразу понимаешь, ощущаешь физически. Естественно, что театр живой и настоящий нуждается в таком же живом и настоящем актере; актере современном, молодом (и здесь речь идет не о фактическом возрасте актера), чувствующем пульсацию времени.

Есть высказывания различных режиссеров и художественных руководителей театров (от К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко до О. П. Табакова) о том, что театр живет определенный отрезок времени — от 7 до 25 лет. Это примерно соответствует сознательной яркой жизни одного творческого поколения. И не удивительно. Ведь каждое последующее поколение будет делать свой театр, который откликается на ритмы его времени, на его запросы и чаяния.

Современному художнику, живущему в текущем речевом потоке, будут казаться архаичными интонации предыдущего поколения творцов. И это вполне нормально. Речь на сцене (да и в жизни) И. А. Дмитревского отличалась от речи М. С. Щепкина и уж тем более от речи актеров театра Мейерхольда или Таирова. И как можно сравнивать интонации Марии Ермоловой с интонациями Инны Чуриковой?

Как бы пафосно это ни звучало, но актер — это голос своего поколения. Он своему поколению релевантен. Психофизика, внешность, ментальность, речь актера соответствуют текущему времени. Только тогда он востребован, конкурентоспособен и интересен актуальным режиссерам.

Вот что говорит режиссер Юрий Бутусов: «Самое лучшее, что есть в актере, то, что я ищу и стараюсь свою жизнь сопрягать с такими людьми, это, конечно, какое-то сегодняшнее чувство правды. Это, на самом деле, не пустая формулировка, потому что чувство правды меняется со временем, с пространством. Если сейчас послушать записи каких-то великих спектаклей, которые были двадцать лет назад (ну не двадцать, может быть, побольше), кажется, что это страшный наигрыш, какие-то искусственные голоса и т. д. А в то время, когда они выходили, казалось, что это невероятное вскрытие правды, невероятное чувство правды. Сейчас совсем все по-другому. Меняется тип человека, и это чувство правды меняется тоже. Слышать это чувство правды — это тоже работа. Ты взрослеешь, время начинает уходить, и ты можешь это потерять

(наверное, с возрастом оно теряется так или иначе, это законы природы, против которых ты бессилен)» [1].

Ему вторит другой современный режиссер, который широко известен не только в России, но и в Европе: «Ощущение правды меняется каждую эпоху, каждый короткий период. Сегодняшнее ощущение правды иное, чем десять лет назад, а еще раньше оно вообще было другое. Вот вы должны, как собаки, научиться чувствовать эту правду и эту ложь, а ее нет в единственном экземпляре — как нет одной лжи, так нет одной правды. Я думаю, что это некий спектр, это некая амплитуда. Вот в каком-то диапазоне здесь существует правдивый тон, правдивое психофизическое состояние человека, правдивое сочетание жестов, интонаций, которые в сумме дают правду. Вот что такое современный артист? Современный артист — это ты, это человек, которого ты знаешь... Театр это все про поиск настоящего себя. Правда, которую ты найдешь, — это и есть ты. Не найдешь, значит, не нашел себя, увы и ах» [2]. Это слова Кирилла Серебренникова.

Так уж исторически сложилось, что конфликт поколений свойственен и творческим личностям. Театральное сообщество нередко враждебно относится к новым тенденциям на сцене, к новому языку повествования или образному ряду, к новому способу коммуникации со зрителем. Но зачастую именно это новое рождает тот самый живой театр, который обладает энергией и потенцией, который способен удивить, вдохновить, ошарашить, заставить задуматься, влюбиться или просто дать возможность дышать.

Я училась в Школе-студии при МХАТ им. А. П. Чехова в конце 1990-х. Не самое лучшее время для этого театра, не самое яркое. На большой сцене шли крепкие постановки с замечательными актерами, мы их, конечно, все посещали, пытались «впитывать мастерство»... но в них было мало жизни, мы чувственно к ним не подключались. В то же время с радостью бежали на дерзкие постановки молодых режиссеров и актеров. Я до сих пор помню спектакль, который поставил Михаил Ефремов на Малой сцене театра, — «Злодейка, или Крик дельфина» по пьесе Ивана Охлобыстина в сотрудничестве с Гариком Сукачевым. Это был глоток свежего воздуха! Главные роли играли молодые Евгения Добровольская, Сергей Шкаликов

и Константин Чепурин. Они были такие смелые, отчаянные, красивые! От них веяло молодостью и азартом! На всех спектаклях молодежь «висела на люстрах», а потом в коридорах института радостно обсуждала постановку.

А на спектакль Владимира Машкова «Смертельный номер» (поставленный тоже на Малой сцене) я сбегала даже с занятий по мастерству актера, не пропустив ни одного спектакля за четыре года обучения в институте. Невероятные Андрей Панин, Виталий Егоров, Андрей Смоляков и Сергей Беляев! Каждый спектакль — новое открытие, новые импровизации, новые эмоции! Живой, актуальный театр, который по-новому взаимодействует со зрителем, который имеет желание до этого зрителя «достучаться».

Сейчас среди поколения «театральных мэтров» принято недолюбливать современный театр (как будто театр бывает не современным). Зачастую вместо того, чтобы разобраться в причинах возникновения того или иного спектакля, некоторые театральные деятели (в том числе и педагоги театральных вузов) предпочитают просто их игнорировать. А уж от слов «перформанс» или «постмодерн» их просто бросает в дрожь.

А вот что на эту тему говорит Юрий Бутусов: «Тенденция к поиску нового контакта со зрительным залом, с людьми.... То, что называется „постдраматический театр“ — это же не выпендреж. Это поиски нового контакта, это поиски разрушения сложившихся структур для того, чтобы открыть мозг, открыть глаза, чтобы я вошел со зрителем в какие-то новые взаимоотношения. Не когда актер поигрывает, а зритель посматривает, а когда мы оказываемся в одном поле... Невозможно приходить и смотреть на людей в костюмах, которые кого-то изображают. Это полумертвое все. Это будет всегда, не значит, что этого не будет.

Тенденция нового обращения со словом. Для меня совершенно очевидно недоверие к слову... Репетиция, в каком-то смысле, это поиск того, как сказать, как говорить... Невыносимо слышать эти интонации — забубенные, древние, покрытые мхом» [1].

К сожалению, не все театральные педагоги способны услышать, уловить современные интонации, современное звучание.

Происходит ли это от поколенческого непонимания, от нежелания меняться, от убежденности, что «старший всегда прав», или по каким-либо другим причинам — это не столь важно. Важно то, что это невероятно опасно. Ведь часть студентов, которые безоговорочно доверяют педагогу, начинают превращаться в искусственных, неживых, заштампованных кукол; а другая часть, которая способна улавливать ритмы времени, его правду, просто теряет интерес к обучению.

Вот что говорит режиссер Борис Юхананов по поводу традиции и современности: «Возникает система иллюзий... Мы имеем крокодиловы слезы на тему того, что прервана традиция, мы имеем бесконечные сетования о гибели психологического театра, мы имеем как-то вдруг оживающую память о величии советского актера, мы имеем бесконечные рассказы про совершенно замечательные свершения, которые творились там. Мы имеем мемуары, которые выдаются за знания, — то есть следы субъективного опыта, претворенные даже без цинизма, который был свойственен серебряному веку, без какой-то правды-матки, которая свойственна обожженной войной душе... Опыт создания нового типа иллюзий, который молодой, трагически переживший собственный остракизм и взявший его с собой дух не готов ни слушать, ни воспринимать, ни исследовать. Он изначально к этому относится с непроходимым омерзением, в котором гнев и надежда в будущее, поджидающее его» [3].

Безусловно, любое обобщение обесценивает труд тех людей, которые составляют исключение из правил. Есть немало педагогов, живущих современными ритмами, пытающихся поймать тон времени, его звучание. Но мы не можем закрывать глаза на общие тенденции. Ведь прививание вкуса — очень тонкая работа, как и прививание слуха, слуха к фальши, слуха к правде, слуха к уместному темпоритму. Ведь помочь «настроить ухо» может только человек, который сам тонко слышит. Армен Джигарханян, с которым я долго проработала бок о бок, часто говорил об одном из правил безопасности в самолете — при аварии, когда дают кислородные маски, взрослый должен надеть маску сначала на себя, а уж потом на ребенка. Это была практически его притча. Притча о творческой личности. Сначала разберись с собой, потом сможешь помочь другому.

Но здесь тоже надо четко понимать, что «слышать современное звучание» — это не значит «заигрывать с современностью», это не опускание до уличного тона, до стирания образа. «Правда» все же кардинально отличается от «правденки». Я понимаю, что хожу по тонкому льду и то, о чем я пишу, практически невозможно ничем измерить, вывести формулу или решить с помощью разработанной методики. Это момент чутья, вкуса. И не зря я здесь не говорю отдельно о педагогах по речи, по актерскому мастерству или по пластике. Чувство правды — неотъемлемая часть любой творческой личности.

1. Мастер-класс режиссера Юрия Бутусова в рамках X Международной летней театральной школы СТД РФ. Лето 2016 г. : [Электронный ресурс]. — URL : https://www.youtube.com/watch?v=BVzJ3scQaWA (дата обращения: 06.10.2022).

2. Встреча с Кириллом Серебренниковым. 3 октября 2014 г. : [Электронный ресурс]. — URL : https://www.youtube.com/watch?v=hvDtxKixJ2U (дата обращения: 05.10.2022).

3. Открытая лекция Бориса Юхананова «Театр — профессия» в рамках Московского культурного форума. 25 марта 2016 г. : [Электронный ресурс]. — URL : https://www.youtube.com/watch?v=lk6teW18ECY (дата обращения: 05.10.2022).

Е. В. Прохорова
кафедра драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения

«МАХАБХАРАТА» ПИТЕРА БРУКА: МЕЖДУ ЭПОСОМ И (КИНО)ДРАМОЙ

В предисловии к изданию пьесы «Махабхарата» Жан-Клод Каррьер писал, что в процессе работы с материалом он и Питер Брук встречались с профессором Пурушоттамой Лалом; Лал в то время занимался переводом «Махабхараты» на английский, и этот процесс он называл «пересозданием» («…finishing complete translation into English verse of The Mahabharata, which he called a “*transcreation*”» [3, p. 8]). Об этом же в своем предисловии пишет и сам Брук: классическими формами индийского искусства иностранец может только наслаждаться, но имитировать их он не способен: «Мы вернулись из Индии,

зная, что наша работа — не имитировать, а предполагать» [2, p. 15]. При переводе на любой язык — английский ли, язык ли это театра или язык кинематографа — текст «Махабхараты» требует переизобретения.

По Аристотелю, эпический состав — тот, который содержит в себе много фабул, «например, если бы кто сделал одну трагедию из всей „Илиады“» [1, с. 36]. Кажется закономерным сравнивать «Махабхарату», великий эпос одной культуры, с «Илиадой», великим эпосом другой культуры, — хотя бы в отношении объема и жанра повествования. В восьмой главе «Поэтики» Аристотель пишет о важности избирательности в выборе событий при составлении фабулы трагедии: Гомер, «творя „Одиссею“... не представил всего, что случилось с героем... ведь нет никакой необходимости или вероятия, чтобы при совершении одного из событий совершилось и другое; но он сложил свою „Одиссею“, равно как и „Илиаду“, вокруг одного действия» [1, с. 20].

«Переизобрести» «Махабхарату» для языка театра, как и для языка кино, так как кинодраматургия имеет своей основой драматическое, — значит воссоздать единое действие, которое будет вычленено из эпоса.

Для того чтобы сократить событийный ряд оригинального текста и для создания адекватного эпосу средства монтажа Каррьер и Брук создают раму, главная фигура в которой — рассказчик Вьяса. С появления Вьясы начинается пьеса: он ищет того, кто запишет его великую поэму, и встречается с мальчиком и Ганешей, которые становятся его слушателями. Благодаря тому, что Вьяса существует и снаружи повествования, подобно богам, соединяются эпизоды телеспектакля: например, рассказ о Сатьявати и отшельнике, который нашел ее на берегу реки, появляется на экране с закадровым голосом Вьясы как флешбэк. Закадровым голосом сопровождается и дальнейшее действие, начинающееся с рассказа о Бхишме. Его предыстория, в тексте «Махабхараты» данная как эпизод (эпизод о сыновьях Шантану и Гангадатте, прозванном Бхишмой), также проговаривается рассказчиком поверх экранного действия.

Иногда Вьяса появляется в эпизодах не как рассказчик, но и как участник действия — так, например, происходит в сцене,

где он обещает Амбике рождение слепого ребенка. Вьяса — сквозной персонаж, который как бы сшивает текст в единое повествование, несмотря на то что между представленными эпизодами в эпосе проходит долгое время, заполненное другими, вырезанными Каррьером и Бруком, событиями. Сцены, в которых Вьяса предсказывает Амбике и Амбалике рождение сыновей, завершаются появлением уже взрослых Дхритараштры и Панду за циновками в том же пространстве. Благодаря этому их история выстраивается на экране линейно и понятно для зрителя, в следующих эпизодах с участием Дхритараштры и Панду зритель понимает, кто перед ним, несмотря на то что их история из «Махабхараты» значительно сокращена.

Каждый эпизод телеспектакля посвящен одному событию из жизни одного центрального персонажа. Каррьер пишет в предисловии: «Нам нужно было сделать так, чтобы каждый из персонажей проник в самую свою глубину, не противореча нашим концептам, нашему анализу и нашим представлениям двадцатого века» [3, p. 11]. Формально это создается через то, что в каждой сцене можно вычленить условно главного героя (или героев); в то время как в тексте «Махабхараты» такой четкой дифференциации между главным и второстепенным нет, постепенное повествование в каждом из сказаний предлагает читателю все новых и новых героев.

Благодаря тому, что в телеспектакле появляется категория главного и второстепенного героя сцены, в самой материи телеспектакля создается хронологический порядок: генеалогия Пандавов и Кауравов. Рождение сыновей Панду (эпизод с Кунти, Мадри и Панду в первой серии спектакля) и рождение сыновей Дхритараштры (эпизод с Гандхари и служанкой) построено точно так же, как и рождение самих Дхритараштры и Панду: все семеро героев появляются на экране для зрителя уже взрослыми.

Несмотря на то, что линия Пандавов занимает больше экранного времени, нельзя сказать, что Пандавы — однозначные протагонисты телеспектакля. Закадровый текст Вьясы не выражает симпатий; восприятие сюжета эпоса не через пересказ, а через действие позволяет не давать героям однозначных оценок. Таким образом, «Махабхарата» Брука — это не история о Пандавах, которые борются против Кауравов,

а история о всеобъемлющем разрушении. Неслучайно дети Пандавов и дети Кауравов появляются на свет друг за другом почти одновременно (в пределах десяти минут экранного времени) — история рассказывает об обоих родáх.

Телеспектакль средствами киноязыка находит способ говорить визуальными метафорами, которых не предусматривают ни эпос, ни средства драматического театра. Самосожжение Мадри после смерти Панду в спектакле не проговаривается — оно выражено через титр с языками пламени; рождение двоих детей у Кунти предваряется зрелищем двух лун на небе, через которые на двойной экспозиции проступают фигуры Накулы и Сахадевы. Прошедшее долгое время — как, например, то время, которое Пандавы находятся в изгнании в пустыне, — обозначается через кадры, на которых меняется небо. Для «Махабхараты» на телеэкране Брук изобретает свой простой символический язык, в котором демонстрируемый в кадре почти статичный образ имеет свое определенное значение: «Мадри совершила сати» — огонь, «прошло время» — небо. Акты любви также получают символическое визуальное выражение: так, Хидимби и Бхима, обнявшись, возносятся к небу.

Рассказ о дворце Майя, построенном для Юдхиштхиры, Карна и Дурьодхана ведут поверх кадров, на которых на подставке крутится переливающийся гранями кусок прозрачного минерала, — когда камера отдаляется, мы видим, что этот «макет дворца» стоит в кадре вместе с героями.

Вьяса служит проводником, который сопровождает зрителя в тексте по мотивам индийского эпоса; мальчик задает ему вопросы, которые задал бы этот зритель. Когда на экране появляется Кунти, Вьяса сообщает мальчику: «Она сама не ведает, что носит в чреве судьбу земли. Ее сыновья прославятся; без них не было бы и тебя», — подтверждая тем самым для зрителя важность «Махабхараты» для каждого представителя человечества. Так же вводит зрителя в повествование Ганеша-Кришна в начале второй части спектакля: он засыпает при мальчике и в следующем кадре просыпается в той же позе уже внутри рассказа. Функция Вьясы как проводника и рассказчика работает также внутри самого повествования: в сцене перед тем, как Пандавы уходят в изгнание, он рассказывает слепому Дхритараштре, что происходит вокруг.

Сеттинг, в который помещено повествование, не имеет черт принадлежности к какой-либо конкретной географии, культуре, времени: это пещера, берег реки, пустыня, поле боя и т. д. В сущности, единственное, что однозначно говорит зрителю о том, что действие происходит в Индии, — это костюмы, в которые одеты герои. Разнообразный этнический актерский состав создает эффект очуждения, ему же способствует то, что актеры по-разному существуют в кадре. Все эти средства сообщают зрителю, что перед ним не экранизация знаменитого индийского эпоса, а история, которая не имеет ни конкретного места действия, ни конкретного времени — она происходит здесь и сейчас, на экране, она работает для всех.

Почему для экранизации был выбран именно формат телеспектакля? В конце восьмидесятых телевидение уже является тем техническим средством, которое позволяет охватить наибольшую зрительскую аудиторию. Театр для массового зрителя в это время не столь актуален и относится, скорее, к числу элитарных развлечений, а кино не может выдержать такого хронометража (например, премьеры таких фильмов, как «Сцены из супружеской жизни» (1973, 161 минута) Ингмара Бергмана и «Берлин, Александерплац» (1980, 894 минуты) Райнера Вернера Фассбиндера, происходят на телевизионных каналах — большие кинорежиссеры обращаются к средствам телевидения). Можно предположить, что, учитывая универсальность и синкретичность (здесь — интеркультурность, как пишет об этом антрополог Р. Шехнер, взаимопроникновение элементов различных культур в рамках одного ритуала [4, p. 3]) созданной по мотивам пьесы Каррьера «Махабхараты», Брук рассчитывал на широкую аудиторию — более широкую, чем та, которой на тот момент обладал театр.

Его «Махабхарата» становится антивоенным манифестом, обращенным к зрителям любых стран, культур, народов, возрастов. Формально сохранив в себе элементы сюжета и фабулы оригинального эпоса, этот спектакль содержит в себе саму суть драматического произведения — действие, разворачивающееся здесь и сейчас. Для сохранения внутренней причинно-следственной связи между эпизодами Брук обращается к средствам визуальной выразительности, которые свойственны исключительно кинематографу, в то время как декорации,

построенные в павильоне, «выход на натуру» без выхода на натуру заставляют сюжеты эпоса работать в пространстве, свойственном театру.

Синтез разнородных художественных средств позволяет «Махабхарате» Питера Брука существовать между «эпическим», «драматическим» и «кинодраматическим»; благодаря этому, сверхзадача спектакля становится доступной для всех категорий зрителей.

1. *Аристотель.* Поэтика / Аристотель. — Санкт-Петербург : Азбука, 2017. — 320 с.

2. *Brook, P.* Foreword / Peter Brook // *Carrier, J.-C.* The Mahabharata. — New York, 1985. — P. 13–15.

3. *Carrièr, J.-C.* Introduction / Jean-Claude Carrière // The Mahabharata. — New York, 1985. — P. 6–12.

4. *Schechner, R.* Intercultural Performance / Richard Schechner // The Drama Review. — 1982. — Vol. 26. — No. 2. — P. 3–4.

Ю. Б. Ромашина
кафедра сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина

В. С. ЛАНОВОЙ. СЛОВО ПРОВОЗГЛАШАЕТ ЛИЧНОСТЬ

Исследованию эстетических и этических проблем явления, которое издавна называют *вахтанговской школой*, посвящено много трудов. Но так как явление это в достаточной степени разнообразно и по-разному проявляется в учениках Е. Б. Вахтангова, учениках его непосредственных учеников, последователей и исследователей, а также в конкретной практике артистов не только Театра им. Евг. Вахтангова, представляется необходимым сосредоточиться на одном из ярких и преданных, на наш взгляд, представителей вахтанговской школы. Именно таким являлся и остался в памяти Василий Семенович Лановой, в личности которого органически соединились мастерство артиста театра и кинематографа, педагога, яркого представителя почти ушедшего от новых поколений жанра художественного чтения.

В каждом из перечисленных направлений в этом мастере, несомненно, не только присутствовали, но и получили опре-

деленное и глубокое развитие те черты вахтанговской школы, в которых органически сочетаются признанные всеми эстетические особенности своеобразного завещания Евгения Багратионовича Вахтангова.

Вспоминая в книге «Счастливые встречи» репетиции возобновленной «Принцессы Турандот», В. С. Лановой, игравший роль принца Калафа, писал: «...какие это были трудные, но и какие яркие мгновения жизни театра — праздничного, радостного, жизнеутверждающего. А ведь это была работа всего лишь по возобновлению его. Отсюда можно себе представить, какая же атмосфера царила при постановке „Турандот“ Вахтанговым, при ее рождении! Сам Евгений Багратионович, приступая к работе над спектаклем, говорил актерам: „Покажем зрителям нашу изобретательность. Пусть наше вдохновенное искусство захватит зрителя и он вместе с нами переживет праздничный вечер. Пусть в театр ворвутся непринужденное веселье, молодость, смех, импровизация“. <...> Все светлое, доброе, жизнеутверждающее хотел он вложить в этот свой последний спектакль. „Покажем в нашей сказке перипетии борьбы людей за победу добра над злом, за свое будущее“, — призывал Евгений Багратионович актеров, одержимый мыслями о будущем» [5, с. 117].

В статье «Нам не дано предугадать...» профессор, заведующая кафедрой сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина А. М. Бруссер цитирует В. С. Ланового, который на встрече со студентами-старшекурсниками на вопросы о профессионализме актера ответил: «...основа любого творчества — личность артиста. Когда она есть, все остальное становится делом техники» [2, с. 364].

Отдавая «*личности артиста*» первенствующее значение, тем самым точно следуя мысли Е. Б. Вахтангова, Лановой, сам всю жизнь придававший огромное значение сценической речи, справедливо рассматривает ее в качестве фундаментальной для постижения мастерства в полном объеме. Имеются общие законы сценической речи, но необходимо отметить, что для каждой театральной школы они уточняются в соответствии с особенностями и традициями учебного заведения или театра, при котором школа существует. К сожалению, нынешнее время настраивает актеров на скороговорение, на нечеткость

произношения, на мелодическую размытость, а порой — и откровенно подменяет раскрытие смысла не словом, а псевдовыразительной мимикой и избыточной жестикуляцией.

Театральный институт имени Бориса Щукина при Театре имени Евг. Вахтангова на протяжении долгих десятилетий своего существования остается верным заветам своего создателя, уделявшего самое придирчивое внимание речи и интонации, характеризующей в значительной степени уровень культуры личности, а значит — и будущего артиста. Отчасти именно по этой причине стоит вспомнить Василия Семеновича Ланового, придававшего особое внимание речи как характеристике не только ролевой, но и личностной. А иначе и быть не могло: человек во многом раскрывается именно в своей речевой культуре — нередко именно по ней окружающие судят о его начитанности, осведомленности в области не только конкретных профессиональных навыков и умений, а об интересе к культуре в ее широком значении, об искусстве, о культуре поведения. Значит — и о личности человека. В. С. Лановой выделялся в кругу своих коллег и — шире — зрительской аудитории не в последнюю очередь тем, что в актерском и педагогическом творчестве обладал яркими личностными чертами и, что не менее ценно, отличался твердой гражданской, общественной позицией, никогда и ни в чем не изменяя нравственным ценностям и духовным идеалам, независимо от того, как менялась «мода» на взгляды в обществе.

Артист широко использовал в своем творчестве на сцене, экране и эстраде то, что любимый им Владимир Маяковский обозначил как «силу слов, слов набат», которые в полной мере могут и должны быть проявлены как в «театре переживания», так и в «театре представления». К тому же, хорошо зная и чувствуя современную ему поэзию, Василий Семенович Лановой знал и использовал и точную формулировку Давида Самойлова: «Люблю обычные слова, Как неизведанные страны. Они понятны лишь сперва, Потом значенья их туманны. Их протирают, как стекло, И в этом наше ремесло». Ремесло не только поэта, но артиста, который иначе не сможет донести до аудитории явный и скрытый смысл того, что кроется за словом. А для этого необходима подлинная личность...

Только тогда происходит то, чего добивался в своих таких разных спектаклях Е. Б. Вахтангов, развивая и в чем-то уточняя мысль своего учителя К. С. Станиславского: «Искусство и душевная техника актера должны быть направлены на то, чтобы уметь естественным путем *находить в себе* зерна природных человеческих качеств и пороков, а затем выращивать и развивать их для той или другой исполняемой роли.

Таким образом, душа изображаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из *живых человеческих элементов собственной души*, из своих эмоциональных воспоминаний и прочего (курсив мой. — *Ю. Р.*)» [7, с. 228].

Разумеется, в формулировке К. С. Станиславского учитывается личность в масштабном объеме. Но прежде чем она «дорастет» до необходимых умений ощущать себя, необходимо овладеть некими первостепенными природными качествами, в числе которых едва ли не первое место занимает именно речь. Она может быть направленной к собеседнику, оппоненту, другу или врагу, и в таком случае задействованы в ней окажутся эмоции не только конкретного момента, но и опыта, памяти, социального и культурного «багажа» и многого другого. Речь может быть «внутренней», не высказанной словами или высказанной не до конца, но зависеть она будет от тех же импульсов, а значит — определит более точное состояние персонажа в органическом, природном соединении с его личностью. Именно этого добивался Е. Б. Вахтангов от студийцев и, можно предположить, особенно настойчиво от габимовцев, доносивших смысл происходящего на мало кому понятном иврите. Не случайно присутствовавший на одной из финальных репетиций «Гадибука» М. А. Чехов на вопрос Вахтангова: все ли было ему понятно? — ответил, что все, кроме нескольких фраз. И тогда Евгений Багратионович попросил участников спектакля еще раз повторить эти эпизоды...

И вспомним слова Вахтангова, сказанные в 1920 году: «Я хотел бы поставить спектакль, на котором люди говорили бы совершенно непонятные слова, но все было бы понятно» [6, с. 158]. Эта мечта режиссера осуществилась поистине блистательно, свидетельством чему — многочисленные отзывы свидетелей и долгая жизнь спектакля «Гадибук».

Б. Е. Захава вспоминал: «Помню, что, готовясь играть в „Архангеле Михаиле“ (пьеса актрисы Надежды Бромлей. — *Ю. Р.*), Евгений Багратионович находил чрезвычайно интересные вещи, касающиеся искусства речи на сцене. Он много говорил нам о значении тембра голоса в искусстве актера. У актера часто бывает бесцветный тембр на сцене, несмотря на богатство интонаций. Часто актер весь текст говорит на одном и том же голосовом тембре. Вахтангов практически, на тексте своей роли из „Архангела Михаила“, демонстрировал нам, как в связи с изменением мысли меняется и тембр голоса, как мысль, помимо интонации, находит свое выражение и в тембре» [цит. по: 3, с. 552].

Этому завету Е. Б. Вахтангова В. С. Лановой, как представляется, был верен с самого начала своего творческого пути. Обладая от природы красивым тембром, он неустанно развивал интонационное разнообразие, без которого чтение стихов или прозы, роли резко контрастирующих персонажей были бы обеднены и не вызывали бы эмоционального отклика партнеров по сцене и зрительного зала. В исполнительском (чтецком) искусстве В. С. Ланового твердо ощущалась преемственность вахтанговской школы, ее незыблемые традиции. В своих воспоминаниях о студенческих годах артист говорил о том, что для Ц. Л. Мансуровой одним из главных условий творчества была «эмоциональная логика», и это отнюдь не противоречило тому, что самые экстравагантные решения и мизансцены решались кропотливо, требуя оправдания [4, с. 306]. А сама Ц. Л. Мансурова писала: «Интонация, так же, как и жест, подвергается мною очень серьезной обработке. Интонации также должны быть рождены и вызваны необходимостью, вытекающей из внутреннего содержания роли. <...> Берется фраза и подыскивается ее подтекст, который также выражается одной фразой. Затем фраза текста произносится с интонацией, которую требует фраза подтекста. Получается очень интересный мелодический рисунок роли» [4, с. 44].

И здесь необходимо было быть верным еще одной заповеди Е. Б. Вахтангова, говорившего студийцам на начальных репетициях «Чуда святого Антония»: «Актер должен жить своим собственным темпераментом. Нужно, чтобы мы слышали *ваш собственный голос, вашу кровь, ваши нервы*. На сцене

нужно быть очень серьезным, нужно уметь оценить факт. Ни единого момента, который будет от театра, я от вас не приму. Никакой характерности, *играть самого себя* или, как мы говорим, „идти от самого себя“... Каждый из нас должен найти юмористическую улыбку к тому, кого вы будете играть, полюбить его. Нужно полюбить образ» [цит. по: 4, с. 144].

В. С. Лановой владел этой методикой безупречно. В его личностном исполнении ярко выражалась индивидуальность артиста, его общественная, гражданская позиция, глубокая любовь к поэзии, прозе и эмоциональное осмысление не только образов, но и личности автора, творившего в ту или иную эпоху. Все это в совокупности делало артиста узнаваемым с первых же слов, если стихи или прозаические фрагменты звучали в радиопередачах и разного рода записях.

Лановой — классик сцены, безусловно, имеющий свой определенный художественный стиль, начало которому (о чем необходимо помнить) было положено в совершенно иное время, в начале 1950-х годов, когда сценическая речь разительно отличалась от литературной, разговорной и тем более бытовой. Развитие и углубление его творческого метода происходило на фоне смены эпох, каждую из которых характеризует особый исторический, политический, социокультурный контекст с присущими им отличительными не только словоупотреблениями, но и интонациями, и ритмическим рисунком слова, что требует пристального внимания и изучения для лучшего понимания того, что значило чтецкое искусство в эпоху выдающихся представителей этого вида творчества. Таких, как Д. Н. Журавлев, высоко ценимый В. С. Лановым, В. Н. Яхонтов, Я. М. Смоленский и другие.

К тому моменту, когда Лановой увлекся искусством художественного слова, он получил уже, во-первых, азы освоения текста в смысловом и эмоциональном звучании в театральной студии Дома культуры ЗИЛа, где занимался в школьные годы; во-вторых, основательную базу работы со словом в институте; а затем — в первых своих сценических образах, а также — в период киносъемок. Но, полагаем, Лановой внимательно изучал и опыт предшественников, придирчиво отбирая из него то, что наиболее соответствовало его актерской индивидуальности, используя определение Д. Н. Журавлева «безмолвное вы-

ражение внутренних действий», музыку, насыщенное точной мыслью слово, умение усвоить текст не механически, а так, словно он рождается у артиста здесь и сейчас. И в этой кропотливой работе важно прочувствовать, настаивал мастер исполнительского искусства, что не существует слово «вообще» по отношению к поэзии или прозе, к Пушкину или Толстому, Чехову или Блоку — каждый должен звучать совершенно по-особому, по-своему, но неизменно через индивидуальность того, кто решается «вынести» мир автора, соединенный с собственным, на публику. И если у артиста в театре есть партнеры, у чтеца есть лишь слушатель, призванный заменить всех партнеров. Только так «зримое слово» может и должно стать для зрителя, находящегося в зале, живым, возбуждающим, соучаствующим в процессе творчества. А для этого существует непреложный закон — брать в программу только то, что близко и дорого по духу...

Через педагогическую систему С. М. Волконского и рождение слова (смысла), сформулированное К. С. Станиславским, который определил его как словесное действие, и интерпретированное Е. Б. Вахтанговым, прошли в разной степени представители различных театральных школ. В книге «Беседы К. С. Станиславского» говорится: «Предназначение себя к карьере артиста — это прежде всего раскрытие своего сердца для самого широкого восприятия жизни. Артист, отдавший свой талант только воспроизведению фактов, которые он наблюдал, как бы он ни был талантлив, не может вносить в сердца людей той силы обаяния, которая заставляет зрителей плакать и долго помнить, что они видели и как они видели и слышали» [1, с. 49]. При этом необходимо помнить, что именно речь — профессиональное средство выразительности актера, посредством которого он должен уметь передать публике не только смыслы, но и подтексты, тонкости, нюансы своего звучания, должен уметь вдохновлять, убеждать, сопереживать зрителю, используя «словесное воздействие». По К. С. Станиславскому, «слово является самым конкретным выразителем человеческой мысли» [8, с. 74]. Работе со словом Станиславский посвятил три раздела в книге «Работа актера над собой»: «Говорить — значит действовать», — утверждал Константин Сергеевич [8, с. 74].

Слово провозглашает личность. Поэтому личностное звучание артиста, которое возможно только в случае, если он является творцом и самоотверженно предан профессии, основа прямого диалога со зрителем.

Звучащее слово в исполнении артиста-чтеца в первую очередь диалог со зрительным залом, всё, что хранит в себе эмоциональная память артиста — личный опыт, переживания, осмысления, вопросы, выводы, внутренние убеждения, нравственные ценности, вера, жизненные принципы, — способствует выстраиванию эмоционального ряда как у самого артиста, так и у зрителя, подчеркивая глубинную сущность смысловых категорий авторского текста в исполнительской интерпретации: красотой формы, глубоким содержанием, простотой языка.

Через особую исполнительскую личностную манеру прочтения авторского текста, через внутреннее сокровенное «я» В. С. Лановой умел не просто влиять на аудиторию, но подчинять ее своему состоянию эмоционального проживания. И это определенным образом структурировало внутренний мир слушателя: текст становился отдельным миром, но и сам этот мир вызывал вопросы и ответы, с которыми почти каждый человек сталкивается почти ежечасно в своей обыденной жизни. Суметь через мир текста найти точки пересечения с «текстами» личного мира слушателя, основанными на сопереживании, создать гармонию, совершить некое волшебство, ведя за собой зрительный зал к эмоциональному погружению не просто в текст, а в мир автора, вызвать определенный эмоциональный резонанс — этим искусством В. С. Лановой владел поистине в совершенстве. И тем самым обострял эстетическую восприимчивость публики, ассоциативное и образное мышление, направленные на душевный труд и совместную радость исполнителя и слушателя ощущать не только в артисте, но и в себе самом подлинно духовную Личность.

1. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. Записаны засл. артисткой РСФСР К. Е. Антаровой / под общ. ред. Ю. С. Калашникова / Константин Станиславский. — Москва : ВТО, 1952. — 180 с.

2. *Бруссер, А. М.* «Нам не дано предугадать...» : художественное слово в театральной школе / Анна Бруссер // Сценическая речь в системе Вахтанговской

школы : сборник статей и материалов под ред. А. М. Бруссер. — Москва : Граница, 2012. — 380 с.

3. Евгений Вахтангов : документы и свидетельства / ред.-сост. В. В. Иванов. — Москва : Индрик, 2011. — Т. 2. — 688 с.

4. *Кауфман, С. С.* Первая Турандот : книга о жизни и творчестве народной артистки СССР Цецилии Львовны Мансуровой / Семен Кауфман, Мария Щедровицкая. — Москва : Искусство, 1986. — 410 с.

5. *Лановой, В. С.* Счастливые встречи / Василий Лановой. — Москва : Мол. гвардия, 1983. — 224 с.

6. *Синельникова, М. Д.* [Воспоминания] // Беседы о Вахтангове / Записаны Х. Н. Херсонским / Мария Синельникова. — Москва ; Ленинград : ВТО, 1940. — С. 157–164.

7. *Станиславский К. С.* Собр. соч. : в 8 томах / Константин Станиславский. — Москва : Искусство, 1955. — Т. 2. — 858 с.

8. *Станиславский, К. С.* Система Станиславского. Работа актера над собой : в 2 частях / Константин Станиславский. — Москва : ТСРУГРАМ, 2017. — Т. 1. — 408 с.

Я. В. Шелтрекова
кафедра театрального искусства
Кемеровского государственного института культуры

РИТМ КАК ИСТОЧНИК ЗВУКОВЫХ РЕШЕНИЙ ПРИ СЦЕНИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ ЭПИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Динамика повседневной жизни требует от актера и режиссера создания в спектакле интенсивного и напряженного темпоритмического строя сценического действия. Советский режиссер А. Я. Таиров писал, что «ритм придает речи на сцене совершенно исключительную силу и выразительность» [6, с. 133]. Но зачастую в поисках активного словесного действия значения «темпа» и «ритма» приравниваются друг к другу и, как следствие, ритмическая и понятийная структура спектакля разрушается. Различия темпа и ритма основываются на том, что первый определяет скорость мышления, действия актера, а второй обнаруживает интенсивность его мышления, эмоционального накала и чувственного восприятия.

Упрощение же значения ритма в процессе поиска верного звукового решения при сценическом воплощение эпического текста является одной из самых острых проблем современного

театрального искусства, т. к. такое упрощение порождает «пустое» и громоздкое слово. Это связано с тем, что эпический текст предполагает иной способ актерского мышления и восприятия материала. Сложность заключается в том, что текст содержит архаические слои сознания, глубокие, забытые символы, иерограммы (священные знаки), многослойные метасмыслы и т. д.

Речевое действие эпического текста отличается от психолого-реалистического типа сценической речевой культуры, свойственной русской театральной школе, и тяготеет к риторическому, театрально-условному типу. Профессор кафедры театрального искусства Кемеровского государственного института культуры Н. Л. Прокопова наиболее полно описывает типы сценической речевой культуры в монографии «Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия». Исследователь выявляет, что «ритмико-мелодическая цикличность может выступать в качестве своеобразной психофизической и психофизиологической действенной силы» [4, с. 23]. Таким образом, в процессе сценического воплощения эпического слова создается энергетическое поле из произносимых звуков и ритмических колебаний, обладающих действенной силой. В отличие от психолого-реалистического театрального направления для эпического ритуального театра характерно то, что действенная сила слова зависит не от процесса переживания как психологической погруженности во внутренний мир актера-образа, а от со-видений (термин В. А. Чусовской) как погруженности в образное, ассоциативное метапростанство текста. Например, в якутском героическом сказании олонхосут (сказитель) во время повествования погружается в медитативное состояние, вовлекая зрителя в сакральный фольклорный мир, в котором он может искусно переключать внимание с одного образного ряда на другой с помощью колебаний звука, или кылыпах. Исследователь якутского театра В. А. Чусовская описывает кылыпах как «прием при песнопении, при котором возникает призвук, отделившийся от основного голосового потока, с помощью которого исполняется священная песня тойук — формообразующее начало Театра Олонхо» [9, с. 110]. Ритм идет из глубины организма, рождается пульсацией кровотока, управляющего модуляциями голоса. В таких звуковых вибрациях скрыты эмоциональные истоки ритма.

Доктор искусствоведения И. Е. Катерева, преподаватель Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова, определяет ритм как «количество эмоциональных импульсов (колебаний) актера-человека в сценическом пространстве за единицу времени» и сравнивает ритм с «языком, которым говорит душа» [2]. Иными словами, ритм зависит от высоты духовной жизни актера-образа, опирающегося на бытийное понимание сверхсмысла темы, проблемы, а не смыслов на уровне текста. Заметим, что, когда человек еще не умел говорить, люди использовали невербальные средства, например темперированный строй жестов, где ритм акцентирует смысл, выделяет главное из общего, т. е. не является простым чередование быстрого и медленного говорения текста. И. Е. Катерева подтверждает, что «все лишенное ритма — зритель, как любой другой человек, вообще не воспринимает, но если ритм есть, действует он на нас минуя сознание, физиологически и эмоционально» [2]. В этом контексте темп — форма, ритм — содержание. В музыке ритм до очевидности прямо образует смысл — музыка и есть зафиксированный в звуковой фактуре ритм.

Эпический текст является неиссякаемым источником поиска голосо-речевой выразительности, где ритм на речевом уровне обладает знаковой системой и имеет первостепенное значение. Кандидат филологических наук О. Б. Панова утверждает, что, проникая в истоки культуры Древней Греции, необходимо акцентировать внимание на звуковой сущности эпоса, на особом значении аспекта выразимости эпоса в звучании языка и подчеркивает момент естественного перехода, преобразования звука в слово. О. Б. Панова также отмечает, что «в процессе эпического повествования звук уже не является самим звучащим чувством, чувственным элементом чисто внутреннего переживания, а становится средоточием смыслов, содержанием сознания и оформляется в слово; чувственное переживание становится внутренним созерцанием и внутренним представлением... эпос — сказание, изречение со-Бытийной истины, еще не ставшей субъективной; представляет собой область проговаривания, звучания, речения, слушания в опыте приобщения к Абсолюту» [3]. Учитывая вышеизложенное, ритм следует рассматривать с позиции архе-

типа (от. греч. arche — начало и typos — образ; первообраз, проформа) или первоисточника звуковых решений при сценическом воплощении эпического текста. Российский театровед, профессор Ю. М. Барбой пишет, что «в генетической памяти театрального ритма — пульсации вселенной, биологические и трудовые ритмы, от них он ведет свое начало и к ним апеллирует» [1, с. 199]. Ритм служит исходным пунктом художественного осмысления и оценки чувственного мира эпического текста. Например, в сценическом искусстве Индии божественное значение театра проявлялось прежде всего через звучащее на сцене слово. В эпическом театре слово должно быть лишено рутинности, слово толкуется, оно вбирает в себя эпическую широту повествования. Слову нужно найти вибрационный звук, источником которого будет энергия ритма.

Изучение исторического начала театра, его традиционных жанров в визуальных, пластических, звуковых и ритмических образах позволяет определить ритуальное использование ритма в качестве источника звуковых решений при сценическом воплощении эпического текста. К формам звукового решения можно отнести декламацию, речитатив, пафосный напев, речевую маску, богоглаголание, болтовню, речевую импровизацию, деконструкцию текста, медитацию и др. Эпос, ритуал и театр являются сложными взаимосвязанными и взаимозависимыми формами мировосприятия. Ритмическое подражание архетипным формам обряда и ритуала можно увидеть в спектакле А. Васильева «Гомер. Илиада». Режиссер использует движения восточных единоборств в соединении со звучащим словом. Актеры ритмически преобразуют свою речь так, что слово растворяется в энергии звука — «он, то монотонный, то взрывающийся диким визгом, завораживает» [8]. В спектакле на первый план выходят колебания звуков, А. Васильев «пытается прорваться к древним, архаическим корням театральности» [8]. Среди ритуальных форм ритма отчетливо выделяются: скандирование текста Хором при погребении Патрокла; деконструкция текста (разрыв его на слоги и звуки, возникновение неожиданных акцентов и резкое выкрикивание отдельных слогов); речевые напевы (сопровождающие ритуальный танец Хора и отсылающие к древним погребальным песнопениям) [5].

Известный греческий режиссер Т. Терзопулос формулирует, что «ритм рождает форму (ритм — внутренняя температура слова и великое множество колебаний звуков)» [7, с. 37]. В эпическом театре «множество колебаний звуков» — это возможность наполнения каждого слова, каждого слога и каждой буквы глубинным «первобытным» смыслом. Такое звучание предполагает ритм образный, глубокий и не поверхностный, он внутренне напряжен. Т. Терзопулос открывает неиссякаемую ритмическую импровизацию как столкновение противоположностей. По методу Т. Терзопулоса актер не действует подражательно, не занимается психологическим толкованием роли. Т. Терзопулос с актерами исследуют паралингвистический язык, его звукорождение, где «важно вытащить на поверхность образы из области бессознательного, открыть первоначальную Память, в которой скрывается первоначальное тело и первоначальный язык» [7, с. 37]. Отметим, что, несмотря на метафизическое восприятия тела и голоса, Т. Терзопулос утверждает, что даже самая абстрактная форма, самое неуловимое движение, созданное ритмом, «рождается на глубоком, логическом законе» [7, с. 38]. Следовательно, важно, чтобы в процессе работы над фразой раскрывался ее звуковой источник, т. е. внутренний ритм.

Верно найденный ритм, который выполняет смыслообразующую функцию, рождает глубокую содержательность эпического текста. Ритуальное использование ритма определяет звуковые способы трансляции мысли и эмоционально-образный строй эпического текста (настроение персонажа, периоды эмоционального напряжения и спадов, изменения его душевного состояния). Таким образом, ритм является действенным первоисточником, служащим основой для формирования музыкальности, гармонии и «чистоты» звучащей формы сценического воплощения эпического текста.

1. *Барбой, Ю. М.* К теории театра : учебное пособие / Юрий Барбой. — Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2008. — 238 с.

2. *Катерева, И. Е.* Ритм как связующий элемент в искусстве актера / Ирина Катерева // Инновационная наука. — 2021. — № 3 : [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ritm-kak-svyazuyuschiy-element-v-iskusstve-aktera (дата обращения: 13.10.2022).

3. *Панова, О.Б.* Эпос Древней Греции: от мифа к логосу. О генезисе философии в истории античной культуры / Ольга Панова // Философия и общество. — 2010. — № 4 : [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/epos-drevney-gretsii-ot-mifa-k-logosu-o-genezise-filosofii-v-istorii-antichnoy-kultury (дата обращения: 24.09.2022).

4. *Прокопова, Н.Л.* Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия : монография / Наталья Прокопова. — Кемерово ; Москва : Издательское объединение «Российские университеты»: Кузбассвузиздат — АСТШ, 2008. — 263 с.

5. *Ситковский, Г.* Слово и тело. Анатолий Васильев показал открытую репетицию «Гомер. Илиада» / Глеб Ситковский // Время новостей. — 2002. — 29 июля : [Электронный ресурс]. — URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_vas_gomer.htm (дата обращения: 01.10.2022).

6. *Таиров, А. Я.* О театре: Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / Александр Таиров — Москва : ВТО, 1970. — 690 с.

7. *Терзопулос, Т.* Возвращение Диониса / Теодорос Терзопулос. — Москва : Электротеатр Станиславский, 2015. — 68 с.

8. *Филиппов, А.* Гомер и ушу / Алексей Филиппов // Известия. — 2002. — 27 июля : [Электронный ресурс]. — URL: https://iz.ru/news/264955 (дата обращения: 20.10.2022).

9. *Чусовская, В.А.* Якутский Театр Олонхо — классический театр народа саха / Валентина Чусовская. — Новосибирск : Наука, 2013. — 180 с.

Приложение

Ю. А. Васильев
заслуженный деятель искусств России, профессор РГИСИ

КОНФЕРЕНЦИЯ «ФЕНОМЕН АКТЕРА» ПРОДОЛЖАЕТСЯ. ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Мне в последние лет восемь проведения конференции «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» мнится, что конференция наша проводится на общественных началах, что нет в ней того высокого уровня, на который интересно взбираться на серьезных научных форумах, посвященных проблемам филологии, психологии, физиологии, медицины или гуманитарных наук. Мы чаще всего довольствуемся простенькими докладами, которые и в самих их авторах не вызывают никаких чувств, никакого азарта, не говоря уже о тех, кто терпеливо выслушивает зачитываемые тексты и вскоре забывает и о докладах, и об их тематике, да и о самой конференции. Большинство выступающих, как можно заметить, не очень-то затрачиваются. Ну, уложились в 10 минуточек регламента — и хорошо, ну, подали вовремя (чаще всего с задержкой) свой текст — и славно! События не случаются, неожиданностей нет, споров или серьезных высказываний не услышишь.

По всей видимости, в некотором роде это можно признать просчетом устроителей конференций «Феномен актера» или «бригады» педагогов, ученых, являющихся научными руководителями конференции. Вероятно, им следует жестче относиться к отбору докладов, не пускать формирование программы конференции на самотек. Просматривать материал заранее и, что принципиально важно, включать в программу

только значимые доклады, действительно оригинальные, с актуальными темами, затрагивающие вопросы проблемные. На самом же деле случается так, что доклады некоторых аспирантов, стажеров или магистрантов их научные руководители перед конференцией не изучают и выступающие на свой страх и риск выходят со своими сообщениями к аудитории. Кому-то из аспирантов, магистрантов, стажеров сопутствует удача, а для кого-то это лишь процедура, необходимая для опубликования текста. Выступил, отметился, никаких попреков не получил — вот и публикуйся.

Необходим ли жесткий отбор докладов для публикации? Несомненно. Кто же должен его проводить? Специалисты в каждом из научно-теоретических и практических направлений. Относительно докладов, отражающих вопросы профессиональной подготовки в области актерского мастерства и режиссуры, сценического движения и сценической речи, — ситуация понятна. Здесь надежда на научных руководителей. Хотя соглашаться с такой ситуацией не хочется, давать теоретические работы магистрантов, аспирантов или молодых преподавателей творческих факультетов на откуп научным руководителям не вполне правомерно. Полезнее было бы давать такую работу кому-то из сторонних рецензентов, одному из ведущих мастеров соответствующей кафедры. Если же работа сугубо теоретическая, то логично было бы дать ее для ознакомления одному из педагогов теоретических кафедр — зарубежного театра или русского театра и театральной критики. Отзыв специалиста-теоретика окажет помощь автору доклада, советы, подсказки эксперта-знатока не будут лишними. Не представляю, достижимо ли такое организационно, но то, что научный уровень работ аспирантов или магистрантов практических кафедр при таком подходе повысится, — для меня лично бесспорно.

Что же до работ представителей теоретических кафедр нашего вуза и других учебных заведений, то отзыв на текст доклада стороннего рецензента и его рекомендации не только желательны, но категорически необходимы. Прежде чем доклад прозвучит на конференции, он должен пройти апробацию на кафедре, к которой аспирант или магистрант причислен. И это касается не только докладов представителей нашего вуза или других питерских творческих учебных заведений —

Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, — но и иногородних театральных вузов, институтов культуры и искусства. И там, на местах, необходим тщательный отбор докладов для публикации.

Я лишь предполагаю, вижу во сне такую слаженную, научно-выверенную работу по подготовке докладов конференции «Феномен актера» к публикации. Только мечтаю о включении в процесс публикации докладов продуктивной деятельности экспертов. Как редактор сборников «Феномен актера» я не могу брать на себя компетентную оценку всех без исключения докладов. Имеются области театроведения, науки о театре, в которые мне не корректно было бы вторгаться, — среди нас действуют, преподают студентам, читают лекции аспирантам и магистрантам высококлассные ученые, профессионалы. Им и карты в руки, они и объяснят толковее, и подскажут надежнее, если увидят некоторые просчеты в конкретном докладе.

Что же привело меня к этим мыслям? Чем определяется настоятельная необходимость тщательного отбора материалов для публикации? Почему же раньше мы обходились без сторонних проверок научного уровня докладов перед их публикацией? Буду откровенен. Прежде всего, резко снизился теоретический уровень докладов. В лучшем случае молодой исследователь останавливается на описании того или иного факта, спектакля, на пересказе биографии того или иного актера или режиссера. Но описание практически ничего не дает в смысле научной оценки, с точки зрения контекста, содержательности. Описательность губительна, если она замыкается на самой себе. В ней не проступает взгляд ученого, не открываются нюансы, новые краски, новые подходы к феномену творчества того или иного актера, режиссера, театрального художника, балетмейстера, танцовщика, режиссера телевидения... Да и биография художника, творца, как правило, не является опорой в понимании его творчества, его вдохновения и его созданий. Мы же на последних наших форумах сталкиваемся с пересказом известного, с обрисовкой спектаклей, ролей, с включением в доклад обильного цитирования. Все это не имеет корней и выводов, подменяет собою личное научное

суждение молодого исследователя. Научные открытия редки, оригинальные суждения не слышны, композиционно доклады опираются лишь на констатацию фактов. Я говорю сейчас об общем уровне докладов. Среди них изредка встречаются работы притягательные, умные, чувствуется в таких работах и воля автора, и интерес к подробностям и к обобщениям, проступает желание докладчика осознать таинство творчества того или иного мастера сцены.

Наибольшую сложность представляют собой доклады представителей театральных факультетов. Точнее, факультета актерского и режиссерского мастерства. Большинству авторов мнится, что именно с них теория актерского искусства и начинается, что до них никто исследованиями, психологией актерского творчества не занимался, что именно они и есть первопроходцы. Изучение истории вопроса не входит обычно в их намерения. Порой же некоторые из них ударяются в теоретизирование, в разговоры «вообще». Столь же неприглядная ситуация с аспирантами, магистрантами практических кафедр московских вузов и вузов периферийных. При подготовке сборника мне с этими ребятами приходится много возиться, объяснять и растолковывать хотя бы исходные принципы создания доклада по конкретной теме.

Представители теоретических кафедр в своих докладах ударяются в две крайности. Первая — стилистическая неопрятность, плохо оформленные мысли; вторая — наукообразие, стремление выражаться не доходчиво и внятно, а со значительностью, весомо, с усложненной терминологией. Но вместе с тем, как я уже говорил, — поверхностно, описательно, а то и компилятивно.

Приходится и с такой нынешней тенденцией иметь дело, как выборка информации с различных сайтов. Впустил аспирант или магистрант тему в сеть, и ему несколько сайтов подсовывают нечто по этой теме, он, не задумываясь, долго не размышляя, материал с сайта выуживает, переписывает или цитирует, отсылает в сноске к сайту — и вся процедура. Заботы о сути, о смысле нет, она не проступает. Обнаруживается впоследствии, при редактуре, немалое количество неточностей, неясностей. Текст, вырванный из контекста, часто представляется автором в виде истины в последней инстанции, только

так и никак иначе. Большинство сайтов, используемых авторами докладов, грешат популистским отношением к конкретному вопросу, излагают данные поверхностно, рекламно. Научное же исследование, становящееся основой того или иного доклада, требует серьезного анализа источников, подробного, всестороннего изучения материала по теме, требует и обоснованных выводов или хотя бы гипотез, преддверия новизны.

Ощущаю я также необходимость раздвигать рамки конференции, расширять географию вузов, приглашать к участию в конференции аспирантов, стажеров, магистрантов всех театральных школ страны и театральных, балетных, режиссерских факультетов институтов культуры. Только не по принципу, кто хочет, тот пусть и присылает свой доклад, а на основе конкурсного отбора докладов аспирантов внутри конкретного вуза. В таком случае появится надежда на поднятие теоретического уровня нашей конференции.

Понимаю, что все это дело будущего, но было бы желательно уже сейчас проводить соответствующую работу по объединению усилий различных театральных школ в организации и проведении конференции «Феномен актера» и в издании сборника лучших докладов молодых ученых и будущих театральных педагогов.

Послесловие редактора

Материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции аспирантов, магистрантов, стажеров и молодых педагогов «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» отражают лишь небольшую часть спектра научных, теоретических и методических исканий, ведущихся в последние годы молодыми исследователями и будущими театральными педагогами, обучающимися в театральных школах и в вузах культуры и искусства.

Благодарю профессора Вадима Игоревича Максимова за помощь в составлении настоящего сборника. В последние годы Вадим Игоревич немало сил и энергии затрачивает на развитие магистратуры в Российском государственном институте сценических искусств и в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Многие его идеи и высказываемые им методологические принципы положены в основу обучения магистрантов этих двух вузов. По его рекомендации в сборник были включены несколько оригинальных докладов, авторы которых затрагивают новейшие аспекты театральной жизни.

Тексты докладов приоткрывают творческую лабораторию, научные изыскания, интересы нового поколения теоретиков и практиков театра и театральной педагогики. Готовя доклады к изданию, я на сей раз частично вмешивался в их научную суть — не все доклады соответствовали заявленной теме, не всегда они предварительно были просмотрены и утверждены к публикации научными руководителями. Мне пришлось с некоторыми авторами докладов добиваться точности формулировок, логики построения композиции текста, а заодно совместно с тем или иным автором выверять некоторые стилистические шероховатости и в согласии с докладчиками уточнять ряд научных фактов, которые мне показались сомнительными.

При подготовке докладов к изданию мне вновь пришлось столкнуться с неточностью цитирования источников и с проблемой несоответствия присылаемых материалов «Требованиям по оформлению текста доклада». Еще сложнее дело обстояло с оформлением библиографии. Большинство молодых специалистов вовсе не интересуются нормами и положениями по оформлению библиографии. Даже развернутый круг примеров по библиографическому описанию источников в такой сложной ситуации не спасал положения. То, о чем я говорю, — не мелкие придирки редактора, это необходимый уровень научной требовательности, всегда отличавший и отличающий ленинградскую–санкт-петербургскую школу театроведения. При издании материалов конференции «Феномен актера» в прошлые годы мы придерживались старых норм библиографического описания литературы. Вторую конференцию подряд мы придерживаемся оформления списка использованной литературы в соответствии с ГОСТ Р 7.0.100-2018. От перехода с привычного ГОСТа на новый ГОСТ возникают дополнительные трудности, которые мы преодолевали во многом благодаря «Методическим указаниям по оформлению списка использованной литературы», составленным проф. Л. Г. Сундстремом и доцентом Ю. Б. Куниной.

Оформление ссылок, сносок, библиографического списка в научных работах для аспирантов и прежде являлось камнем преткновения, измененные же правила прибавили нам забот. С приведением в порядок справочного аппарата большинства текстов редактору пришлось изрядно *повозиться*. Поэтому я принял решение в будущем при подготовке рукописей к печати не включать в сборники материалы, не соответствующие «Требованиям по оформлению текстов докладов», которыми мы снабжаем каждого участника конференции.

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

Ю. А. Васильев

Содержание

Васильев Ю. А. Предисловие редактора 5

Васильев Ю. А. Вступительное слово на открытии конференции 8

I. История, теория и современность актерского искусства в драматическом театре, в кино и в балете

Кожекина Маргарита Владимировна. Переосмысление функций актера и зрителя в спектакле Арианы Мнушкиной «1789». (*Кафедра зарубежного искусства РГИСИ, научный руководитель — д-р искусствоведения, проф. Вадим Игоревич Максимов*).....13

Самсоненко Анна Юрьевна. Новая драма — новое амплуа. Неврастеник начала XX века. (*Кафедра русского театра РГИСИ, научный руководитель — засл. деят. искусств РФ, д-р искусствоведения, проф. Александр Анатольевич Чепуров*).....19

Жирова Виолетта Владимировна. Взаимодействие В. И. Степанова и Ж.-М. Шарко в формировании танцевальной нотации. (*Кафедра балетмейстерского образования Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, научный руководитель — д-р искусствоведения, доц. Леонид Александрович Меньшиков*) 28

Блюдов Даниил Владимирович. «Откуда, кто они...»: о первых звучащих словах в советском кино. (*Кафедра сценической речи РГИСИ, научный руководитель — засл. деят. искусств РФ, д-р искусствоведения, проф. Валерий Николаевич Галендеев*) 34

Фурманов Артур Андреевич. Категория шума в театре итальянских футуристов. (*Кафедра балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, научный руководитель — д-р искусствоведения, проф. Вадим Игоревич Максимов*)..... 44

Фотина Дарья Александровна, **Соколов Дмитрий Дмитриевич**. Театрализация в пространственно-пластическом решении спектакля. (*Кафедра искусствоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, научный руководитель — д-р искусствоведения, доц. Светлана Витальевна Лаврова*) 49

Чесалова Надежда Анатольевна, Андреева Наталья Павловна. Мейерхольд и Брук. От «вздыбливания образа» до балийской маски. (*Кафедра театрального искусства Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена*) 64

Тарасова Наталья Николаевна. Эстетика ар деко в Федре 1917, 1923 годов Иды Рубинштейн. (*Кафедра зарубежного искусства РГИСИ, научный руководитель — д-р искусствоведения, проф. Вадим Игоревич Максимов*) 69

Дун Юйци. Метод «синьсян» Цзяо Цзюйиня. (*Кафедра русского театра РГИСИ, научный руководитель — канд. искусствоведения, доц. Ирина Ивановна Бойкова*).....73

Акшенцев Тимур Фуркатович. Театр или ритуал? К вопросу классификации спектаклей Теодороса Терзопулоса. (*Кафедра пластического воспитания РГИСИ, научный руководитель — канд. искусствоведения, доц. Татьяна Евгеньевна Кузовлева*) 80

Попова Майя Юрьевна. Эстетические аспекты исполнительских практик современного танца. (*Кафедра русского театра РГИСИ, научный руководитель — канд. искусствоведения, доц. Татьяна Евгеньевна Кузовлева*)..... 88

Су Цзыся. Традиции классического китайского актерского искусства в спектакле Ву Синго «Здесь Лир». (*Кафедра зарубежного искусства РГИСИ, научный руководитель — д-р искусствоведения, проф. Вадим Игоревич Максимов*).....97

Тагильцева Елена Павловна. Актуализация нормативности звучащего слова в отечественной театральной практике. (*Кафедра филологии и сценической речи Алтайского государственного института культуры, научный руководитель — д-р культурологии, канд. искусствоведения, проф. Наталья Леонидовна Прокопова*).....104

Шклярская Алина Эдмундовна. Присутствие на сцене другого: от бога из машины до машины в роли божественного. (*Кафедра театрального искусства факультета мастерства сценических постановок РГИСИ, научный руководитель — д-р искусствоведения, проф. Наталья Степановна Скороход*) 110

II. Теоретические и практические аспекты актерской и режиссерской педагогики

Милютина Мария Аркадьевна. Особенности театральной педагогики Демидова. (*Кафедра актерского искусства РГИСИ, научный руководитель — канд. искусствоведения, проф. Николай Викторович Песочинский*)..... 116

Серенко Александр Сергеевич. Сценическая речь как способ организации внимания актера и зрителя. (*Кафедра сценической речи РГИСИ, научный руководитель — канд. искусствоведения, проф. Елена Игоревна Чёрная*) 123

Бастрыгина Екатерина Валерьевна. Постдраматические режиссерские стратегии в современной речевой педагогике: прием деконструкции. (*Кафедра театрального искусства Кемеровского государственного института культуры, научный руководитель — канд. культурологии, доц. Вера Владимировна Чепурина*) 130

Коновалова Дарья Владимировна. Система пластического воспитания актера в первой половине XX века в ленинградской театральной школе. Обновление традиций. (*Кафедра пластического воспитания РГИСИ, научный руководитель — канд. искусствоведения, доц. Татьяна Евгеньевна Кузовлева*) 136

Лю Нин. Проблема актерской нервозности и особенности вегетативной нервной системы. (*Кафедра театрального искусства факультета мастерства сценических постановок РГИСИ, научный руководитель — канд. искусствоведения, проф. Николай Викторович Песочинский*).....142

Рыжихин Артем Игоревич. Феномен артиста мюзикла и его проблематика в отечественном театре и образовании. (*Кафедра театрального искусства факультета мастерства сценических постановок РГИСИ, научный руководитель — д-р искусствоведения, проф. Надежда Александровна Маркарян*).....153

Велединский Олег Владимирович. Опыт национальных актерских студий для речевого обучения китайских студентов. (*Кафедра сценической речи РГИСИ, научный руководитель — засл. деят. искусств РФ, д-р искусствоведения, проф. Валерий Николаевич Галендеев*) 159

III. Выступления молодых театральных педагогов

Гарибов Руслан Гариб оглы. Театральное прочтение прозы А. П. Чехова (на примере трилогии «Жизнь пре-

красна» Камы Гинкаса). (*Ст. преподаватель кафедры театральной режиссуры и актерского мастерства Алтайского государственного института культуры, научный руководитель — д-р культурологии, канд. искусствоведения, проф. Наталья Леонидовна Прокопова*).....165

Голубева Оксана Валерьевна. Чувство правды — современное понятие. (*Преподаватель кафедры сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина*).....172

Прохорова Елизавета Владимировна. «Махабхарата» Питера Брука: между эпосом и (кино)драмой. (*Доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, научный руководитель — д-р искусствоведения, проф. Полина Михайловна Степанова*) 177

Ромашина Юлиана Борисовна. В. С. Лановой. Слово провозглашает личность. (*Ст. преподаватель кафедры сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина, научный руководитель — засл. работник высшей школы РФ, канд. пед. наук, проф. Анна Марковна Бруссер*).....182

Шелтрекова Ярослава Владимировна. Ритм как источник звуковых решений при сценическом воплощении эпического текста. (*Преподаватель кафедры театрального искусства Кемеровского государственного института культуры*) 190

Приложение

Васильев Ю. А. Конференция «Феномен актера» продолжается. Проблемы и перспективы 196

Послесловие редактора.....201

ФЕНОМЕН АКТЕРА:
профессия, философия, эстетика

Материалы пятнадцатой всероссийской
научной конференции аспирантов,
магистрантов и стажеров
5 октября 2022 года

Корректор *Е. В. Миненко*
Компьютерная верстка
А. М. Исаев

Подписано в печать 23.01.2023.
Формат 60 × 84/16. Печ. л. 10,7.
Тираж 100 экз. Заказ ризографа № 1.
Издательство Российского государственного
института сценических искусств
191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34