

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—  
ГИТИС

*театр*

*живопись*

*КИНО*

*музыка*

3 • 2017

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА –  
ГИТИС

*Альманах зарегистрирован в Федеральной службе по надзору  
за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и  
охране культурного наследия.*

*Свидетельство о регистрации средства массовой информации  
ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.*

Главный редактор  
**К. Л. Мелик-Пашаева**

Редакционная коллегия  
**В. А. Андреев, А. В. Бартошевич, С. М. Бархин, Д. А. Бертман,  
С. В. Женовач, Б. Н. Любимов, Р. Г. Косачева, М. Г. Литаврина,  
В. Ю. Силюнас, В. М. Турчин (отв. секретарь), Е. Г. Хайченко,  
Н. А. Шалимова, А. Л. Ястребов**

Перевод на английский  
**О. Ф. Старостова**

На обложке:  
«1917 год». Рисунок А.Д. Попова (1892—1961),  
народного артиста СССР, профессора,  
возглавлявшего кафедру режиссуры ГИТИСа в 50-е годы XX века.  
Рисунок публикуется впервые

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:  
«Искусство», «Культура», «Эстетика»,  
«Просвещение», «Образование», «Педагогика»

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией.

© Российский институт  
театрального искусства –  
ГИТИС, 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕАТР

**А.А. Бармак**  
НЕСКОЛЬКО СЛОВ О РИСУНКЕ  
НА ОБЛОЖКЕ И ЕГО АВТОРЕ .....9

**Ю.В. Полевая**  
ВЫХОД ИЗ ТЕАТРА. ПАРАТЕАТР (1969—1978).  
«ПРАЗДНИК»: ЭВОЛЮЦИЯ ТЕКСТА .....21

**А.Г. Колесников**  
БАЛЕТНОЕ НАСЛЕДИЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО НА СЦЕНЕ  
БОЛЬШОГО ТЕАТРА РОССИИ В XX В. ....41

**А.А. Лещинский**  
ИСТОКИ СИСТЕМЫ ТАНЦЕВАЛЬНОГО  
ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА В РОССИИ .....51

**Ю.М. Орлов**  
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ БИЗНЕС-  
ПЛАНИРОВАНИЯ В ТЕАТРЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ .....71

**Елена Ранди**  
ЖИЗЕЛЬ КАК СКРЫТОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ  
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА .....96

**И.А. Некрасова**  
ЖАН ЛОРЕ — ОБОЗРЕВАТЕЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ  
ПАРИЖА СЕРЕДИНЫ XVII СТОЛЕТИЯ .....111

### ЖИВОПИСЬ

**Н.С. Харитонова**  
ОБЩНОСТЬ ИНТЕРЕСОВ И ВЗАИМООБОГАЩЕНИЕ КУЛЬТУР  
РОССИИ И ГЕРМАНИИ  
НА РУБЕЖЕ XIX — XX ВЕКОВ .....139

## **КИНО**

<b>Я.С. Гордиенко</b> ТРАНСФОРМАЦИИ ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОЙ АНИМАЦИИ РОССИИ .....	151
---	-----

<b>К.О. Иванникова</b> «НОВАЯ ВОЛНА» В ФИНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ. ОБНОВЛЕНИЕ КИНООБРАЗНОСТИ .....	164
---	-----

## **VARIA**

<b>Е.И. Кузнецова</b> ОБРАЗ И ИМИДЖ НАПОЛЕОНА .....	179
--	-----

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

**THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC**

*Quarterly review*

Established in 2008

**THEATRE**

**A. Barmak**

A FEW WORDS ABOUT DRAWING  
AND ITS AUTHOR ON THE FIRST PAGE OF THE COVER .....9

**Yu. Polevaya**

EXIT FROM THEATRE. PARATHEATRE (1969—1978)  
'HOLIDAY': EVOLUTION OF THE TEXT .....21

**A. Kolesnikov**

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY'S BALLET HERITAGE  
ON THE STAGE OF THE BOLSHOI THEATRE  
OF RUSSIA IN THE TWENTIETH CENTURY .....41

**A. Lestsinskiy**

THE ORIGINS OF DANCE EDUCATION  
OF AN ACTOR IN RUSSIA .....51

**Yu. Orlov**

METHODOLOGICAL ISSUES OF BUSINESS PLANNING  
AT THE THEATRE AND ITS HISTORICAL ASPECT .....71

**Elena Randi**

GISELLE AS A DISGUISED DECLARATION OF POETICS .....96

**I. Nekrasova**

JEAN LORET — REVIEWER OF THE THEATRICAL LIFE  
IN PARIS IN THE MIDDLE OF THE 17th CENTURY .....111

## FINE ARTS

**N. Kharitonova**

THE COMMUNITY OF THE INTERESTS AND MUTUAL ENRICHMENT OF THE CULTURES BETWEEN RUSSIA AND GERMANY AT THE TURN OF THE 19th — 20th CENTURIES .....	139
---	-----

## CINEMA

**Y. Gordienko**

TRANSFORMATION OF FOLKLORE IN CONTEMPORARY ANIMATION IN RUSSIA .....	151
---	-----

**K. Ivannikova**

THE FINNISH «NEW WAVE». RENOVATION OF CINEMATIC IMAGERY .....	164
--	-----

## VARIA

**E. Kuznetsova**

FIGURE AND IMAGE OF NAPOLEON .....	179
------------------------------------	-----

■ *meamp*





**А. А. Бармак**

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия*

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ О РИСУНКЕ НА ОБЛОЖКЕ И ЕГО АВТОРЕ

*Аннотация:*

Статья посвящена уникальному документу эпохи великой русской революции, рисунку, сделанному в феврале 1917 года великим советским режиссером и педагогом А.Д. Поповым. Рисунок свидетельствует о начале революции, как ее увидел тогда молодой актер I-й студии МХТ.

*Ключевые слова:* А.Д. Попов, февраль 1917 года, 1-я Студия МХТ.

**A. Barmak**

*Russian Institute of Theatre Arts — GITIS,  
Moscow, Russia*

## A FEW WORDS ABOUT DRAWING AND ITS AUTHOR ON THE FIRST PAGE OF THE COVER

*Abstract:*

The article focuses on a unique document of the period of the Great Russian revolution the drawing, made in February 1917 by A.D. Popov, the Soviet theatre director and professor. The drawing testifies about the start of the revolution as it was seen by the young actor of the 1st Studio of the Moscow Art Theatre.

*Key words:* A.D. Popov, February, 1917, the 1st Studio of the Moscow Art Theatre.

На первой сторонке обложки этого издания — рисунок, который сделал в феврале 1917 гола молодой человек, сотрудник Московского Художественного театра, актер Первой студии МХТ, в будущем — очень, впрочем, недалеко — великий советский режиссер и педагог Алексей Дмитриевич Попов.

Для ГИТИСа имя — священное. Для российского театра одно из самых важных.

Революция имеет, как известно из участи многих революций, свою весну, которая быстро переходит в ликующее лето, оно, в наших краях вообще короткое, довольно быстро сменяется долгой мрачной осенью и, наконец, эту истомившую всех осень сменяет злая зима. И откуда брызнут, да и брызнут ли, лучи солнца, чтобы превратить эту злую зиму снова в ликующее лето — никто никогда не знает.

На зарисовке молодого художника — самая настоящая весна Великой русской революции. Он сумел передать атмосферу ее первых дней. Мы видим набитый солдатами грузовой автомобиль с кумачовым полотнищем; один из них, наверное, нижний чин, выхватил из ножен шашку и размахивает ею, поодаль стоит народ и как будто безмолвствует. Москва вообще в то время была переполнена солдатами. Для них, вдоволь навоевавшихся, Москва была пересадочным пунктом — они рвались домой, в свои деревни, к своим семьям — неизвестно каким образом власти их как-то удерживали, надеясь вернуть на фронт. Если бы не удерживали, а дали бы разойтись, разехаться по своим деревням и селам, может быть, в Москве и не было бы столь страшных дней, как дни октябрьские. Сила ненависти к прежнему строю и недоверие к Временному правительству были среди них очень сильны. Так что грузовик, зарисованный Поповым, мчался вперед к октябрю. К октябрю, холодному и морозному, к октябрю, превратившему Москву в поле боя. Люди на рисунке растеряны, недоумевают и не знают еще, даже не догадываются, что происходит на самом деле. А на самом деле рушится вековой уклад российской жизни.

В этой беглой, но предельно точной по смыслу, твердой по линиям зарисовке А. Д. Попова схвачена пьяная нота времени, в ней бодрый, свежий воздух свободы отдает горчинкой. И не без горького юмора отнесся молодой человек к героям быстро схваченной им уличной сцены.

Где скорее всего могла произойти эта сцена, вообще довольно обычная в те роковые дни? Ежедневный маршрут А.Д. Попова в семнадцатом году был от Поварской, где он в то время проживал, к Мансуровскому переулку, где находилась студии Вахтангова, к Тверской, 34, в Первую студию МХТ или в Камергерский переулок, в Художественный театр. Осенью, еще золотой, еще не омраченной октябрьской бойней, появилась новая точка маршрута —

Нижний Кисловский, там в бывшем театре Секретарева находилась студия «Габима», в которую позвал Попова Вахтангов. Совсем рядом с ГИТИСом, что называется в двух шагах.

Судя по нахальному движению военного грузовика эпизод, по горячим следам запечатленный Поповым, мог произойти где-то по ходу его обычного маршрута, но вряд ли в кривых и узких улицах и переулках старой Москвы; переполненному революционными солдатами грузовику нужно было пространство относительно широкое, может быть на Скобелевской площади, может быть, у площади Арбатских ворот, а возможно, у ворот Никитских, похоже по абрису изображенных строений как будто на углу с Калашным переулком. На самом деле дом, изображенный на рисунке — это угол Поварской неподалеку от несуществующей ныне Собачьей площадки. Опять-таки рядом с ГИТИСом.

Совсем скоро — короткое лето, особенно ликующее, прошло.

Революция, которая в советских учебниках называлась Великой Октябрьской социалистической революцией, совершилась по старому стилю 25 октября и в Петрограде произошла быстро и почти бескровно.

В Москве события начались 28 октября и вылились в многодневные страшные бои со многими жертвами, погибло более тысячи человек, по тому времени, конечно, это был страшный счет. Окопы на Тверском бульваре смущали москвичей. Немало их огорчала и бесконечная пальба из тяжелых орудий по Кремлю со стороны Замоскворечья, прямо с того места, где сейчас находится Президент отель. Палили по Кремлю также и с Воробьевых гор. То, что произошло в Москве — устрало и возмущало. Новоиспеченный Нарком просвещения А. Луначарский, имя которого позже долгое время носил ГИТИС, даже подал в отставку в знак протеста против разрушительных боев в Москве, в результате которых пострадали многие исторические здания. Сокрушался ли он при этом о человеческих жертвах — неизвестно. Ленин его быстро успокоил — не стоит волноваться из-за каких-то там исторических зданий — ведь им на смену мы принесем новую небывалую еще красоту. Он о человеческих жизнях как будто не задумывался. И Луначарский снова вернулся к своей деятельности и, кстати, взял под крыло Музыкально-драматическое училище при Филармоническом обществе, в 1922 году ставшее ГИТИСом. Но на самом деле

действительно никто не мог представить тогда даже в самом страшном сне, что эти бои в сущности есть начало Гражданской войны, которая унесет миллионы русских жизней. И долго еще будет продолжаться после своего формального окончания.

Многоугольник от Мансуровского переулка к Знаменке, от туда к Университету на Моховой, затем к Никитским воротам и дальше на Тверскую стал местом страшных кровавых боев. Семь дней Москва представляла собой ожесточенное поле боя — особенно в центральной ее части.

Особняк ГИТИСа в Малом Кисловском переулке находился в самом центре боев. Переулок простреливался вдоль и поперек. Бои шли ожесточенные. К юнкерам, штаб которых располагался в кинотеатре «Унион», где шли фильмы с участием молодого киноактера Алексея Попова, в частности, «Братья Карамазовы» (в котором он замечательно сыграл роль Смердякова), и где сейчас находится театр «У Никитских ворот», присоединились студенты Университета, Консерватории, составившие боевые дружины. Были ли среди них учащиеся Московского музыкально-драматического училища — неизвестно. Но почему бы им и не быть — и по Большой Никитской, и в прилегающих переулках жили студенты, учащиеся — район вообще был студенческий, именно они и составили основную подмогу юнкерам. Вообще это все были совсем молодые люди. Впрочем, и с другой стороны, со стороны красных тоже была в основном молодежь. Павлу Андрееву, который буквально повторил подвиг Гавроша на баррикадах, было всего четырнадцать лет. Кстати, именно в эти дни родилось имя Белой гвардии. Это придумали студенты; так они стали называть свои дружины.

Ночью окрестности Никитских ворот представляли собою зрелище фантазмагорическое — горели и проваливались крыши домов, столбы синего пламени исходили из фонарей освещения, которые были разбиты орудийной пальбой. Искореженные, скрученные рельсы трамваев, убитые люди самых разных сословий. Долго горела и взрывалась аптека, которая стояла на месте нынешнего памятника Тимирязеву. Огромный многоэтажный доходный дом, на месте которого сейчас здание ТАСС, стоял весь изрешеченный снарядами, угрожая рухнуть, утром на мостовой виднелись подмерзшие ручьи крови...

На седьмой день бойня кончилась. В одном из проломов разбитой снарядами стены кинотеатра «Унион» замаячил белый флаг.

Оставшиеся в живых юнкера и дружинники Белой гвардии, выстроившиеся в ряды, сдавали оружие. Их не арестовывали — они уходили вниз к Арбату, к Александровскому училищу, воспетому некогда А. Куприным в его повести «Юнкера»; он там учился. Почти все они очень скоро ушли на Дон.

Все было кончено.

И все еще только начиналось.

Надо сказать, что в то время обе стороны, несмотря на — как потом нас учили — классовую ненависть, разделявшую их, не потеряли еще чувства чести и милосердия. Так Белой гвардии решили похоронить своих павших бойцов. В церкви Большого Вознесения отпевали погибших, огромная толпа москвичей провожала их до Братского кладбища. Сейчас на могилах юнкеров милый сквер у метро Сокол, по аллеям которого местные обыватели выгуливают собак и детей.

Красные хоронили своих у Кремлевской стены — так начинался некрополь на Красной площади.

И снова тем же маршрутом вышагивал молодой человек — Алексей Попов.

В нем завершалась вызревшая еще до октябрьских событий перемена.

Эта перемена совпала с изломом эпохи.

Куда направлен взгляд художника — от этого зависит многое в искусстве, если не все.

Многие из художников его поколения погибли.

Они отдали свои жизни родной стране, народу, с которым были вместе. Они умели различить — где государство, а где родная страна и ее народ. «Я была тогда с моим народом, там, где мой народ, к несчастью, был». А. Ахматова, которой принадлежат эти строки, ощущала себя причастной к народу, частицей его, она не только чувствовала его присутствие, его дыхание, его шевеление, его бытие, она сама дышала вместе с ним в одном ритме, то есть она сама была народом, иначе не могла бы вообще писать. Где же этот «ахматовский» народ сегодня, как он дышит, и кто слышит его дыхание? И где современный молодой художник? Чему и кому причастен он? Как он чувствует

дыханье народное, его шевеленье, его бытие и быт? Или он не задумывается об этом?

Способность к созиданию в тяжелейшие времена — а она была у А.Д. Попова развита необычайно, и спасла наш театр. И в этом он действительно был счастливым человеком, его поколение было абсолютно свободно от резиньяции, с одной стороны, и от ненужной рефлексии — с другой.

А.Д. Попов был настоящим учеником, другом, соратником Вахтангова и продолжателем вахтанговского направления в нашем театре. Он сумел взять у Вахтангова прежде всего потрясающую способность видеть во времени его основную доминанту, чаще всего незаметную невооружённым глазом. Вахтангов, когда в годы революции перед художественной интеллигенцией встал вопрос: что делать?, сказал замечательные слова — творить, творить не ради народа, не для народа, а вместе с народом.

Этот завет Вахтангова принял на всю жизнь А. Д. Попов.

Конечно, даже в самом страшном сне, если они вообще видели сны, проваливаясь в них после тяжелого трудового дня, как провалился в сон герой спектакля «Поэма о топоре», все эти люди, эти труженики, то есть — народ и художники, себя от него не отделявшие, вместе с ним строившие новый мир, не могли увидеть то предательство, которое готовило им будущее — когда все, что они создавали своими руками ради прекрасного будущего, снова будет принадлежать кому-то одному, и этот один присвоит себе плоды их труда. Как ты думаешь, спрашивает один герой Горького, в будущем воровать будут? И получает ответ — непременно, пока не придет кто-нибудь один и не украдет все.

Если бы мы захотели задаться вопросом, какие цели преследовали люди, а их было всего несколько десятков человек, именно вожаков, которые в октябре 1917 года изменили Россию, а вместе с ней и весь мир, в результате деятельности которых свершились все последующие громадные и страшные события двадцатого века, люди, руководившие миллионами других людей, которые верили своим руководителям, носили их портреты, называли своих детей корявыми аббревиатурами из имен вождей, не говоря уже о носивших их имена поселках, колхозах, улицах, городах, театрах, школах, пароходах, самолетах, детских садах,

планетах, горных вершинах, летних кинотеатрах, плавучих рыбо-заводах и не плавучих, то какие бы ответы мы бы получили?

Ответы были бы, наверное, разными, в зависимости от того, кто отвечает, как понимались цели деятельности этих людей, отношение к этим целям (от восторженного до злобного), но никто и никогда не смог бы, наверное, ответить так, что целью всех этих людей была личная выгода, достижение личных благ, обогащения, что абсолютная власть нужна была им для удовлетворения своих корыстных желаний.

Среди этих нескольких десятков людей, переделавших мир, были, конечно, люди добрые и злые, умные и глупые, гениальные и посредственные, волевые и слабые, но все они объединены были только одной целью — построения нового общества, в котором не будет эксплуатации человека человеком, не будет угнетенных, а будет всеобщее равенство и братство свободных трудящихся людей.

Идея была не нова, она жила в сознании человечества веками и будет еще долго жить, но в то время и именно в этом месте земного шара, в России случилось так, что эта идея победила физически, благодаря редчайшему стечению человеческих, политических, военных, общественных, географических и каких угодно еще обстоятельств и редчайшей по своей силе, феноменальной творческой воле этой относительно небольшой группы людей. Из них практически все за малым исключением, все погибли в первые два десятилетия после свершившейся революции или, как сейчас говорят, не скрывая презрительной интонации, произошедшего в октябре семнадцатого года переворота.

Что из этой совокупной воли вышло — хорошо известно.

Но одно дело эти люди сделали — они добились того, чтобы их цели стали целями миллионов, их идея, старая, как мир, ожила и со страшной силой охватила миллионы. Не тысячи, не десятки тысяч, не даже сотни тысяч, а миллионы людей, прежде всего людей бедных, ринулись к новой жизни, которая, казалось бы, вот-вот наступит. Это вот-вот длилось семьдесят четыре года; но первые десятилетия и послевоенные годы советской власти эта покорившая миллионы людей идея жила в их душах и ради нее они готовы были ко многим жертвам.

Конечно, сегодня вольно насмеяться над народом, который тогда поверил советской власти, считать враньем то, что идея ра-

венства и братства трудящихся охватила массы, презрительно отзываться о десятилетиях колоссальной творческой работы советского народа, напирая на те страшные вещи, которые происходили с этим народом за долгие годы советской истории.

Обаяние коммунистической идеи было и осталось велико; в первые годы революции ее принимали не столько рассудком, сколько сердцем. Кто только не оттачивал свое остроумие над строчками поэта — «мы диалектику учили не по Гегелю». Да уж, трудовые массы, совершившие революцию, не слыхали о диалектике, и о марксизме не подозревали. Но без их энергии, разбуженной революцией, ничего бы у деятелей, руководивших революцией, не получилось бы — ни у большевиков, ни у каких других партийных групп.

Ничего не понимая ни в диалектике, ни в марксизме, молодой Алексей Попов, как и миллионы его соотечественников, принял революцию сердцем; сердце его было с народом. И однажды сделав выбор он держался его всю свою жизнь. Да, он был пленником времени; это было его счастьем; в этом заключались и его несчастья. Время было — по-шекспировски интересное, топор висел в нем, поблескивая ставшим уже тупым лезвием, на тонких, почти невидимых ниточках. То и дело эти ниточки обрывались. Со всем тем, это было время неслыханных доголе перемен в жизни России.

Страна как бы переродилась. Не просто были отринуты старый уклад и быт жизни, а вместе с ними и сама особенная психология российской жизни, выработанная целым тысячелетием истории России, так хорошо запечатленная в классической русской литературе со всеми своими прекрасными и отвратительными качествами; но этот уклад и быт были разбиты и сброшены, как каторжники рвали запястья, с болью и кровью вырывая руки из оков, как разбивали и сбрасывали они с ног ржавые кандалы.

Ни один нормальный интеллигентный человек не мог бы сказать, что царский режим, который ненавидели в России к семнадцатому году практически все слои населения, павший в феврале, власть помещиков и капиталистов, свергнутая в октябре, были хороши, а новое рабоче-крестьянское государство и его власть плохи и не осуществляют в сверхактивном действии народные чаяния. К этому надо еще прибавить неизбежное чув-



ство вины перед трудовым народом, которую всегда ощущала, а иногда и старательно возвращала в себе российская интеллигенция, очень скоро этот народ потерявшая.

Народ, конечно, великая субстанция. Пройдя все эпохи нашей очень интересной, до дрожи захватывающей истории двадцатого века, и самые высокие и самые тяжелые, истратив огромное количество сил, многое выдержал, остался самим собою и — выжил; власть же испытаний не выдержала, нет, она переродилась и предала народ и только поэтому — выжила.

Но это произошло гораздо позже.

А пока меряет шагами Алексей Попов свой ежедневный маршрут...

У художника интуиция часто работает наперед мысли — но интуиция художника никак не исключает мысль, она все равно потом поверяется мыслью, без мысли она ничто. Круг мыслей о мире, человеке в нем — это непрменный атрибут работы любого художника: в литературе мысль художника облекается в художественные образы в результате владения им талантом к созданию искусства прозы или поэзии; у архитектора — в музыку пропорций здания (вот уж где на одной интуиции далеко не уедешь); у композитора гармония — это высшая математика музыки; актер творит только своим телом, творит самим собою, но и актерское творчество имеет свои законы, открытые Станиславским, свой теоретический аппарат, который актер должен хорошо знать. Вспоминается знаменитое выражение Винкельмана — кисть художника должна быть погружена в разум.

Мировоззрение — это узел, в который крепко завязаны мыслительное, чувственное, деятельное отношение к миру. Мировоззрение — это, принимая термин Г. Щедровицкого, собственно, есть мыследеятельность.

Вопрос мировоззрения художника театра был для А.Д. Попова всегда исключительно важным, но в период революции он встал перед ним во всей определенности и полноте.

Уникальность творческого пути Попова в театре и особенно в театральной педагогике заключается в том, что он, будучи наследником великих театральных педагогов — Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, в свою очередь привнес в театральную теорию, практику и педагогику свое отношение к этой

школе — прежде всего очень высокий социальный накал, социальную тему актерского творчества, тему времени, эпохи в творчестве режиссера и поставил в тридцатые годы вопрос об актере-мыслителе. Он осуществил многое из того, что Вахтангов так хотел, но не успел сделать в жизни. Он воспринял учение Станиславского, Немировича-Данченко через многогранную призму гениального Вахтангова. Именно в результате этого и родилось его великое театральное понятие — «художественной целостности спектакля». «Художественная целостность спектакля» — это, если угодно, одна из самых «вахтанговских» книг о режиссуре. Кроме собственно педагогического и режиссерского таланта, Вахтангов увидел в молодом тогда актере-студийце качества исключительно сильного лидера, способного вести за собой творческий коллектив, которые довольно быстро и необыкновенно мощно проявились в деятельности Попова позднее. Они пока еще дремали в нем, но достаточно было толчка, чтобы они пробудились и потребовали себе поле деятельности. Этот толчок дал Вахтангов — трудно сказать, что было бы с Поповым, не пригласи его Вахтангов в свою Мансуровскую студию репетировать с начинающими студийцами «Незнакомку» Блока. Настоящее поле деятельности нашлось в 1918 году — в провинциальной Костроме, чтобы через несколько лет вывести А.Д. Попова на широкий простор отечественного театра. Вахтангов позвал молодого актера Первой студии репетировать «Незнакомку» А. Блока в свою Мансуровскую студию, ставшую скоро Третьей студией МХТ, а потом Театром им. Е. Вахтангова. Причем, когда Попов вернулся после своих театральнх скитаний по России с созданным им коллективом Театра студийных постановок РСФСР и был приглашен в Третью студию именно как режиссер, в значительной степени именно режиссура Попова и сделала Третью студию, молодой тогда коллектив, одним из самых крупных, известных и художественно самобытных театров страны.

Вахтангов, приглашая Попова в Мансуровскую студию, сразу же предупредил его, что скорее всего спектакль поставить ему не удастся — слишком мало опыта и у студийцев, и у их предполагаемого режиссера, но, что, по мнению Вахтангова, очень важен для всех них сам процесс репетиций, работы над пьесой, как считал Вахтангов, своевременной и нужной студии.

Разумеется, речь шла о работе, как мы когда-то говорили, на «общественных началах». Репетировали часто ночью до самого утра. Но утром они шли не отдыхать, а на текущие репетиции в студии. История не знает сослагательного наклонения, но что бы было с Алексеем Дмитриевичем Поповым, если бы не поразительный дар Вахтангова видеть сокровенное в человеке. И еще одно потрясающее и очень необходимое режиссеру качество разглядел в Попове Вахтангов. Он в письме в студию по поводу начала работы над «Незнакомкой», сказал о Попове — «он обладает способностью долго гореть». Какое это все-таки удивительное определение одного из важнейших качеств художника — способность долго гореть!

Надо сказать, что вахтанговское понимание профессии режиссера всегда и навсегда включает время, эпоху как важнейшую составляющую искусства театра. Здесь сразу же нужно сделать одну очень важную оговорку. Это оговорка методологического характера; без нее не понятна будет эта огромная роль доминанты времени в театральном искусстве.

Время, эпоха не обозначаются в театре внешними, даже очень удачными внешними знаками, а раскрываются на сцене в художественных образах только через конкретных живых действующих на сцене людей. Любое обозначение, любой знак — смерть театра. Понимание сути времени диктует способ, природу существования актера на сцене; оно определяет и суть этого существования; вне живого полноценного человеческого характера не может возникнуть сценический образ, но истинно живым характер может быть, только если он насыщен энергией времени. Дело художника разглядеть, выявить то, что в свое время Георгий Александрович Товстоногов, сам в значительной степени великолепный продолжатель вахтанговского направления в нашем театре и художник во многом по масштабам мироощущения близкий Попову, художник, из того же великого ряда деятелей советского театра, в свое время назвал «ведущим предлагаемым обстоятельством», которое, по его словам, «висит в воздухе спектакля» — в данном случае это понятие следует применить к эпохе.

Автор рисунка на обложке журнала — ведущее обстоятельство эпохи разгадал, понял, принял и сделал его основным событием своей жизни.

Это трудно.

Для этого необходимы и прозорливость, и смелость художника.

В конечном счете, говорил Станиславский, все дело в «сверхзадаче».

Да, в конечном счете все дело в мировоззрении.

Им обладал молодой человек, который на исходе февраля семнадцатого года встретил на своем пути военный грузовик, летевший в будущее и оставил нам бесценный художественный документ эпохи...

**Данные об авторе:**

*Бармак Александр Александрович* — заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра и кафедры мастерства актера Российского института театрального искусства — ГИТИС. E-mail: kniga2@gitis.net

**Data about the author:**

*Barmak Alexander* — Merited Arts Worker of Russia, professor, Department of Directing and Acting of the Musical Theatre, Department of Acting, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS. E-mail: kniga2@gitis.net

**Ю.В. Полевая**

*Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),  
Москва, Россия*

**ВЫХОД ИЗ ТЕАТРА. ПАРАТЕАТР (1969—1978).  
«ПРАЗДНИК»: ЭВОЛЮЦИЯ ТЕКСТА**

*Аннотация:*

Сравнительный анализ двух версий текста Ежи Гротовского «Holiday. The Day that is Holy» — 1973 года и 1997 года. Редакции сделаны самим автором, и благодаря этому мы можем проследить, как менялось отношение Гротовского к периоду паратеатра, к которому принадлежит текст. Мы приводим измененные и удаленные фрагменты, существенные по смыслу, и выдвигаем предположения о причинах подобной саморедактуры. Текст никогда не был переведен на русский язык, и это первая публикация крупных фрагментов из него.

*Ключевые слова:* Е. Гротовский, театр, паратеатр.

**Yu. Polevaya**

*Russian State University for the Humanities (RSUH),  
Moscow, Russia*

**EXIT FROM THEATRE. PARATHEATRE (1969—1978)  
‘HOLIDAY’: EVOLUTION OF THE TEXT**

*Abstract:*

A comparative analysis of two interpretations of text «Holiday. The Day that is Holy» written by Jerzy Grotowski in 1970 and subsequently edited in 1997. Both versions were edited by the author, thus we can retrace how the Grotowski's attitude towards the paratheatrical period had been changing. We are providing some significant pieces of the text, which were edited or deleted by the author. We are expressing an assumption about the reasons of the author's editing. The text has never been translated into the Russian language. This is the first release of its major parts.

*Key words:* J. Grotowski, theatre, paratheatre.

## Хроника событий

10 сентября 1970 года в польских газетах «Słowo Polskie» и «Sztandar Młodych» (а позже и в «Przekryj») было опубликовано открытое письмо Ежи Гротовского — «Предложение к сотрудничеству» («Propozycja współpracy»), раскрывающее двери Театра Лаборатории навстречу людям извне, принципиально не профессиональным в театральном деле.

Трансформация искусства представлений в паратеатр была определена польским театральным критиком Тадеушем Бужиньским как «выход из театра», что представляет некоторые сложности, учитывая, что позже Гротовский будет настаивать, что никогда не покидал пространство театра. Однако в период конца 1960-х — начала 1970-х он резко оборвал свою связь с театром, о чем и повествует его манифест «Święto» (по-английски «Holiday. The day that is holy»). Иначе этот выход можно обозначить как выход из одиночества — сам Гротовский описывает лабораторный период как почти герметичный, во время которого отношения с аудиторией у труппы выстраивались с трудом и не были гармоничными, главным образом потому, что актеры и зрители были не на равных: «Несколько лет назад мы пробовали достигнуть непосредственного участия зрителей. Мы стремились к этому любой ценой, как это обычно и бывает сегодня. Мы вынуждали зрителей “играть” с нами, выходить на сцену, петь с нами, исполнять жесты и движения, которые мы им предлагали. Мы дошли до такой точки, когда отказались от этого занятия, так как было ясно, что мы оказываем давление, вершим что-то типа тирании по отношению к зрителям. Ведь люди, приходившие к нам, оказывались в фальшивой ситуации, не толерантной: мы были готовы к этому роду встречи, а они нет. Мы это делали, потому что хотели, а они — потому что их к этому принуждали. И мы себе сказали: нет, необходимо, чтобы зрители были просто теми, кем они есть, то есть — свидетелями. Свидетелями конкретного человеческого акта. И с этого момента мы уже не были одиноки, эта проблема сошла на нет» [12, с. 539–540].

Свидетели отличаются от зрителей, по мысли Гротовского, тем, что они не выносят суждений и не интерпретируют, а присутствуют при действии, свидетельствуя его свершение. Чувство

уединенности и обособленности, и как следствие — чувство одиночества были причиной закрытости работы Лаборатории. Одиночество было связано, на наш взгляд, с тем, что пассивного зрителя было уже недостаточно, а требовался активный и равноценный участник. Это и стало исходной точкой, от которой началось движение к открытости и поиску «своих людей».

Это не было одномоментным событием, а стало процессом, происходившим на базе эволюции спектакля «*Arcapalypsis cum figuris*». 11 февраля 1969 года состоялась его официальная премьера, а с 1971 года существовало две версии: обычная и так называемая молодежная, на которую приглашались люди до 25 лет, а из зала убирались лавки, стоявшие ранее вдоль стен. Это позволяло не только вместить большее количество участников, но и приблизить их к актерам, вписать в ткань пространства. Однако с 1973 года ни на одном спектакле уже не было лавок, и с того же времени зрители могли принять участие в действии.

Во время гастролей Театр Лаборатория приглашал маленькие группы зрителей к совместному исследованию. Поиски единомышленников продолжились и в родном Вроцлаве, так на двери в зал было повешено приглашение остаться после показа спектакля «*Arcapalypsis cum figuris*»: «Если вы хотите встретиться с нами в рамках паратеатральной работы, останьтесь в аудитории после представления *Arcapalypsis* и напишите несколько слов о том, что вы хотите найти вместе с нами. Актерские амбиции не требуются» [17, с. 532].

Коллега Гротовского Людвиг Фляшен описывает один из эпизодов участия зрителя в действии, произошедший в 1974 году в Австралии: «Левушка вошла в действие, чтобы нежно утешить Дурачка (имеется в виду персонаж спектакля Темный, которого играл Рышард Чесляк. — *Ю.П.*), это длилось недолго, так как она делала это мягко и гуманно. Это была Пьета» [16, с. 195].

И тем не менее это не была игра на равных: если актеры к тому времени уже были готовы для встречи, то со зрителями было иначе — они были на чужой территории, на которой действуют чужие правила. И то, чего хотел Гротовский, а именно — действовать, опираясь исключительно на факт человеческого присутствия, было тогда еще невозможно, — зрители не были готовы к такому акту раскрытия себя перед иными. Актеры пере-

ступили через свое одиночество навстречу зрителям, теперь то же самое должны были сделать и они.

Причины, по которым Гротовский решил выйти на эту встречу за границами театра, можно найти в тексте «Holiday. The Day that is holy» — именно эта англоязычная версия, опубликованная в 1997 году в «The Grotowski Sourcebook», наиболее известна читателю, не владеющему польским. Если не знать, что это сильно измененная автором версия текста начала 1970-х годов, то можно удивиться, почему разрыв Гротовского с театром оценивался его современниками с драматических позиций. Если обратиться к оригиналу, то обнаружится, что впоследствии автор удалил все фрагменты, в которых резко высказывался о смерти театра, о своей невозможности оставаться в его рамках, а также аллюзии, религиозные параллели и почти мессианские намерения.

Именно начальная версия текста способна показать настроения и стремления, владевшие Гротовским в то время. А если к тому же проследить, какие именно фрагменты он удалил для редакции 1997 года, это продемонстрирует, как он оценивал паратеатральный период спустя более 25 лет. Ведь это время, к которому он наименее всего обращается в дальнейшем, как бы избегая разговора о нем, в отличие от иных периодов. Также общеизвестен факт о шепетильности, с которой Гротовский подходил к редактуре своих текстов, а потому можно с уверенностью заявить, что любое внесенное изменение осознано его автором, и имеет смысл. Поэтому нам кажется важным зафиксировать отличия двух версий текста «Holiday».

Впервые «Holiday. The day that is holy» появился в 1973 году в журнале «TDR: A Journal of Performance Studies» (далее TDR), (vol. 17, no. 2 (T58), June 1973, p. 113-135) и состоял из четырех частей, каждая из которых соответствовала публичному выступлению Гротовского, проходившему в начале 1970-х годов:

— «Holiday. The day that is holy» («Праздник — святой день») — основан на записи конференции режиссера в университете Нью-Йорка 13 декабря 1970 года.

— «Such as One Is — Whole» («Какой есть — целостный») — расшифровка выступления Гротовского на конференции 12 декабря 1970 года в зале «Town Hall» в Нью-Йорке.



– «I See You, I React to You» («Я вижу тебя, я реагирую на тебя») — расшифровка встречи Гротовского с участниками и гостями 3-го Международного фестиваля студенческих театров, которая состоялась 23 октября 1971 года в студенческом клубе «Palacyk» во Вроцлаве (Польша).

– «This Holiday Will Become Possible» («Этот праздник станет возможным») — отредактированная версия выступления Ежи Гротовского на польско-французском семинаре в Роймоне (Франция) 11 октября 1972 года.

В позднейшую версию вошли фрагменты только первых двух текстов, оставшиеся включены не были. Все тексты были переведены на английский язык Болеславом Таборским. Предваряет публикацию в TDR эпиграф редактора, сообщающий, что тексты составляют часть готовящейся к публикации книги в издательстве «Simon and Schuster», однако книга, посвященная патеатру, так и не вышла [2, с. 433].

Что касается публикаций на польском языке, то в 1972 году все четыре части вышли в журналах «Odra» («Święto», «Takim, jakim się jest, całym»), «Teatr» («Widzę was, reaguję na was») и «Kultura» («To święto stanie się możliwe»). В 2012 году они повторно были опубликованы в вышедшем собрании текстов Ежи Гротовского «Teksty zebrane».

За каркас сравнительного анализа мы взяли позднейшую версию текста, то есть вариант из «The Grotowski Sourcebook» 1997 года. В нем будут приведены и выделены курсивом и жирным шрифтом части из первоначального текста, опубликованного в июньском выпуске «The Drama Review» за 1973 год. Также будут приводиться абзацы из оригинальной версии, полностью удаленные Гротовским впоследствии. Мы разбили текст на тематические части, соответственно, фрагменты не идут друг за другом, Ю как в тексте. Кроме того, нашей задачей не является показать все удаленные фрагменты, поэтому мы будем приводить лишь те, которые нам кажутся важными и соответствуют целям данной статьи, оставляя за скобками техническую корректуру. Некоторые мы оставляем без комментариев, они говорят сами за себя.

## «Выход из театра»

Первое, что ждет читателя в оригинальной версии текста, — это почти ницшеанская констатация смерти театра: «Некоторые слова мертвы, несмотря на то, что мы их употребляем. Вот некоторые из них, и не потому, что они должны быть заменены другими, но потому, что то, что они означают, умерло. Это верно для многих из нас во всяком случае. Среди этих слов: шоу, спектакль, театр, зритель и т.д.» [3, с. 113]. Однако в версии, опубликованной в «The Grotowski Sourcebook», можно прочесть: «Некоторые слова мертвы, даже если мы до сих пор употребляем их. Среди таких слов: шоу, спектакль, театр, аудитория» [4, с. 215].

Легко заметить, что в первом случае провозглашается смерть феноменов, а во втором лишь самих слов, их обозначающих, то есть ярлыков, тогда как означаемое не затрагивается вовсе. Констатировав смерть театра, Протовский говорит, что именно осталось живо — это встреча. Не любая, а та, которая мы хотим, чтобы с нами случилась. И для этого нужны: место и люди, которые дышат с нами одним воздухом, разделяют наши смыслы. Что это за люди? Это свои люди — «люди, которые отходят от личного удобства, ищут раскрытия себя в работе, встрече, движении и свободе» [8, с. 487]. Именно они заменят зрителей в паратеатральном опыте. И с такими людьми вместе возможен праздник, который призван заменить спектакль.

Использование самого слова «праздник» имеет значение. В тексте «Эта встреча возможна» («To spotkanie jest możliwe»), созданным на основе двух выступлений Протовского 1973 года, он уточняет: «Польское слово “праздник” (święto), которое означает “связь со святостью, святым, чистым”, по звучанию схоже со “светом” (światłem), “миром” (światem). Оно используется для обозначения праздников как религиозных, так и светских» [9, с. 1039]. В поздней версии в «The Grotowski Sourcebook» этот текст, видоизмененный, вынесен в предваряющий редакторский комментарий, так что англоязычному читателю дается пояснение, что использованное польское слово относится к событию, имеющему значение чего-то особенного — выходящего за рамки повседневности.

Феномен праздника с точки зрения антропологов и социологов — это всегда процесс разделения чего-либо с другими

людьми — времени, пространства, ценностей. Это время активного участия в жизни сообщества и совместных действий, кроме того, это всегда особое время. Повседневность как бы преломляется, нарушается рутинный ход вещей, и в этом разломе становятся возможны необычные события. Иными словами, это иное переживание времени, события и самого себя участниками праздника. Есть в использовании Гротовским слова «праздник» и дополнительное значение, связывающее паратеатр с Театром Лабораторией. Так праздник, святой день — *więty dzień, holy day* — становится преемником святого актера — *więty aktor, holy actor*. Таким образом, мы видим смену акцента с актера на встречу, или точнее — на процесс взаимодействия людей, который становится ключевым, определяющим. И опять же не всяких людей, а своих.

Разница между зрителями и «своими», пришедшими им на замену, в том, что первые смотрят, оценивают и интерпретируют, и это не позволяет до конца раскрыться актерам. Вторые же — это активные участники, коллеги, равные, с которыми можно разделить опыт исповеди, тотального акта и обнажения. Факт, что зритель своим присутствием обязывает играть, нормален для институциональной театральной логики, но для Гротовского в конце 60-х — начале 70-х это оказывается препятствием: «Еще в период спектаклей мы начали видеть, что ключевым пунктом в нашей работе есть вопрос, как переступить то, что мы называем игрой. Мы заметили, что Вершина — как вершина горы — в том, что мы делаем, в том моменте, когда уже не играем, когда мы являемся по большей части теми, кем являемся, в отличие от обстоятельств обыденной жизни. [...] Были моменты, когда актеры делали что-либо, чтобы показать себя такими или иными — часто это было просто по причине несмелости — так как очень трудно действовать в присутствии зрителей. Но были также и моменты, очень особые, когда происходил будто слом во времени обыденном, как просека. И именно на репетициях, когда не было зрителей, и чаще всего — на репетициях индивидуальных» [5, с. 1077].

Соответственно, если избавиться от зрителей, не останется сдерживающего фактора, никто не будет ожидать представления, а актеры будут избавлены от скованности этими ожиданиями, и тогда действия будут происходить просто потому, что происходят. Значит, необходимо избавиться от ролей зрителя и актера, а

остаться просто людьми. Но также и избавиться от роли режиссера — отныне Гротовский определяет свою работу как аниматора, катализатора, инициатора, иными словами — создателя условий, обстоятельств.

Интересно, что через 20 с лишним лет он сохранит за собой эту роль, и по-прежнему будет исследовать поведение человека вне повседневности. На первой своей лекции в 1997 году в Коллеж де Франс он скажет: «Я не ученый. Артист ли я? В каком-то смысле да. Но я бы сказал скорее, что моим естественным пространством является ремесло, что я ремесленник в области достаточно специальной, в области поведения человека в условиях мета-обыденных, за границей повседневности, таких, о которых можем сказать, что они занимают место хотя бы в минимальной степени вне обыденного поведения человека» [14].

Слова «люди» и «человек» имеют значение, так как Гротовский отрицает социальные позиции и стремится действовать за их пределами. Он подчеркивает, что речь идет о человеке как о биологическом виде, а не социальном, и в английском варианте 1997 года дает в скобках после употребления английского «man» польское слово «człowiek», которое шире английского обозначения. Более того, человек для Гротовского — это начало начал, нечто простое и первозданное, что будет важно для него и в дальнейших исследованиях истоков, именно поэтому он цитирует Феофила Антиохийского, отсылая к такому пониманию человека: «Покажи мне своего человека, и я покажу тебе моего Бога» [см. например, 14, с. 449].

Соответственно создание встречи, праздника — это первый шаг в создании обстоятельств, выходящих за рамки обыденной жизни, но обстоятельств не эстетических, а мета-обыденных. Это обстоятельства, в которых можно не играть, а раскрыть свою природу человека, тогда как игра является характеристикой повседневности, принуждаемой к социальным ролям и характеристикой театра с его сценическими ролями.

Вернемся к анализу текста «Праздник».

*«Действительно ли то, что я говорю о выходе за пределы психофизического контакта, соответствует тому, как Станиславский это видел? Вы хотите, чтобы я сказал, что превзошел его? Я*

*слишком уважаю Станиславского, чтобы так говорить. Для театра он был великим человеком, но я больше не интересуюсь театром, все, что я могу сделать, — покинуть театр. Если театр существует как феномен, как ремесло, в поисках своих собственных смыслов и значений — а он такой существует иногда даже в наше время, — то в этой сфере поиски Станиславского были наиболее плодотворны: я однажды назвал его своим отцом. В конце концов, я был профессионалом в начале своего пути. Мне понадобились годы, чтобы осознать, что я должен уйти. Многие из нас, присутствующих здесь, столкнулись с проблемой: продолжать заниматься профессией или делать что-то еще. Как я уже говорил — лучше делать что-то еще» [3, с. 116].*

Помимо того, что Гротовский больше не ставит спектакли и отказывается от театральных ролей зрителя, актера и режиссера, он отстраняется от всего театрального вообще, словно чуждого и опасного его новым стремлениям. Об этом говорят такие факты: новые участники не должны иметь никакого серьезного театрального опыта, а большинство театральных приемов искореняется и из спектакля «Apocalypse»: с 1972 года вместо специально созданных театральных костюмов — повседневная одежда (но одеваемая только на спектакли), минимум использования театрального света, словом, ничего, что могло бы стать броней, защитой в акте самораскрытия.

*«Я не думаю, что мог бы вселить веру в театр в кого-либо, потому что я сам в него не верю. Я думаю, что каждый из нас, кто работал в театре несколько лет, должен однажды осознать тот факт, что явление, называемое театром, лишено смысла» [3, с. 122].*

В версии текста 1997 года вместо данного абзаца появляется следующий: «Не театр является необходимым, но пересечение границы между тобой и мной, выход навстречу к тебе, так, что мы не потеряемся в толпе — или среди слов, заявлений или среди прекрасных точных мыслей» [4, с. 223].

*«Говорю ли я о способе существования, нежели о театре? Несомненно. Я думаю, это та точка, где мы сталкиваемся с выбором» [4, с. 219–220; 3, с. 117].*

В этом фрагменте в 1970-е Гротовский дал четкий ответ на свой вопрос, а в редакции 1997 года он оставляет его открытым. В то время Гротовский не отказывается от своего театрального

прошлого и видит его гармоничной частью своего пути: «В то же время Искусство как проводник фокусируется на дисциплине, деталях, точности, сравнимой со спектаклями Театра Лаборатории. Однако внимание! Это не поворот в сторону Искусства как представления; это другой конец той же самой цепи» [7, с. 840]. Что касается паратеатра, то несколькими строками выше он пишет, что он и Театр Истоков «находились на линии перелета». Скромно и кратко для события, известного как «выход Гротовского из театра».

Ученики Гротовского и исследователи его работы Джеймс Словиак (James Slowiak) и Джаиро Куеста (Jairo Kuesta) вспоминают, что его отношение действительно изменилось с годами: «В 1990-х он был куда более открыт факту, что в действительности никогда не покидал театр. Да, конечно, он покинул театр представлений, производства спектаклей, открытий и закрытий, репетиций в принятом смысле. Но он всегда относился к себе как к театральному режиссеру и никогда не избегал театрального ремесла. Как бы то ни было, в начале 1970-х годов он яростно оборвал все публичные ожидания, что будет продолжать театральные спектакли» [19, с. 70].

Интересно, что в последних двух вышеприведенных фрагментах он меняет совсем немного — интонацию, акцент, как и в начальных строках текста, где он меняет смерть феноменов на смерть слов, их обозначающих. Смысл остается прежним — встреча важнее театра, но теряется изначальный посыл, что театр как явление лишен смысла, и стоит переступить через его границы, оставить его в прошлом. Так что в 1997 году театр теряет не смысл, а необходимость.

*«Да, я думаю, есть настойчивая необходимость в месте, где мы не прячем сами себя, и просто можем быть такими, какие мы есть, во всех возможных значениях. Означает ли это, что мы остаемся в порочном круге, где жизнь различна, делится на здесь и там? Нет, я думаю, это выйдет за пределы места, о котором я говорил, выйдет через маленькое отверстие, щель, окно, дверь, проникнет наружу. Мы окружены улицами. Это может быть немного заразно, но в обоих направлениях, можно не позволять себе быть зараженным, но быть заразным; собой, без претензии на что-то, без давления. Для того чтобы начать, нужно начало; где-то,*

*когда-то это начинается в определенном месте, давайте начнем — у нас есть место, а там — посмотрим»* [4, с. 220–221; 3, с. 118].

Напомним, что текст курсивом — изначальная версия, удаленная при последующей редакции.

Готовский говорит не просто о выходе в люди и расширении театральной практики до паратеатральной, но об изменении реальности, повседневности за счет действий мета-повседневных. Интересно, что в периоде «искусства как проводника» появляется идея индукции, описывающая взаимодействие перформера и свидетеля, в которой есть эхо этой идеи заражения, то есть того, что настоящий процесс, происходящий с человеком, может влиять на иных людей. Так тут речь идет о том, что, выходя в повседневность, участники паратеатральных проектов становятся проводниками нового состояния, нового способа жить.

В качестве возможной иллюстрации этого перехода из одного пространства в другое, можно привести описание Тадеуша Бужиньского своего возвращения в мир повседневности из паратеатрального мира «Special Project»:

«Некоторое время близкие чувствовали в контактах со мной определенную *инаковость*, которую, впрочем, воспринимали дружелюбно. Спустя несколько дней после возвращения, я шел по улице с приятелем и встретил участницу нашего путешествия. Мы лишь поспешно кивнули друг другу и обменялись улыбками. Приятель спросил: “Эта девушка *оттуда?*” — “С чего ты взял?” — “Это просто заметно”. “Мы не нормально себя вели?” — “Да нет, вы улыбались *по-настоящему*”» [1, с. 103–104].

### **Готовский и религия**

«[...] Люди ходили по пустыне в поисках истины [имеются в виду первые христиане. — Ю. П.]. Они искали в соответствии с характером того времени, которое, в отличие от нашего, было религиозным. *Я не вижу возможности быть религиозным сегодня. Это касается меня, по крайней мере, но я думаю, и многих из вас тоже.* Но если есть схожесть между тем временем и нашим, она состоит в необходимости найти смысл. Если человек не обладает этим смыслом, то живет в постоянном страхе» [4, с. 216; 3, с. 114].

Движение вовне, переход от пассивных участников к активным в исследовательской литературе называется «активной культурой», которая стала основой паратеатра. Она близка к характеру контркультуры в Европе и США в 1960-е годы. Она в свою очередь связана с движением New Age, основанным на отходе от институализированной церкви и религии.

Время, к которому относится текст «Праздник», совпадает с периодом жизни Гротовского после возвращения из третьего путешествия по Индии, самого известного в его биографии, после которого произошло внешнее преображение. По-видимому, к тому времени он уже был знаком с традицией певцов-мистиков баулов, которые известны своей исключенностью из социальной жизни и, как следствие, свободой от социальных конвенций. Они отказываются от владения личным имуществом, участия в любых религиозных церемониях, принятия какой-либо религии за истинную и поэтому называют свой путь *ultra* — противоположность, а духовное продвижение — действием против течения. Невозможно точно сказать, был ли он вдохновлен именно практикой баулов в этом движении против конвенциональных норм и правил, но так или иначе этот подход был важен как в то время, так и после.

Также в то время Гротовский знакомится с индейской американской культурой через писателей и антропологов (среди них Карлос Кастанеда и Барбара Майерхофф) и с деятельностью буддийских учителей в США, в первую очередь с Чогьям Трунгпой Ринпоче, другом Алана Уотса и создателем университета Наропы. С ним связан интересный и показательный, на наш взгляд, для Гротовского того времени случай, который описывает Каролин Гиминан (Carolyn Gimian) в предисловии к текстам Ринпоче (она была переводчицей с французского во время первого визита Гротовского в Нью-Йорк). В 1973 году Ринпоче и его коллеги организуют конференцию, посвященную театру и медитации, и приглашают Гротовского, который отвечает отказом, сформулированным так: «Одного гуру на конференции — достаточно» [20].

*«Канонизация метода является результатом слабости. Кто-то хочет иметь последователей, другие сами хотят быть последо-*



*вателями, но нет места для учеников, где есть правдивое послание: в этом случае у нас есть “свои”, а не последователи. Другая форма канонизации метода следует из необходимости восстановить утраченную веру в театр в качестве цели. Может ли театр быть целью? Здесь существует такая возможность, конечно, но стремиться к ней, я думаю, абсурдно. Мне постоянно задают вопрос: как спасти театр? Но вопрос, который должен быть задан: как спасти себя?» [3, с. 121–122].*

Нам кажется, это один из ключевых фрагментов, на который стоит обратить особое внимание, так как по сути это квинтэссенция намерений Гротовского не только в описываемый период паратеатра, но и в дальнейшем. И мы поместили его намеренно в раздел о религии, а не о театре, так как призыв к спасению каждого человека выходит, на наш взгляд, за рамки традиционной конвенциональной театральной практики.

Гротовский кардинально меняет оптику: если раньше было важно достижение тотального акта актером на сцене и создание обстоятельств для него, то теперь этот опыт он стремится перенести на людей извне. Так театральный опыт «тотального акта» и «святого актера» выходит в жизнь, и каждый желающий получает инструменты для спасения. Удивительно, но именно этот наиболее мощный фрагмент не попадает в текст «The Grotowski Sourcebook», хотя нельзя утверждать, что эта цель стала неактуальна для Гротовского в дальнейшем.

«Лозунг, который был здесь произнесен: Театр и Церковь умирают. *Хотя это два очень разных феномена, несмотря на некоторые сходства, я чувствую, что в каждом из них что-то близится к концу.* Я еще раз возвращаюсь к этой проблеме, потому что для меня это очень важно. Потерпите меня, если я повторяю некоторые примеры, которые я нахожу близкими. Люди разделяли хлеб и [думали] чувствовали, что разделяют Бога. Они разделяли Бога. А мы чувствуем потребность разделять жизнь, делиться собой, какие мы есть, целостными, *разоруженными, раскрытыми*, делиться братом — если кто-то является братом, — делиться не как пирожным, а как хлебом. Нужно быть как хлеб, который не предлагает себя, а который есть, каким он есть, и не защищает себя. *В этом уже есть большая вера.* Как идти, как узнать, как обращаться к брату как к Богу? А потом — как стать братом? Где

мое рождение как брата?» [4, с. 225; 3, с. 124—125]. Это последняя фраза в редакции 1997 года. В TDR за ней следуют расшифровки двух мероприятий в Польше и Франции, — известные как тексты «Widzę was, reaguję na was» и «To święto stanie się możliwe».

Мы опять видим, что театр и институализированная религия для Гротовского мертвы как явления. Стоит в этом месте вновь обратиться к Феофилу Антиохийскому и его «Покажи мне своего человека, и я покажу тебе моего Бога». Если нет места религии и нет внутренней возможности быть религиозным, то место религии займет человек, который будет и братом, и Богом. Другой, но такой же человек, как я.

Интересно, что в приведенном фрагменте возникает образ причастия как таинства. Именно новый паратеатральный опыт становится своеобразным «хлебом», который разделяют участники. И как в церкви, когда прихожане причащаются к святому, к тайне, участвуют в восстановлении единства с Богом, единства духа и материи, восстанавливают целостность, утраченную после грехопадения в празднике, люди становятся братьями и обретают искомую целостность, разделяя друг с другом опыт и причащаясь друг к другу.

Христиане, которых Гротовский упоминает в начале текста, во многом построили свою культуру на грехопадении. Благодаря Августину с IV века н.э. концепция первородного греха являлась определяющей для западного мира. Оно в свою очередь породило и чувство стыда, неизменно следующее за грехопадением, которое наследовал Запад в качестве почти коллективного невроза. Восстановление единого, отход от дифференциации, избавление от чувства стыда — главная потребность настоящего времени, по Гротовскому. Но ни конвенциональная церковь, ни конвенциональный театр не способны помочь в выполнении этой задачи, по его мнению, и необходимо создавать новые условия, а именно — паратеатральные встречи: «По существу дела театр был, как я думаю, мастерством сокрытия, притворства, видимости. Это было связано с жизнью, такой жизнью, что была подготовкой к утаиванию и сокрытию. Но сегодняшняя необходимость — в обратном. И это то, что мы ищем. [...] На самом деле, это величайшая необходимость сегодня: как мы можем жить, как быть, как проживать жизнь без стыда. Без стыда за

себя — да, это наиболее близкое определение. Возможно, это реальное заявление — найти такое место и такую встречу, где человек сможет совершить такого рода эксперимент, попробовать это» [3, с. 134].

### **Отказ от игры — призыв к открытию**

Если необходимо спасти себя, то должен быть и путь, как это сделать. Ключевой призыв текста — это призыв к разоружению, к раскрытию себя, обнаружению и отказу от масок.

*«Всех нас привлекают волшебные слова “быть открытым”. Но если мы говорим “открытый”, то опять находим себя в линии с той тысячелетней традицией, которая, несмотря на все победы и богатство, калечит нас; традиция, в которой человек разделен на внутреннее и внешнее, ум и тело и т.д. На самом деле, когда мы говорим “открытый”, мы волей-неволей говорим, что здесь, внутри нас, есть что-то, что должно быть выпущено наружу и представлено в изначальном виде; что внутреннее и внешнее существуют как две различные сущности. Это правда, что в жизни мы часто разделены на то и это, как формулировал это польский поэт эпохи романтизма Мицкевич: “Язык противоречит голосу, а голос противоречит мыслям”. И в свою очередь позвольте добавить, тело противоречит голосу: это разделенные условия, покалеченные условия, где все половинчато и где все действует отдельно, мысли, концепты, движения, чувства; отчасти, я предполагаю, это так, чтобы избежать действия в полном человеческом присутствии, чтобы не быть самим собой, целостным» [3, с. 115].*

Идеи эпохи Бедного театра о тотальном акте актера находят тут свое продолжение: от акта тотального к тотальному человеку. И хоть нигде Гротовский не объясняет подробно, что значит быть целостным, обе идеи опираются на акт раскрытия себя во времени «здесь и сейчас». Что значит акт раскрытия с практической точки зрения, он также не поясняет. Можно использовать его же подход *via negativa* и перечислить: не играть, не скрываться, не бояться, не стесняться, не прятаться. Нам кажется, корректным позитивным определением тут будет акт принятия себя. Несмотря на то, что это стало общим местом в современной психотерапии и направлении позитивной психологии, в конце XX века это не было настолько

часто используемым определением. Вот слова Гротовского из его пятой лекции, прочитанной в Коллеж де Франс: «Речь идет о том, что без возможности самопринятия ничего невозможно. Мы должны иметь возможность принимать самих себя. И это не нарциссизм, а нечто совершенно иное» [15]. Самоакцептация избавляет человека от противоречий, от половинчатости, от чувства стыда, о которых говорит Гротовский, поэтому, нам кажется, это возможный и указанный им путь к целостности — когда есть принятие себя, нет необходимости прятаться и играть.

*«Вам нравится использовать слово “вместе”; быть вместе, жить вместе, гулять вместе и т.д. Это слово “вместе” может иметь очень разные значения. Например, что все обязаны быть одинаковыми, вести себя одинаковым образом; что неконформизм в отношении к предыдущему поколению заменился своего рода конформизмом по отношению к нашему поколению или, можно сказать, нашему сообществу, среде, кругу. Одним словом, “вместе” может означать уравнивание, давление клише или появление способа жизни. Но “вместе” может означать нечто совсем иное, что-то вроде второго рождения, настоящего, открытого, не тайного, неудовлетворенного одиночеством. Вместе с кем-то, с некоторыми, в группе, открывая, раскрывая себя и его.*

*[...] Человек, какой он есть, целостный, так что ему не надо скрываться, и тот, кто живет и имеет значение, но не каждый. Тело и кровь — это брат, вот, где “Бог” присутствует. Босые ноги и обнаженная кожа, в которых присутствует брат. Это тоже праздник, быть в празднике, быть праздником. Все это неотделимо от встречи: настоящей, полноценной, во время которой человек не лжет себе и является целостным. Встрече, где нет и следа того страха, того стыда перед собой, который порождает ложь и скрытность и является собственным дедом, потому что он сам рожден от лжи и скрытности. В этой встрече человек не отказывается от себя и не навязывает себя. Он позволяет, чтобы до него дотронулись, и не давит своим присутствием. Он выходит вперед и не боится ничьих глаз, целостный. Это, как если бы кто-то говорил: есть ты, и я есть. А так же: я рождаюсь, чтобы вы родились, чтобы вы проявились. А так же: не бойся, я иду с тобой» [4, с. 221; 3, с. 118–119].*

На этой части в TDR заканчивается текст «Holiday. The day that is holy» с конференции 13 декабря 1970 года и начинается

текст с заглавием «Such as One Is — Whole», относящийся к встрече 12 декабря 1970 года. В версии 1997 года они не разделены подзаголовками.

По сути, этот фрагмент выражает основную мысль и намерение: приглашение к участию людей, не имеющих никакого опыта, но «своих», так как именно в их присутствии возможно раскрытие. Другой человек — равноценный участник — становится необходимым условием в паратеатре для этого тотального акта, люди становятся зависимыми в своем раскрытии от раскрытия другого. «Ведь я не являюсь целостным, если ты не являешься таким» [6, с. 1022] — на наш взгляд, эта фраза как раз отражает роль другого в акте разоружения, потому что весь этот процесс можно назвать «Покажи мне своего человека, и я покажу тебе своего Бога», и поэтому становится важным брат как «подобный Богу». Так встречу, праздник можно определить осторожно как акт раскрытия своей божественно-человеческой природы перед другим человеком.

*«Кто-то сказал, что сложно работать в одиночку, но вы должны работать самостоятельно, если не встретите такую группу, как наша. Это ужасный вопрос, потому что он вскрывает реальную проблему, на которую невозможно дать прямой ответ. Отвечая косвенно, можно сказать: отвергайте все в так называемом мире, что считается нормальным и достойным уважения. Это включает вашу “должность”, определенный стандарт жизни и т.д. Если ваша цель не быть несчастным, вы не принимаете стандарт псевдосчастья. Но можете ли вы с уверенностью сказать, что вы искали любой ценой таких людей, как вы, в которых горит тот же самый огонь? В области, о которой вы говорили, только очень маленькая горстка людей действительно проверила, возможно это или нет, большинство бросали через месяц или два. Если они одиноки, может быть потому, что они недостаточно искали? Не нашли своих людей?» [3, с. 123].*

Здесь мы снова видим мотив одиночества и праздника как его преодоления, как необходимый шаг на пути личной эволюции. Это безусловно пересекается с темой того, как сама труппа выходила навстречу людям, зрителям, осознавала необходимость иного контакта, нежели обусловленного театральной логикой исполнения, и как из этого родился паратеатр. Возможно, в этом

же крылась и причина неудачи паратеатрального проекта. И сам Гротовский если не прямо, то косвенно об этом говорил:

«Однако же, когда позже, управляемые этим опытом, мы делали это с большим количеством людей, или же когда начальная группа не прошла ранее через длинный этап существенной работы, требующей храбрости, некоторые элементы продолжали функционировать, но целостность падала до конкретного уровня, попадала в эмоциональный суп между людьми или же превращалась в вид досуга, развлечения» [7, с. 840].

Так отсутствие точности в действиях могло разрушить паратеатр изнутри. Следует привести здесь высказывание Гротовского о причинах неудачи контркультуры в США, которое может пролить свет и на неудачу паратеатра, так как в исследовательской литературе можно встретить сравнение духа, стремлений двух этих проектов: «Если в вашем бунте отсутствуют компетенции такого (высокого. — Ю.П.) уровня, то вы все потеряете в этой борьбе. Даже если вы искренни. Это как с историей контркультуры в Соединенных Штатах в 60-х годах. Этой контркультуры уже нет, закончилась. И не потому, что была неискренна или что не было в ней большой ценности, а из-за отсутствия компетенции, точности, трезвого суждения» [10, с. 801].

Мы можем видеть, что все яркие и резкие высказывания о смерти театра как культурного и социального явления, высказывания о религии, стремления к масштабному проекту, включающему в себя людей одних взглядов и ценностей, были удалены при редакции спустя почти 30 лет. Мы видим, что Гротовский лишь мельком вспоминает о паратеатре, определяя его как феномен переходный — «на линии перелета». Хотя, по сути, он стал переломным для него моментом, в котором он открывает новые нетеатральные цели на базе перформативных возможностей. Гадать о причинах этого не имеет смысла, но приведенные фрагменты, которые подверглись самоцензуре, явно показывают нам характер и настроения Гротовского того времени — претензия на масштабность, изменение повседневности, спасение человека как личности, отрицание театральных и социальных ролей как феноменов защиты человеческого существа от себя и от других. Стать человеком по Гротовскому — означает принять себя в акте раскрытия, разоружения, потому что сам по себе человек яв-

ляется целостным, полным, неразделенным, и, чтобы раскрыть в себе эту сущность, нужен другой, который сможет этот акт засвидетельствовать и разделить.

Однако этот почти миссионерский шаг вовне закончился обратным уходом в уединение, работой с небольшой группой учеников, к исследованию возможностей перформера, который продолжил цепочку «святой актер – человек-брат».

### Список литературы

### References

1. *Burzyński T.* «Special Project» // *Mój Grotowski. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*, Wrocław, 2006.

2. *Dunkelberg. K.* *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*. New York University. Performance Studies. ProQuest, 2008.

3. *Grotowski J.* *Holiday. The Day That Is Holy* // *The Drama Re-view: TDR*, Vol. 17, No. 2. Visual Performance Issue. Jun., 1973.

4. *Grotowski J.* *Holiday [Święto]: The Day That Is Holy* // *The Grotowski Sourcebook*. Routledge; Reprint edition, 2001.

5. *Grotowski J.* *Czas gości* // *Teksty Zebrane*. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa, 2012.

6. *Grotowski J.* *Nie jestem cały, jeśli Ty nie jesteś* // *Teksty zebrane*. – Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa, 2012.

7. *Grotowski J.* *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu* // *Teksty zebrane*. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa, 2012.

8. *Grotowski J.* *Propozycja współpracy* // *Teksty zebrane*. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa, 2012.

9. *Grotowski J.* *To spotkanie jest możliwe* // *Teksty zebrane*. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa, 2012.

10. *Grotowski J.* Tu es le fils de quelqu'un // Teksty zebrane. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa, 2012.

11. *Grotowski J.* Wędrowanie za Teatrem Źródeł // Teksty Zebrane. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa, 2012.

12. *Grotowski J.* Widzę was, reaguję na was // Teksty zebrane. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa, 2012.

13. *Grotowski J.* Wokół powstawania Apocalypsis // Teksty zebrane. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa, 2012.

14. *Grotowski J.* Pierwszy wykład w Collège de France // Wykłady w Collège de France. Транскрипция и рабочий перевод Лешка Демковича, обработка Гжегожа Жилковского. Из архива Института им. Ежи Гротовского, Вроцлав, Польша.

15. *Grotowski J.* Piąty wykład w Collège de France // Wykłady w Collège de France. Транскрипция и рабочий перевод Лешка Демковича, обработка Гжегожа Жилковского. Из архива Института им. Ежи Гротовского, Вроцлав, Польша.

16. *Kumiega J.* The Theatre of Grotowski. London: Methuen, 1987.

17. *Kumiega J.* Laboratory theatre/ Grotowski/ Moutin Project // The Grotowski Sourcebook. Routledge; Reprint edition, 2001.

18. *Schechner R.* Exoduction // The Grotowski Sourcebook. Routledge; Reprint edition, 2001.

19. *Słowiak J., Cuesta J.* Jerzy Grotowski. Routledge, 2007.

20. *Trungpa C.* The Collected Works of Chogyam Trungpa: Volume Seven: The Art of Calligraphy (Excerpts); Dharma Art; Visual Dharma (Excerpts); Selected Poems; Selected Writings. Shambala Publications, 2004.

#### **Данные об авторе:**

*Полевая Юлия Валерьевна* — аспирант Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). E-mail: j.polevaya@gmail.com

#### **About the author:**

*Polevaja Yulija* — PhD student Russian State University for the Humanities (RSUH). E-mail: j.polevaya@gmail.com



**А.Г. Колесников**

*Москва, Россия*

## БАЛЕТНОЕ НАСЛЕДИЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА РОССИИ В XX В.

*Аннотация:*

Статья театроведа А.Г. Колесникова посвящена осмыслению балетного наследия П.И. Чайковского на сцене Большого театра России в XX в. Автор в историческом и теоретическом аспектах рассматривает появление в репертуаре первого театра страны трёх балетов: «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика». Столетний творческий диалог композитора и театра отмечен пересмотром авторских партитур («Лебединое озеро», «Щелкунчик»), равно как и точным, без изменений следованием им («Спящая красавица»). Эта вариантность — посредством законов иного вида искусства — свидетельствует о истине неисчерпаемых глубинах балетной музыки П.И. Чайковского.

*Ключевые слова:* Чайковский, балет, хореография, интерпретация, репертуар, музыкальная культура, Большой театр России.

**A. Kolesnikov**

*Moscow, Russia*

## PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY'S BALLET HERITAGE ON THE STAGE OF THE BOLSHOI THEATRE OF RUSSIA IN THE TWENTIETH CENTURY

*Absrtact:*

The article deals with the matter of comprehension of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's ballet heritage on the stage of the Bolshoi Theatre in the 20th century. The author considers the emergence in the repertoire of the great theatre of three ballets: 'Swan Lake', 'Sleeping Beauty' and 'The Nutcracker' in the historic and theoretic aspects. The centenarian creative dialogue among the composer and the theatre is denoted both with a revision of the author's scores ('Swan Lake', 'The Nutcracker'), and with a strict confinement to them ('Sleeping Beauty'). This variability — by means of the law of a different kind of art — confirms the inexhaustible depths of the Tchaikovsky's ballet music.

*Key words:* Tchaikovsky, ballet, choreography, interpretation, repertoire, musical culture, The Bolshoi theatre of Russia.

Хорошо известно, балетная реформа П.И. Чайковского прежде всего состоит в том, что музыка для танца поднята композитором до значения высших симфонических жанров. Соответственно балет как искусство сценического танца обрёл иные смысловые координаты и философские перспективы, каких никогда не знал ранее. Балетное наследие Чайковского полностью реализовано на сцене Большого театра России на всём протяжении XX в. и абсолютно признано. Общий смысл процесса художественного познания Чайковского театром имеет, по нашему мнению, две стороны.

Первая: постоянное общение с классиком как Автором театра, отношение к нему как к одной из «несущих» репертуарных конструкций. В Большом театре из 11 версий «Лебединого озера» 8 было осуществлено в XX в. и одна в XXI-м. Из 8 постановок «Спящей красавицы» — 7 было осуществлено в XX в. и одна в XXI-м. 4 постановки «Щелкунчика» состоялись в XX в. (помимо двух постановок Московского хореографического училища, также шедших на сцене Большого театра (1932) и его Филиала (1950)). Таким образом, в прошлом веке театр ставил все балеты Чайковского 23 раза. Были периоды, когда все три названия существовали в афише; бывало, какое-то уходило на время. Но вряд ли был сезон без одного из трёх балетов Чайковского. По данным Музея Государственного академического Большого театра России (на июнь 2017) в общей сложности на этой сцене «Лебединое озеро» прошло 1748 раз, «Спящая красавица» — 592 и «Щелкунчик» 795 раз.

Вторая сторона: процесс интерпретации балетов Чайковского и постепенно вызревавшее у творцов — хореографов, музыкантов, художников и артистов — более активное отношение к композитору, осознание самих себя соавторами Чайковского в движении творческого процесса, неотрывного от меняющегося социума, общественных настроений и вкусов, внутренних задач художников и запросов публики.

Поскольку первое из высказанных нами положений общепонятно и неоспоримо, ибо подтверждается фактами, остановимся на второй стороне, как мы её обозначили и понимаем.

Первым на сцену Большого театра пришло «Лебединое озеро», здесь состоялась мировая премьера балета в 1877 г., а в

XX в. это название стало эмблематичным для искусства русского балета вообще. Вместе с тем художественная судьба «Лебединого озера» драматична и представляет собой длинную цепь поисков оптимальных сценических решений. Несмотря на высокое своё положение в истории музыкального театра, партитура эта как никакая другая пережила активные трансформации в связи с изменением драматургической основы и соответственно хореографии, напрямую с ней связанной. Исчезновение из партитуры отдельных номеров, последующее их возвращение, перестановки из одной картины в другую, обновляющееся их драматургическое наполнение, появление новых персонажей; большая, как ни странно, зависимость сказочной легенды (лежащей в основе либретто) от социокультурного и даже идеологического запроса. Эти изменения начались при жизни композитора и активно продолжались в XX в.

В первой половине XX в. балет осуществлялся в нескольких редакциях А.А. Горского, но большей частью на основе петербургской постановки М.И. Петипа и Л.И. Иванова. В 1901, 1922 (с трагическим финалом), 1937, 1941 и 1956 гг. (последние три — возобновления Е.И. Долинской, А.М. Мессерера, А.И. Радунского). Единственная оригинальная постановка Горского 1920 г. прошла 5 раз и осталась достоянием истории.

В 1969 г. состоялась историческая удача Большого театра в овладении партитурой Чайковского — она была реализована Ю.Н. Григоровичем. Он ставил балет по собственному сценарию (на основе первых либреттистов В.П. Бегичева и В.Ф. Гельцера), и в нём возникал принципиальный сценарный ход: принц Зигфрид обретал двойника — Злого гения, тот был материализованным подсознанием романтического героя; соответственно белый и черный лебедь — Одетта-Одиллия — выступали двумя сторонами изменчивой женской природы, влекущей Зигфрида. Но принципиальным открытием в рамках данного замысла, вернее, его адекватным выражением была именно музыка Чайковского, её глубинные смыслы.

При сохранении авторской структуры балета в четырёх действиях (картинах) балет поставлен Григоровичем с одним антрактом, то есть в двух действиях; они в свою очередь разделены на картины реального мира и фантастического, идеального.

Причём граница весьма условна, как бывает в сознании человека, в данном случае — принца Зигфрида, ставшего романтическим героем. Хореографом использовалась музыка Чайковского, написанная только для «Лебединого озера», хотя порядок номеров несколько изменён, что диктовалось новыми сценарными задачами, неуклонно ведущими к трагическому финалу. До этого пользовались партитурой, отредактированной композитором и дирижером Р. Дриго в 1895 г. для постановки в Мариинском театре, в которой изъяты многие фрагменты.

Лучшие хореографические композиции предшественников — русских балетмейстеров М. Петипа, Л. Иванова, А. Горского — вошли в ткань сочинения Григоровича. Им сочинена заново хореография первой картины (кроме па-де-труа, принадлежащего Горскому, ставшему из дивертисмента частью партии Принца; туда введена вариация Принца в хореографии Григоровича). Вторая картина на озере сочетала хореографию трёх авторов: антре и вальс, адажио Принца и Одетты, вариация четырёх лебедей и кода лебедей — Иванов; вариация трёх лебедей — Горский; все хореографические эпизоды Принца и Злого гения — Григорович. Заново им была создана хореография третьей картины. В ней сохранялся лишь знаменитый фрагмент Петипа — дуэт Принца и Одиллии; вариации же героя и героини в па-де-де были сочинены заново. Дивертисментные танцы на балу третьей картины были переведены в действенный танец невест, ставший также классическим, пуантным. Хореография последней, четвёртой картины и новый финал также — оригинальная постановка Григоровича.

Впервые в истории сценического истолкования этой музыки была достигнута художественная целостность и адекватность оригиналу. Трагический финал, правда, попал тогда, в 1969 г., под запрет, превратился в оптимистический и оставался таковым на протяжении почти 27 лет, пока шёл спектакль (1969—1997). Постановка Григоровича стала известной в мире, была показана почти в 40 странах на всех обитаемых континентах (кроме Антарктиды), породила содержательную критическую и научную литературу [1; 2; 4; 5; 7; 8], но главное — импульсы обновления восприятия балета. После этой версии Большого театра к «Лебединому озеру» приступили с более раскрепощённым сознанием ряд западных хореографов [6, с. 29—36].

Последнее «обновление» на сцене Большого театра балет пережил в постановке В.В. Васильева в 1996 г. (он же автор либретто вместе с А. Агамировым); в нём часть музыки па-де-де Одиллии и Принца перешла к Одетте; сам образ чёрного двойника лебедя был купирован; Злой гений заменён Королем и т.д. Эта версия продержалась в репертуаре четыре сезона (спектакль прошёл 31 раз) и была заменена обновлённой в 2001 г. версией Григоровича, с которой театр вошёл в XXI в.

В ней хореограф сохранил в первую очередь музыкальную концепцию композитора, понимая «Лебединое озеро» как романтическую трагедию. И это понимание по-прежнему определяло в его балете всё: конфликтность, драматургическое развитие, особую атмосферу и пространство, активно включённые в действие; конечно, симфонизм танца, как отражение симфонизма Чайковского. Образ Злого гения в ещё большей степени становился образом Судьбы, властно манящей Зигфрида в мир идеальной любви, искушающей явлением подлинного и мнимого идеала и, наконец, приводящей к трагической развязке и разочарованию героя.

Таковым остаётся «Лебединое озеро» на сцене Большого театра сегодня, проделав извилистый путь концептуальных изменений драматургии (либретто), партитуры и постановочной эстетики относительно прижизненной традиции XIX в. — к началу XXI в.

Совершенно иной была театральная судьба второго балета Чайковского, «Спящей красавицы». В этом случае, наоборот, ни партитура, ни сюжет не менялись никогда. Изменения происходили только по линии постановочной эстетики, она модернизировалась в согласии с ходом театральной эволюции и самого классического танца — соотношения в нём пантомимы и дансантиности, характерного и классического стиля, возникновения танцевального симфонизма, развития мужского танца, технические новшества и многое др. А также в связи с объективными изменениями в области сценографии от начала XX в. к началу XXI в. (декорации, костюмы, гримы, реквизит, свет, машинерия).

Перенесённая в 1899 г. из Петербурга в Москву постановка Петипа (1890) в дальнейшем возобновлялась или ставилась в новых декорациях в 1904, 1924, 1936, 1944, 1952 гг., всегда опира-

ясь на подлинник. Во второй половине XX в. Григорович ставил «Спящую красавицу» трижды (1963, 1973, 2011) и оставлял все достоверные фрагменты старой хореографии, привнося новое исключительно корректно, только в тех случаях, когда это не меняло исходного замысла Чайковского и Петипа. Так, он поставил полностью партию принца Дезире, который до этого был не танцевальной фигурой, заново проинтонировал основной конфликт добра и зла, обобщив его до бытийных категорий, не представимых ранее ни в этом, ни в других балетах. Но в главном его «Спящая красавица» представляла бережно воссозданным музыкально-сценическим раритетом, каковым и остаётся в последней версии 2011 г. В ней есть некоторые купюры, в частности, симфонический антракт к четвёртой картине; на эту музыку происходило движение живописной панорамы художника С.Б. Вирсаладзе, вызывавшей всеобщее восхищение в прежней постановке. К сожалению, после ремонта и реконструкции здания театра в 2005–2011 гг. было утрачено как само многометровое полотно, так и специальное оборудование (роллы), приводящие его в движение. Этот факт в немалой степени повлиял на решение о новой постановке «Спящей красавицы» на Исторической сцене полностью в новом оформлении известного итальянского художника Эцио Фриджеро (премьера 18 ноября 2011).

Практически во всех упомянутых постановках «Спящей красавицы» воссоздаётся не просто авторский порядок, но демонстрируется необходимый стилизаторский подход — это дворцовый балет. Возможно, обязательная постановка стилизаторской задачи определённым образом скрепляет и общую конструкцию, не даёт ей распасться под напором инновационных театральных решений. Консерватизм авторской формы здесь играет позитивную скрепляющую роль. Но в первую очередь музыкальная драматургия «Спящей красавицы» отличается, как известно, редким совершенством и задаёт строгие постановочные принципы.

Наконец, «Щелкунчик», наделённый не менее драматичной сценической судьбой, нежели «Лебединое озеро», и обретший её также через музыкальное раскрытие. В отличие от двух предшествующих балетов «Щелкунчик» полностью утратил хореографию первой постановки Петипа и Иванова (Петербург, Мариинский театр, 1892). Таким образом, все хореографы следующего столе-

тия были свободными в поисках и не привязывались ни к какой постановочной традиции; может быть, только в самых общих чертах, прочитывающихся в либретто Петипа. «Щелкунчик», кто бы к нему ни обращался, во всех случаях становился оригинальным балетом, и это сулило новизну решений. Но, с другой стороны, не закрепляло ни исполнительскую, ни постановочную традицию; к тому же порождало соблазн свободного обращения с партитурой. А это означало, что особой музыкальной драматургии в ней не находили и даже не ставили подобную задачу. В либретто Петипа её поначалу не находил и сам композитор, неохотно взявшийся за сочинение, в основе своей дивертисментное. Самодостаточный музыкальный тематизм вполне заменял более строгие и масштабные принципы балета-симфонии. Поэтому в Большом театре в первой половине XX в. не было яркого разнообразия трактовок, ни в количественном отношении, ни в эстетическом. В истории театра выделяются лишь две постановки: В.И. Вайнонена — 1939, 1961 г. (обе заимствованные из Ленинграда) и Григоровича — 1966 г., остающаяся непревзойденным сценическим шедевром на протяжении полувека. 2 января 2014 г. было дано 500-е представление балета Григоровича.

Его спектакль описан многократно и не меньше, чем два другие его балета на музыку Чайковского. Есть и признания хореографа, сделанные спустя много лет, отражающие взгляд на собственный спектакль с временной дистанции.

Вот его слова: «Внимательное знакомство с партитурой не позволяло поставить знак равенства между “Щелкунчиком” Чайковского и “Щелкунчиком” Гофмана. В сущности, это были разные произведения, связанные друг с другом тонким внутренним родством и всё же — разные. Понимание этого и ставило меня перед выбором — из чего исходить при постановке “Щелкунчика”: музыки, сказки или моих собственных “вольных” идей, обособленных и от того, и от другого?

Выбор мне сделать было нетрудно: я мечтал о воплощении “Щелкунчика” именно Чайковского, я хотел выразить своё, личное понимание его гениальной музыки. Хотел найти ей пластический и театральный эквивалент, способный раскрыть не мои общие идеи, а моё субъективное её восприятие, её мир, мною пережитый и осмысленный через танец.

Говоря иначе, я решил всецело довериться композитору, его партитуре. И потому после премьеры мог сказать — я просто слушал музыку и шёл за ней» [3, с. 48—49].

В этом высказывании, собственно весь смысл работы над Чайковским в балете и объяснение того, почему его наследие реализовано наилучшим, оптимальным на сегодня образом на сцене Большого театра России — потому, что оно зафиксировано конгениально самим партитурам. Проблема балетного наследия Чайковского выступает в нашем понимании как проблема адекватности автора и его интерпретаторов. В театральном искусстве XX в. она стоит остро и активно даёт себя знать с появлением режиссуры как самостоятельной профессии. Авторский театр активно утверждает себя на материале многих имён — писателей, драматургов, композиторов, но в первую очередь классиков. Феномен балетов Григоровича по Чайковскому в том, что хореограф никогда — даже при его выдающемся даре хореографа, режиссёра и драматурга — *не утверждал своих прав, становясь над композитором, идя перпендикулярно его замыслам. Григоровича никогда не унижало его подчиненное по отношению к музыке положение. И это ни в коей мере не помешало созиданию его собственного авторского театра.*

Подведем итог: балетное наследие П.И. Чайковского было активно интерпретировано в XX в. на сцене Большого театра России и получило там наивысшие воплощения в творчестве хореографов, артистов, музыкантов и сценографов. Композитор в равной мере вдохновлял представителей каждого из творческих цехов. При этом процесс интерпретации балетов Чайковского диктовался не одним верховным его положением в репертуаре как национального гения, но растущим во времени внутренним смыслом его балетных партитур, наполнением их актуальной семантикой, новой конфликтностью и эстетикой. Столетний творческий диалог композитора и театра отмечен *кардинальным пересмотром авторских намерений* («Лебединое озеро», «Щелкунчик»), равно как и *точным, без изменений следованием им* («Спящая красавица»). И эта вариантность — посредством законов иного вида искусства — свидетельствует о поистине неисчерпаемых глубинах балетной музыки П.И. Чайковского.



## Список литературы

1. *Ванслов В.В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии. 2-е изд. М., 1971.
2. *Ванслов В.В.* Хореограф Юрий Григорович. М., 2009.
3. Григорович Юрий: «Я просто слушал музыку и шёл за ней...» // Пётр Ильич Чайковский «Щелкунчик» [Буклет спектакля Большого театра России. Редактор-составитель А.Г. Колесников]. М., 2013.
4. *Демидов А.* «Лебединое озеро». М., 1985.
5. *Карп П.* Испытание младшей музы // Звезда. Л., 1973. № 2.
6. *Майнивец В.* «Балет балетов» вчера и сегодня // Пётр Ильич Чайковский «Лебединое озеро» [Буклет спектакля Большого театра России]. М., 2006.
7. Юрий Григорович: Фотоальбом / Сост. и авт. текста А.П. Демидов. М., 1987.
8. Юрий Григорович: Путь русского хореографа / Авт. текста А.Г. Колесников. М., 2007.

## References

1. *Vanslov V.V.* Baleti Grigorovicha i problemi horeografii [Grigorovich Ballets and problems of choreography]. Ed. 2. Moscow, 1971.
2. *Vanslov V.V.* Horeograf Yuri Grigorovich [Choreographer Yuri Grigorovich]. М., 2009.
3. Grigorovich Yuri: Ya prosto slushal musiku I shel za nei... / Petr Ilich Chaiklovski «Schelkunchik» [Buklet Bolshogo teatra Rossii. Redaktor- sostavitel A.G. Kolesnikov] [Grigorovich Yuri: «I just listened to music and went for it...» / Peter Ilyich Tchaikovsky «The Nutcracker» [Booklet of the Bolshoi theatre of Russia. Edited and compiled by A. G. Kolesnikov]. М., 2013.
4. *Demidov A.* «Lebedinoe ozero» [«Swan Lake»]. М., 1985.
5. *Karp P.* Ispytanie mladshej muzi // Zvezda [Test of Junior Muse // The Star]. L., 1973. № 2.
6. *Mainiece V.* «Balet baletov» vchera i segodnia / [Buklet Bolshogo teatra Rossii] [«The Ballet of all ballets» yesterday and today / Pyotr Ilyich Tchaikovsky «Swan Lake» [Booklet of the Bolshoi Theatre of Russia]. М., 2006.
7. Yuri Grigorovich: Fotoalbom / Sostavitel i avtor texta A.P. Demidov [Photo album. Comp. and ed. text A.P. Demidov]. М. 1987.

8. Yuri Grigorovich: Putj russkogo horeografa / Avtor texta A. Kolesnikov [YuriGrigorovich: The path of the Russian choreographer. Ed. text by A. Kolesnikov]. M., 2007.

**Данные об авторе:**

*Колесников Александр Геннадьевич* — член Союза писателей РФ и Союза театральных деятелей РФ, театральный и музыкальный критик, доктор искусствоведения, дипломант Академии художеств РФ. Автор книг и статей по литературе и театру. Лауреат профессиональных премий в области критики и книгоиздания. E-mail: edvin8@list.ru

**About the author:**

*Kolesnikov Alexander* — a member of the Guild of Writers of the Russian Federation and the Guild of Theatre Workers of the Russian Federation, a theatre and music critic, Doctor of Arts, an Award-winner of the Academy of Arts of the Russian Federation. Author of the books and articles on literature and theatre. The winner of professional awards in the field of criticism and book publishing. E-mail: edvin8@list.ru

**А.А. Лещинский**

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия*

## ИСТОКИ СИСТЕМЫ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА В РОССИИ

*Аннотация:*

В статье изучаются вопросы танцевальной подготовки актера, относящиеся к периоду зарождения театрального образования в России, рассматриваются события, оказавшие существенное влияние на становление и последующее развитие системы танцевального воспитания актера.

*Ключевые слова:* танец, театр, драма, актер, театральная школа.

**A. Lestsinskiy**

*Russian Institute of Theatre Arts — GITIS,  
Moscow, Russia*

## THE ORIGINS OF DANCE EDUCATION OF AN ACTOR IN RUSSIA

*Abstract:*

The article examines the matters of an actor's dance training, related to the period of nucleation of theatrical education in Russia, as well as it considers the events that have made a significant impact on the formation and subsequent development of a system of dance educating of an actor.

*Key words:* dance, theatre, drama, actor, drama school.

В искусстве современного драматического театра танец является одним из основных выразительных средств. Это подтверждается многочисленными постановками музыкально-драматических спектаклей, осуществленных в различных театрах России. Вопросам танцевального воспитания будущих актеров сегодня уделяется много внимания. Учебная дисциплина «Танец» («Сценический танец») является неотъемлемой частью современной системы театрального образования в России. В совокупности с такими предметами, как «Мастерство актера», «Сценическая речь», «Вокал», «Сценическое движение» и «Сценическое фехтование», «Танец» участвует в формировании профессиональных качеств будущих драматических актеров.

Уникальность предмета «Танец» состоит в том, что он ведет свою историю с момента зарождения системы театрального образования в России, определяя пластическое воспитание актера на протяжении всех периодов развития русской театральной школы. Предлагаемая вашему вниманию статья посвящена истокам формирования отечественной системы танцевального воспитания актера. В ней изучаются вопросы танцевально-пластической подготовки в период зарождения системы театрального образования в России, рассматриваются исторические события, оказавшие существенное влияние на ее становление и последующее развитие.

История профессиональной танцевальной подготовки актера в России берет свое начало в XVIII столетии, ставшем первым периодом в формировании отечественной школы театрального искусства.

Для России в целом XVIII в. можно считать эпохой, определившей последующее развитие культурной жизни страны. От предшествующего времени его отличает активная интеграция европейских ориентиров, затронувших практически все сферы отечественной общественной жизни: ремесла, развлечения, стиль и манеру поведения, одежду и внешний вид, науку и искусство.

Начало этому процессу было положено императором Петром I. Его масштабные реформы, в том числе и в области культуры и образования, подготовили почву для становления и развития профессионального танца в нашей стране. В период правления Петра I происходит формирование придворной бальной танцевальной культуры. 26 ноября 1718 г. генерал-полциеймейстер А.М. Девиер объявил волю Петра I об учреждении ассамблей, ставших новой формой организации светского досуга: «...в котором доме собрание или съезд делается не для только забавы, но и для дела, ибо тут может друг друга видеть и о всякой нужде переговорить, также слышать, что где делается, притом же и забава» [12, Т. V, с. 597–598].

Введение ассамблей приобщило русское общество к европейским бытовым танцам, и в дальнейшем их изучение становится обязательным в учебных заведениях, предназначенных для воспитания молодых дворян. «Вместе с заграничными одеждами и обычаями в Россию пришли и заграничные танцы — немецкие, английские и отчасти французские. И вскоре они стали пользоваться таким всеобщим уважением, что еще при жизни Петра Ве-

ликого мужчину или женщину как из горожан, так и из дворян, которые не могли танцевать менуэт, черкесский или штайерский, польский и английский танец, считали плохо воспитанными» [9, с. 357], — пишет в XVIII в. один из первых историков русского искусства Якоб Штелин. Большое значение в светской жизни России XVIII столетия приобретает фигура танцмейстера, учившего бальным танцам и изысканным манерам.

В 1726 г. танцевальное обучение начинает осуществляться в гимназии, открытой императрицей Екатериной I при Академии наук и художеств. Во времена правящих в последующие годы императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны одной из существенных сторон светской жизни страны становится организация и проведение грандиозных придворных балов, маскарадов и театральных представлений. Для службы в России приглашаются европейские балетмейстеры, танцовщики и танцовщицы, композиторы, капельмейстеры, музыканты, актеры и даже целые театральные труппы: в 1731 г. приехала итальянская труппа комедии дель арте под руководством Т. Ристори, в 1735 г. — труппа под руководством Ф. Арайи, получившая название «Итальянская компания», в 1740 г. немецкая драматическая труппа, возглавляемая Ф.К. Нейбер, в 1742 г. — французская драматическая труппа или «Французская компания», руководство которой в марте 1743 г. возглавил Ш. де Сереньи, а в 1757 г. труппа итальянской комической оперы Дж.-Б. Локателли.

Следует отметить, что современного деления театра на музыкальный и драматический тогда не существовало. Придворные спектакли представляли собой богато обставленные зрелища, сочетавшие оперу, драму, интермедии и балет. Это были роскошные театральные представления, в которых танец в форме одноактного балетного спектакля включался между действиями оперы, комедии, трагедии и входил в состав большой театральной программы.

Помимо деятелей различных театральных искусств, приглашенных за счет государственной казны, в России также гастролировали европейские актеры и театральные труппы, прибывавшие в нашу страну частным порядком.

В 1742 г. в Москве, Санкт-Петербурге, Риге, Нарве, Ревеле и Выборге организуется Немецкая комедия, ставшая первым постоянно действующим профессиональным городским театром

для широкой публики в России. Ее основателем и руководителем был Иоганн Христофор Зигмунд [14, с. 667–669].

Наряду с деятельностью европейских профессиональных трупп в России имели место такие формы театральных представлений, как народные игрища, школьные драмы и русские любительские спектакли (придворные и городские).

В 30-е гг. XVIII в. начинается формирование отечественной профессиональной танцевальной школы. Оно основывалось на богатом практическом опыте и теоретических разработках европейского хореографического искусства.

С конца XV в. в Европе осуществлялись нотации (записи) хореографических текстов. Большой объем танцевального материала зафиксирован в работе Туано Арбо «Оркезография» (Лангре, 1588 г., 1589 г.). Эта уникальная книга дает подробное представление о танцах эпохи Ренессанса. Она построена в форме диалогов, затрагивающих стилевые особенности, правила этикета, вопросы истории развития танцев и отношения к ним в обществе. Работа содержит обширный нотный материал, представленный как для «военных» танцев, так и для танцев «для увеселений» [1, с. 25]. Подробному описанию последних посвящена большая часть книги. Автор рассказывает о том, как танцуются бассдансы, паваны, гальярды, более двадцати бранлей и такие танцы, как вольта, турдион, куранта, аллеманда, мориска, канари и др. В работе описаны различные положения (позиции) и движения ног, реверанс, уделено внимание разнице мужского и женского исполнения одних и тех же движений и положений в танце.

Первый балетный спектакль «Комедийный балет королевы» был поставлен во Франции итальянским танцмейстером Бальтазаром де Божуае еще в 1581 г., а в 1661 г. король Людовик XIV основал в Париже Королевскую Академию танца.

Становление отечественного театра и его школы было связано с творческой деятельностью европейских балетмейстеров, танцмейстеров, балерин и танцовщиков, получавших в XVIII в. ангажементы в России, что способствовало активной и успешной интеграции в отечественную культуру лучших достижений европейского танцевального искусства того времени и позволяло зарождающемуся русскому театру находиться в курсе прогрессивных тенденций европейского искусства.

В то же время некоторым из одаренных русских театральными деятелями была предоставлена возможность расширить свои профессиональные знания, посетив европейские страны. Так, например, танцовщик Т.С. Бубликов в 1765—1766 гг. продолжил обучение в Вене, драматический актер И.А. Дмитриевский тогда же посетил Германию, Францию и Англию, а балетмейстер И.И. Вальберх в 1802 г. совершил путешествие в Париж.

Существенное влияние на отечественное танцевальное искусство оказали реформы известного деятеля французского классицизма Ж.Ж. Новерра, разрабатывавшего жанр действенного героико-трагедийного балета. В числе основных требований Ж.Ж. Новерра: взаимодействие всех компонентов спектакля, логическое развитие действия и разработка характеристик действующих лиц. Работа Ж.Ж. Новерра «Письма о танце и балетах» [10], впервые опубликованная в 1760 г., является одним из главных теоретических трудов европейского балетного театра второй половины XVIII века. Многие прогрессивные теоретические идеи Ж.Ж. Новерра получили практическое применение в России благодаря работам балетмейстеров Ф. Гильфердинга и его ученика Г. Анджолини еще раньше, чем сам Ж.Ж. Новерр смог воплотить их во Франции. В конце XVIII в. в России работал ученик и последователь Ж.Ж. Новерра — балетмейстер Шарль Ле Пик.

Наряду с обширными знаниями в области танцевального искусства к началу XVIII в. европейским театром был накоплен богатый опыт сценической игры, относящейся к спектаклям школьной драмы, организованным в духовных учебных заведениях. В 1727 г. в Мюнхене была опубликована подробная теоретическая работа Франциска Ланга, отражающая правила, лежащие в основе европейского школьного театра конца XVII — начала XVIII в., — «Рассуждение о сценической игре» [7]. Ее автор затрагивает вопросы декламации, пантомимы, сценической пластики, дает рекомендации о том, как актерам выходить на сцену и перемещаться по ней, а режиссеру (в работе он назван «хорегом») располагать актеров и группы в сценическом пространстве.

Большая часть работы посвящена пластике актера. «Правы те, кто считает пластику (игру и жест) красноречием тела, — считает Ф. Ланг. — Ибо, подобно тому, как душа высказывается в словах, так точно тело в движении членов выражает свои ощу-

щения» [7, с. 170]. Вопросы сценической пластики автор связывает с эстетическими понятиями красоты и изящества и четко регламентирует движения рук, ног и корпуса актера.

Для определения правильного положения ступней ног Ф. Ланг вводит термин «сценический крест», подразумевающий разнонаправленную постановку стоп и исключаящий их параллельное друг другу расположение. Аналогичное требование к отсутствию симметрии относится и к постановке ног: «Раньше всего следует избегать того, чтобы обе ноги стояли на сцене прямо, симметрично и параллельно; следует, чтобы ноги стояли врозь так, чтобы одна была, скажем, прямо, а другая в сторону, или одна ступня была обращена направо, а другая налево, одна нога была слегка выдвинута вперед, а другая отступала» [там же, с. 142–143]. Отсюда следует и требование Ф. Ланга избегать фронтального (*en face*) положения корпуса. Центр тяжести тела автор рекомендует держать на одной ноге, стоящей чуть сзади по отношению к другой ноге и находящейся в вытянутом в колене положении, верхняя часть корпуса «слегка» откинута назад, а другая нога, согнутая в колене, должна находиться перед опорной ногой.

Ф. Ланг разрабатывает «сценический шаг», при помощи которого актеры должны перемещаться по сцене. Это четкий свод правил, своего рода канон для перемещения актера по сцене, основанный на требованиях к изяществу в походке. Главное условие заключается в сохранении «сценического креста» в положении ступней ног.

Много внимания Ф. Ланг уделил рекомендациям относительно пластики рук. Он подробно останавливается на таких отдельных частях, как локоть, кисть и пальцы. Основные требования состоят в следующем: «движения кистей и рук не должны быть сосредоточены вокруг середины туловища», «кисть не должна быть опущена ниже пояса», руки «не должны быть равно вытянутыми, руки и локти не должны быть прижатыми к корпусу», «пальцы равно вытянутыми не должны торчать на раскрытых кистях рук» [там же, с. 142]. Главная роль в сценических жестах отдана правой руке.

Таким образом, зарождающийся русский театр и его школа вступали в период своего формирования, опираясь на опыт европейского театрального искусства, в котором вопросы танца и пластики уже имели теоретические разработки.



Истоки становления профессионального театрального образования в России связаны с творческой и педагогической деятельностью учебных заведений различного профиля — в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе, Московском университете и Московском Воспитательном доме.

Кадетский корпус — привилегированное учебное заведение для дворян — был учрежден в Санкт-Петербурге Указом Императрицы Анны Иоанновны 29 июля 1731 г. [12, Т. VIII, с. 519] (с 1743 г. Сухопутный шляхетный кадетский корпус). Возраст воспитанников корпуса был определен от 13 до 18 лет. Курс предметов решал задачи подготовки к военной службе: кадетов предписывалось «обучать Арифметике, Геометрии, Рисованию, Фортификации, Артиллерии, шпажному действу, на лошадях ездить и прочим к воинскому искусству потребным наукам»; учитывалась государственная необходимость осуществлять «политическое и гражданское обучение: того ради иметь при том Учителей чужестранных языков, Истории, Географии, Юриспруденции, танцованию, музыки и прочих полезных наук, дабы видя природную склонность, по тому б и к учению определять» [там же].

«Танцованию» в Кадетском корпусе учились со дня его основания. В период с начала 30-х по начало 50-х гг. XVIII в. в корпусе одновременно работали два-три танцмейстера, каждый из которых занимался с кадетами по 16–20 часов в неделю. В разные годы преподавали иностранцы: Иоганн Якоб Шмит, Филипп Мартин Базанкур, Карл Конрад Менк, Жан Батист Ланде, Иоганн Фридрих Луке, Франц Йозеф Финцент (Вейзан), Христиан-Фридрих Вельман [2, с. 207–213], а с 1748 г. впервые начинает работать русский танцмейстер — А.А. Нестеров [14, с. 386–391].

Танцевальное воспитание, осуществляемое в Кадетском корпусе, можно разделить на два направления: салонный (бальный) танец и театральный (сценический). Владение салонными танцами, являвшимся формой общения на светских балах, было обязательным требованием времени. Об обучении кадет наиболее сложному салонному танцу эпохи — Менуэту — свидетельствуют аттестаты воспитанников корпуса П.И. Мелиссино и К.Д. Остервальда. В этих документах дается следующая оценка полученных знаний: «танцует менуэты и другие танцы» [5, с. 94–95].

В то же время кадеты довольно часто выступали в придворных оперно-балетных спектаклях, что требовало освоения навыков те-

атрального (сценического) танца. Так, например, воспитанники Кадетского корпуса принимали участие в балетных сценах большой театральной труппы «Итальянской компании» под руководством композитора и капельмейстера Франческо Арайя, прибывшей из Италии в Санкт-Петербург в апреле 1735 г. Балетмейстером труппы был Антонио Ринальди (Фузано). Репертуар составляли комедии, интермедии, опера и балет. В последующие годы в «Итальянскую компанию» будут вливаться деятели различных театральных профессий, вне зависимости от их национальности. Сформировавшиеся в период с 1735 по 1766 г. творческие и организационные принципы работы «Итальянской компании» послужили моделью будущей Дирекции императорских театров.

Более 100 воспитанников Кадетского корпуса участвовали в опере-сериа Ф. Арайи «Сила любви и ненависти» с балетами в постановке А. Ринальди (Фузано), показанной по случаю дня рождения императрицы Анны Иоанновны в январе 1736 г. [11, с. 27], а в марте этого же года кадеты исполнили три балета в постановке французского балетмейстера Жана Батиста Ланде [13, с. 412]. В конце 1740-х г. кадеты неоднократно принимали участие в итальянской опере «Титус» [14, с. 785–791], а в 1748 г. играли трагедию на французском языке [4, № 46, с. 5].

И, конечно, отдельного внимания заслуживают осуществленные в 1750 г. силами кадет первые представления русских спектаклей: трагедий «Хорев», «Синав и Трувор», комедий «Нарт» и «Тресотиниус» А.П. Сумарокова [4, № 48, с. 16, 30, 62, 78, 119] и трагедии «Тамира и Селим» М.В. Ломоносова [там же, с. 145].

Созданный в период, когда учебных заведений в России было очень мало, Кадетский корпус сыграл важную роль в культурной жизни страны. Особое место в числе танцмейстеров Кадетского корпуса принадлежит Жану Батисту Ланде. С его именем связано определяющее событие для становления русского хореографического искусства и профессионального театрального образования — организация в России первой танцевальной школы.

До своего приезда в Россию Ж.Б. Ланде «танцевал на сценах в Париже и Дрездене и позднее содержал Французский театр в Стокгольме» [9, с. 367]. 1 августа 1734 г. он был принят на должность первого танцмейстера Кадетского корпуса. Воспитанники Ж.Б. Ланде успешно участвовали в придворных спектаклях, что

способствовало принятию решения об учреждении танцевальной школы.

В проекте организации школы Ж.Б. Ланде, изложенном в сентябре 1737 г. в челобитной императрице Анне Иоанновне, он предложил совмещать изучение танцевального и драматического искусства: «Для умножения Вашему Императорскому Величеству забав <...> рецитировать в комедии на Российском диалекте, мешая забавы танца с комедиею, все под моим смотрением токмо» [13, с. 413].

В организованную в 1738 г. танцевальную школу было принято шесть мальчиков и шесть девочек в возрасте от 8 до 13 лет. «За несколько лет, путем ежедневных упражнений он обучил их столь большому умению в этом искусстве, что привел ими зрителей в изумление», — вспоминает Я. Штелин [9, с. 368].

Учрежденная по инициативе Ж.Б. Ланде в Санкт-Петербурге в 1738 г. «Танцевальная школа Ея Императорского Величества» (ныне Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой) дала начало балетной, а впоследствии, музыкальной и драматической школе, заложив основы Санкт-Петербургского императорского театрального училища.

В 40—50-е гг. XVIII столетия, относящиеся к периоду правления императрицы Елизаветы Петровны, театральное искусство в России занимает существенное место в официальном церемониальном регламенте императорского двора. Театр в эти годы становится неотъемлемой частью жизни придворного общества. В «Оперном Ея Императорского Величества доме» идут спектакли «Итальянской компании», «Французской компании», исполняются русские трагедии и комедии. В Ораниенбауме, резиденции наследника российского престола великого князя Петра Федоровича (будущий Петр III), также организуется оперно-балетный театр.

Знаменательным событием в истории отечественного театра стало создание Федором Григорьевичем Волковым любительского русского театра в Ярославле. Впоследствии актеры труппы Ф.Г. Волкова станут основой первого профессионального русского театра. Находясь под впечатлением от увиденных в 1740-е гг. в Москве и Санкт-Петербурге театральных представлений, Ф.Г. Волков организовал театр, в котором ставились «духовные пьесы архиерея Дмитрия Ростовского... трагедии Сумарокова и

Ломоносова и несколько комических пьес собственного сочинения, сатиры на ярославских жителей и тому подобное» [9, с. 162].

Узнав о Ярославском театре, императрица Елизавета Петровна отдала приказ привезти труппу Ф.Г. Волкова в Санкт-Петербург. В феврале и марте 1752 г. спектакли Ярославского театра были показаны Ея Императорскому Величеству [3, с. 272–273; 4, № 50, с. 20]. Из труппы этого театра были отобраны актеры Федор Волков, Григорий Волков, Иван Дмитриевский, Алексей Попов и отданы для обучения в уже имевший опыт театральной подготовки Кадетский корпус. В Кадетском корпусе вместе с ярославскими актерами обучались также семь придворных певчих, потерявших голос вследствие его возрастной мутации: Петр Власьев, Григорий Емельянов, Павел Иванов, Козма Лукьянов, Федор Максимов, Евстафий Григорьев и Лукьян Иванов, которых согласно распоряжению императрицы требовалось «содержать во всем против прочих кадетов и обучать их французскому и немецкому языкам, танцевать и рисовать, смотря из них, кто к которой науке охоту и понятие оказывать будет, кроме экзерцицей воинских» [15, с. 729].

Одним из главных общественных и культурных событий второй половины XVIII в. стало учреждение императрицей Елизаветой Петровной в Санкт-Петербурге 30 августа 1756 г. первого русского театра — «Русской для представления Трагедий и Комедий театр» [12, Т. XIV, с. 613] (ныне Александринский театр). Принципиальное отличие от предшествовавшей организации театрального дела в России заключалось в том, что впервые был создан государственный, общедоступный, постоянно действующий русский театр. Директором театра был назначен А.П. Сумароков, труппу возглавил Ф.Г. Волков. В указе «Об учреждении Русского театра» Елизавета Петровна дает следующее распоряжение по формированию труппы: «Набрать актеров и актрис: актеров из обучающихся певчих и Ярославцев в Кадетском корпусе, которые к тому будут надобны, а в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также и актрис приличное число» [там же].

Согласно таким документам, как «Требование бригадира Александра Петровича Сумарокова. В Канцелярию Шляхетного Кадетского корпуса» и «Ответ корпуса А.П. Сумарокову» [5, с. 102–103], в состав организованного в 1756 г. русского театра вошли определенные для обучения в кадетский корпус семь мо-

лодых придворных певчих, потерявших голос, и Алексей Попов, Иван Дмитриевский, Федор и Григорий Волковы. В Сухопутном корпусе они изучали дисциплины, преподаваемые кадетам, и правила декламации [там же, с. 27].

Занятия «Танцем» с будущими актерами проводил ученик Ж.Б. Ланде русский танцмейстер Андрей Алексеевич Нестеров. Его творческая биография началась в детские годы, когда он был в числе придворных певчих [14, с. 32]. После мутации голоса А.А. Нестерова перевели в Танцевальную школу, по окончании которой он стал танцовщиком. Интересно, что к моменту начала своей педагогической практики в Кадетском корпусе А.А. Нестеров был очень молод. Ввиду того, что обучение в Танцевальной школе засчитывалось в обязательный 10-летний срок службы, А.А. Нестерову, родившемуся в 1727 г. [там же, с. 26], на момент его увольнения в конце января 1748 г. с танцевальной службы и последовавшим за тем в марте 1748 г. началом работы танцмейстером в Кадетском корпусе был всего 21 год. В обязанности А.А. Нестерова входило обучение танцам унтер-офицеров и кадет шестнадцать часов в неделю [там же, с. 390].

Анализируя аттестаты кадет, В.Н. Всеволодский-Гернгросс приходит к выводу, что А.А. Нестеров и преподававший в корпусе с 1747 по 1750 г. танцмейстер Х.-Ф. Вельман работали над «менуэтами простыми и с вождением, менуэтными па, контрдансами, польским, ла-бретань, кроме того — позитурой, деланием поклонов и реверансов и диспозициею» [2, с. 214]. По всей видимости, и обучение «Танцу» будущих актеров А.А. Нестеров осуществлял, следуя такой же программе.

Наиболее простым учебным материалом в ней является польский танец Полонез. Торжественный танец-шествие представлял собой дефилирование знатных особ несложным с технической точки зрения танцевальным шагом по замысловатым траекториям рисунка. Непременными требованиями исполнения танца являлись великолепная осанка и изящное выполнение основного шага — *pas* Полонеза.

В работе над французским танцем Менуэт сочетались задачи общего пластического развития — постановка ног, рук и корпуса, воспитание мягкости выполнения движений и музыкальности с изучением основного танцевального материала эпохи, имевшего

широкое применение как в светской жизни, так и на сцене. «Свойство сего танца есть изящная и благородная простота, — пишет в “Танцевальном словаре” Шарль Компан, — и мы можем сказать с Жан Жаком Руссо, что из всех танцев, употребляемых в наших балах, самый не веселый есть менуэт. Но он не такой бывает на театре» [6, с. 303—304]. Изучая Менуэт, педагоги вырабатывали соответствующую эстетическим требованиям времени походку, работали над осанкой, формировали культуру пластического поведения. Большое значение придавалось воспитанию изысканной манеры, требовавшей мягкости, плавности и элегантности исполнения движений. Все это позволяло воспитать требуемые эстетикой высшего общества бытовые пластические качества. Работа над «менуэтными па», «позитурой, деланием поклонов и реверансов и диспозициею» говорит о наличии таких важных этапов в обучении, как проработка отдельных элементов, положений тела и поз, поклонов, а также рисунка танца. Русское придворное общество в период правления императрицы Елизаветы Петровны достигло больших успехов в исполнении Менуэта. Об этом свидетельствует высказывание балетмейстера Ж.Б. Ланде, зафиксированное Я. Штелиным: «Кто хочет увидеть, как правильно, красиво и непринужденно танцевать менуэт, тот должен посмотреть его при российском императорском Дворе» [9, с. 359].

Другой французский танец этой программы — Ла Бретань — отличался быстрым темпом музыкального сопровождения, наличием разнообразных танцевальных элементов и сложным рисунком.

Контрдансы были самыми распространенными бытовыми танцами XVIII в. Сформировавшаяся и вошедшая в моду в Англии в XVII в. целая группа танцев, получившая название контрдансы, обрела дальнейшую популярность и распространение в Европе в XVIII в. В отличие от Менуэта и Ла Бретань бытовые контрдансы были менее изощренными в техническом плане. Ш. Компан дает следующее описание Контрданса: «Род пляски того же имени, в которой действуют от четырех до восьми особ и которую пляшут обыкновенно на балах после менуэтов, будучи гораздо веселее или смелее, и занимая большее число зрителей. Арии в контрдансе... должны иметь известную меру, приятность, живость и довольную простоту; и поелику их весьма часто повторяют, то они бы сделались скучными и противными, если бы

были трудноваты: все почти контрдансы суть Гавоты, кои танцуют с дружеским и шутивым видом, с такою притом поспешностью и скоростью, что они обыкновенно человека разгорячают» [6, с. 129]. Наряду с популярностью на балах, контрдансы в более усложненном виде были широко востребованы на сцене.

Программа танцев, изучаемых в Кадетском корпусе, соответствовала требованиям своего времени. Она позволяла будущим актерам получить навыки исполнения бального и сценического танцев.

Помимо Кадетского корпуса первые шаги на пути к созданию театрального образования в России осуществили Московский университет и Московский Воспитательный дом. Вслед за формированием в 1756 г. русского театра в Санкт-Петербурге была организована также труппа Вольного русского театра при Московском университете. Ее возглавил поэт и драматург М.М. Херасков. Танцевальное обучение в Московском университете осуществлял Петр Максимов. Воспитанники изучали польские танцы (полонезы), кадрили, экосезы, котильоны, вальсы и контрданс Манимаска (Money Musk) [2, с. 243].

Московский Воспитательный дом был учрежден манифестом императрицы Екатерины II от 1 сентября 1763 года [12, Т. XVI, с. 343–363]. В его основу лег проект организации благотворительного государственного учреждения «Воспитательного дома для приносных детей и госпиталя для бедных родильниц в Москве» [там же, с. 352], разработанный генерал-поручиком И.И. Бецким.

Возраст принимаемых в Воспитательный дом детей, потерявших родителей, был определен в диапазоне от рождения до пяти лет. Воспитательный дом брал на себя обязанность содержать их, дать общее образование и обучить различным «мастерствам» (ремеслам). Одиннадцатый пункт II главы «Генерального плана» определял возможность организации развития одаренных детей: «Если из множества воспитываемых детей найдутся некоторые такого понятия и остроты, что Государству больше пользы принести могут изучением Наук и Художеств, нежели каким-нибудь грубым мастерством: то дарования такового не должно пренебрегать, но, по довольном испытании особливо к тому способности, отсылать их для Наук (ежели инако невозможно будет) в Императорский Московский Университет, а для Художеств в Академию Художеств» [там же, с. 356].

В 1772 г. в Московском Воспитательном доме начинается формирование «классов изящных художеств», позволявших детям, достигшим 10–12-летнего возраста получить подготовку к театральной (сценической) деятельности. Воспитанников стали учить инструментальной и вокальной музыке, танцевальному и драматическому сценическим искусствам. Для их выступлений был создан домашний театр, на сцене которого учащиеся в присутствии почетных гостей исполняли обширный репертуар балетов, пьес и музыкальных произведений [2, с. 274]. Процесс обучения театральным искусствам в Московском Воспитательном доме был связан с подготовкой воспитанников к последующей самостоятельной жизни.

В 1773 г. в Московском Воспитательном доме были организованы «классы танцевания», ставшие началом рождения Московской балетной школы (ныне — Московская государственная академия хореографии). Для проведения занятий в «классах танцевания» Московского Воспитательного дома 23 декабря 1773 г. был приглашен танцовщик Санкт-Петербургской придворной балетной труппы, итальянский танцмейстер Филиппо Бекари вместе со своей супругой. Занимаясь с детьми, отобранными с учетом их способностей к «танцеванию», Ф. Бекари должен был в течение 2–3 лет научить воспитанников «представлять фигуру танцовать со всевозможною точностию» и подготовить их для публичных выступлений в балетах собственного сочинения. За обучение каждого ученика предполагалось отдельное вознаграждение, при этом была оговорена повышенная оплата за подготовку исполнителей для сольных танцев [16]. Ф. Бекари проводил занятия с 1773 по 1777 г. Он давал уроки четыре раза в неделю с 7 до 11 часов утра. Количество мальчиков и девочек, учившихся у Ф. Бекари, в разные годы составляло от 54 до 80 человек [2, с. 260].

В отличие от танцевальной подготовки, для обучения драматическому искусству по изначальному плану И.И. Бецкого специальный преподаватель не требовался. 15 ноября 1773 г. он пишет Опекунскому совету: «Актеров же для обучения воспитанников никаких нет нужды иметь на жалованье, для того что воспитанникам нужно только раздаваемые им во время гуляния, вместо забав, роли затвердить, под присмотром своих учителей и поправкою от них только в чистом произношении речи по свой-



ству языка; тогда сама натура показывать будет, чтобы по пристойности действующими показаться могли; а по выучке уже и затвержении тех, когда надобно будет сделать пробу, то на то время приглася кого-либо из актеров, чтобы лишь мог показать особенные их театральные ухватки, напр. откуда, в которое время на театре выйти, где остановиться и т. д., которым однажды то или несколько раз показавшим, можно сделать подарок по пристойности» [8, с. 175]. Тем не менее впоследствии для обучения драматическому искусству в Московский Воспитательный дом были приглашены известные московские актеры: с 1775 по 1780 г. преподавал Иван Иванович Каллиграфов (Каллиграф), с 1780 по 1805 г. Василий Петрович Померанцев.

В 1778 г. танцмейстера Ф. Бекари сменил известный танцовщик и балетмейстер Санкт-Петербургской придворной балетной труппы Леопольд Парадиз. Он проводил занятия с 30 воспитанниками обоего пола три раза в неделю с 9 до 12 часов, обучая их «театральному танцованию» и салонным танцам — менуэтам, контрдансам и полонезам («польским») [2, с. 264–265]. Л. Парадиз преподавал в «классах танцования» Московского Воспитательного дома до 1784 г. С 1781 по 1784 г. преподавал также танцмейстер Морелли.

В декабре 1779 г. пятьдесят учеников «классов изящных искусств» Московского Воспитательного дома — 6 актеров, 6 актрис, 9 танцовщиков, 7 танцовщиц, 22 музыканта — были перевезены в Санкт-Петербург и определены на дальнейшее трехлетнее обучение и предполагаемое последующее трудоустройство к антрепренеру немецкого вольного театра Карлу Книпперу [8, Приложения, с. 103]. В их числе был известный впоследствии актер Антон Михайлович Крутицкий.

С питомцами Московского Воспитательного дома К. Книппер организует Вольный российский театр. Его репертуар включал комедии, драмы, комические оперы и балеты. Постановки балетов осуществляли Франческо Розетти и Жирард, показывались также поставленные ранее в Московском Воспитательном доме балеты Л. Парадиза и Ф. Бекари. Обучением драматическому искусству и постановкой драматических спектаклей занимался И.А. Дмитревский.

С 1 января 1783 г. И.А. Дмитревский становится владельцем театра [8, Приложения, с. 105–106]. Он пополняет состав труппы,

взяв из Московского Воспитательного дома 18 учеников, и организует театральную школу, в которой продолжается обучение взятых им в театр воспитанников и служивших ранее у К. Книппера актеров. В школе И.А. Дмитриевского осуществлялось музыкальное, драматическое и танцевальное обучение. Преподавание «Танца» продолжил вести Ф. Розетти, были приглашены придворный балетмейстер Гаспаро Анджелини и фигурант придворной балетной труппы Андрей Серков [2, с. 302–303].

Однако начинанию И.А. Дмитриевского не суждено было продолжиться. 12 июля 1783 г. императрицей Екатериной II был дан указ «Об учреждении особого Комитета для управления театральными зрелищами и музыкой», содержащий предписания по руководству работой театральных трупп, организации «придворных зрелищ» и разрешавший проведение общедоступных спектаклей с платным входом в двух городских театрах [12, Т. XXI, с. 972–977]. Руководимый И.А. Дмитриевским Вольный российский театр и организованная им школа прекратили свое существование. 17 актеров вошли в состав придворной труппы, 16 питомцев Воспитательного дома вернулись в Москву [2, с. 307–308]. Внимание, уделяемое «театральному танцованию» в Московском Воспитательном доме и в школе И.А. Дмитриевского позволяет предположить, что уровень танцевальной подготовки актеров, вошедших в 1783 г. в состав придворной труппы, был достаточно высоким.

Шестнадцатый пункт вышеназванного указа Екатерины II определял также основные задачи для государственной театральной школы: «Под ведением Комитета и Директора иметь школу, в которой Российские обоюбого пола должны учиться и приготавлиемы быть к театру Российскому, к музыке, к танцованию и к разным мастерствам при театрах необходимо нужным. В сем заведении надлежит иметь предметом, чтоб не только свой театр из них наполнять, но дабы со временем достигнуть во всех мастерствах по театрам нужных, замены иностранцев своими природными» [12, Т. XXI, с. 974].

Наряду с задачами подготовки к профессиональной сценической деятельности, театральное обучение вводилось также в ряде учебных заведений для общего культурного развития их воспитанников. Так, например, театральные постановки организовывались в Академии художеств, в Воспитательном обществе благородных

девиц (Смольный институт), продолжали ставиться спектакли с участием кадет Сухопутного шляхетного корпуса. Следует отметить также организацию спектаклей: трагедий, комедий и балетов, в которых выступали придворные дамы и кавалеры. Все это создавало благоприятный фон для развития театрального и в частности хореографического искусства в нашей стране, способствовало формированию системы обучения театральному танцу.

Театральный (сценический) танец в конце XVIII в. технически еще не был развит и оставался в основе своей близким к салонному (бальному). Сдерживающее влияние на развитие техники танца оказывал театральный костюм, мало отличавшийся от бальных нарядов. Он состоял из тяжелых головных уборов, париков, туфель на каблуках. В женском танцевальном костюме под длинные юбки, открывавшие по требованиям придворной моды только стопы, были надеты большие фижмы, движения корпуса сильно сковывал тугой корсет, а руки были закрыты рукавами до запястий. Все это сильно ограничивало амплитуду движений. Одним из основных профессиональных требований танцевальной школы XVIII в. была выворотность ног. «Нет ничего более необходимого для хорошего танцовщика, чем выворотность — *en dehors*», — считал известный балетмейстер и теоретик танцевального искусства Ж.Ж. Новерр [10, с. 216]. Обращаясь к обратному положению ног — *en dedans*, он пишет, что «танцовщик, склонный к такому положению всегда неловок и производит неприятное впечатление. Выворотность, напротив, придает непринужденность и блеск, сообщая грацию па, позициям и позам» [10, с. 218].

К концу XVIII столетия еще только формирующейся отечественной системой театрального образования был накоплен собственный опыт танцевального обучения. Он основывался на многолетних европейских традициях и был связан с творческой деятельностью западных педагогов и хореографов, принесших в Россию теоретические и практические знания.

Становление системы танцевального воспитания актера в России было неразрывно связано — во времени, стиливо, художественно и методически — с процессом возникновения профессионального хореографического образования в России, с формированием школы русского балета, впоследствии сложившейся как два уникальных направления мирового танцевального

искусства — Санкт-Петербургское и Московское. Подобно тому, как это происходило с хореографическим образованием, процесс танцевального воспитания актера начал осуществляться вначале в Санкт-Петербурге, а потом в Москве. С первых дней организации театрального образования в России «Танец» вошел в цикл основных предметов подготовки будущих актеров.

Обучение «Танцу» имело два направления: салонный (бальный) и театральный (сценический). Центральное место в формирующейся системе танцевально-пластического воспитания занимал Менуэт, ставший универсальным учебным материалом. Изучение Менуэта позволяло освоить один из главных и сложнейших бытовых танцев светских балов и служило базовой подготовкой к сценическому танцу.

Со всей определенностью можно сказать, что первые русские профессиональные артисты, учившиеся в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе, Московском университете и Московском Воспитательном доме, получили подготовку, отвечавшую требованиям своего времени к владению театральным танцем. Общий лексический материал, лежащий в основе салонного и сценического танца, позволял каждому ученику получить соответствующие навыки и знания.

#### Список литературы

1. *Арбо Т.* Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века. СПб., 2013.
2. *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* История театрального образования в России.: Т. 1: (XVII и XVIII вв). СПб., 1913.
3. Журналы дежурных генерал-адъютантов: Царствование имп. Елизаветы Петровны / Сообщ. Л.В. Евдокимов. Вып. II-й 1752 г. СПб., 1898.
4. Камер-фурьерские журналы. Церемониальные, походные и банкетные. 1748, № 46; 1750, № 48; 1752, № 50.
5. *Карабанов А.П.* Основание — 1750 — русского театра кадетами Первого кадетского корпуса. СПб., 1849.
6. *Компан Ш.* Танцевальный словарь. М., 1790.
7. *Ланг Ф.* Рассуждение о сценической игре // Старинный спектакль в России: Сб. статей. Л., 1928.
8. *Майков П.М.* Иван Иванович Бецкой: Опыт его биогр. / Сост. П.М. Майков. СПб., 1904.

9. *Малиновский К.В.* Материалы Якоба Штелина: В 3 т. Т. 3: Записки и письма Якоба Штелина о театре, музыке и балете в России. СПб., 2015.
10. *Новерр Ж.Ж.* Письма о танце и балетах. Л.; М., 1965.
11. Петербургский балет. Три века: хроника: I том. XVIII век / Сост. Н.Н. Зозулина; [авт. проекта и ред.: С.В. Дружинина]. СПб., 2014.
12. Полное собрание законов Российской империи, с 1649 года: Т. V. 1713—1719; Т. VIII. 1728—1732; Т. XIV. 1754—1757; Т. XVI с 28 июня 1762 по 1765; Т. XXL с 1781 по 1783. СПб., 1830.
13. *Старикова Л.М.* Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730—1740 гг. М., 1995.
14. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Док. хроника 1741—1750. Вып. 2. Ч. 1. / Сост. Л.М. Старикова. М., 2003.
15. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Док. хроника. 1751—1761. Вып. 3. Кн. 1 / Сост. Л.М. Старикова. М., 2011. ЦИАМ. Ф. 127. Ед. хр. 12. Л. 72, 72 (об).

#### References

1. *Arbo T.* Orcezograpfia. Tractat ob icsusstve tanca Francii XVI veka [Orchesographie. Treatise about the Art of Dance in France of the 16th century.]. SPb., 2013.
2. *Vsevolodskiy-Gerngross V.N.* Istoriya teatralnogo obrazovaniya v Rossii.: T. 1.: (XVII i XVIII vv.) [The History of the Theatrical Education in Russia. V.1 (XII and XVIII centuries)]. SPb., 1913.
3. *Jurnaly dejurnih general-adjutantov: Tzarstvovanie imp. Elizaveti Petrovni / Soobsh. L.V. Evdokimov. Vip. II-i 1752 g.* [The Record-books of the Adjutant-generals: the Empress Yelizaveta Petrovna's Reign / Book by L.V. Yevdokimov, issue 2nd 1752]SPb., 1898.
4. *Kamer-furierskiye jumaly. Tzerimonialniye, pohodniye i banketniye* [Ceremonial, Field and Banquet Record-books]. 1748., № 46; 1750., № 48; 1752, № 50.
5. *Karabanov A.P.* Osnovaniye — 1750 — russkogo teatra kadetami Perwego kadetskogo korpusa [Setting up — 1750 — of the Russian Theatre by the Cadets of the First Cadet Corps]. SPb., 1849.
6. *Kompan Ch.* Tanzevalniy slovar [Dancing Dictionary]. М., 1790.
7. *Lang F.* Rassujdeniue o szenitheskoi igre. // Starinnui spektakl v Rossii. Sb. stately [Discourse about Acting on Stage // Oldtime Russian Performance]. L., 1928.
8. *Maikov P.M.* Ivan Ivanovich Betzkoj: Opyt ego biogr. / Sost. P.M. Maikov [Maykov P.M. Ivan Ivanovich Betskyoy: Experoence of his Biography./ P.M. Maykov]. SPb., 1904.

9. *Malinovskiy K. V.* Materialy Yakoba Shtelina: V 3 tomah. T. 3: Zapiski i pisma Yakoba Shtelina o teatre, muzyke i baletе v Rossii [*Malinovskiy K.B.* The Jacob Shtelin's Matters: in 3 Volumes, Volume 3: The Jacob Shtelin's Notes and Letters about Theatre, Music and Ballet in Russia]. SPb, 2015.

10. *Noverr J.J.* Pisma o tance i baletah [*Noverr J.J.* Letters about the dance and ballet]. L.; M., 1965.

11. Peterburgskiy balet. Tri veka: chronika: I tom. XVIII vek / sost. N.N. Zozulina; (avt. proekta i red.: S.V. Druzhinina) [The Ballet of Petersburg. Three Centuries: Chronicle: Volume 1 18th century, composed by N.N. Zozulin (the author of the project and editor S. V. Druzhinina)]. SPb., 2014.

12. Polnoye sobraniye zakonov Rossiyskoy imperii, s 1649 goda.: T. V. 1713—1719; T. VIII. 1728—1732; T. XIV. 1754—1757; T. XVI s 28 iyunia 1762 po 1765; T. XXI c 1781 po 1783 [The Complete Set of Law Acts of the Russian Empire, since 1649: T.V. 1713—1719, Volume 8, 1728—1732, Volume 14, 1754—1757 Volume 16. from June, 28, 1762 till 1765, Volume XXI from 1781 till 1783]. SPb., 1830.

13. *Starikova L.M.* Teatralnaiya jizn Rossii v epochu Anni Ioannovni. Dokumentalnaiya chronika 1730—1740 gg. [*Starikova L.M.* The Theatrical Life of Russia in the Era of Anna Ioanovna. Documentary Chronicles, 1730—1740]. M., 1995.

14. Teatralnaiya jizn Rossii v epochu Elizavety Petrovni: Dok. Chronika, 1741—1750. Vip. 2, Th. 1. / Sost. L.M. Starikova [The Theatrical Life of Russia in the Era of Yelizaveta Petrovna: Documentary Chronicles, 1741-1750, Issue 2, Part 1 Composed by L.M.Starikov]. M., 2003.

15. Teatralnaiya jizn Rossii v epochu Elizavety Petrovny: Dok. Chronika, 1751—1761. Vip. 3. Kn. 1. / Sost. L.M. Starikova [The Theatrical Life of Russia in the Era of Yelizaveta Petrovna: Documents Chronicles, 1751—1761, Issue 3 Book 1 / Composed by L.M.Starikov]. M., 2011. TzIAM. F. 127, Op. 1, Ed. ch. 12, L. 72, 72 (ob).

#### **Данные об авторе:**

*Лецинский Антон Анатольевич* — заслуженный артист РФ, кандидат искусствоведения, доцент кафедры современной хореографии и сценического танца Российского института театрального искусства — ГИТИСа. E-mail: Lesthinskiy.a@mail.ru

#### **About the author:**

*Leshchinskiy Anton* — Merited Artist of the Russian Federation, Candidate of Arts history, associate professor of modern choreography department in Russian Institute of Theatre Arts — GITIS. E-mail: Lesthinskiv.a@mail.ru

**Ю.М. Орлов**

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия*

## **МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ БИЗНЕС- ПЛАНИРОВАНИЯ В ТЕАТРЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*Аннотация:*

В предлагаемой статье рассматриваются основные принципы планирования и организации деятельности российского государственного (и муниципального) репертуарного театра в его историческом развитии. Особое внимание уделяется проблемам разработки инструментального стратегического (перспективного) плана деятельности театров, обеспечивающего их художественно-творческое и социально-культурное развитие.

*Ключевые слова:* сценическое искусство, планирование деятельности театра; бизнес — план, формирование бюджета театра, планирование как инструмент эффективного театрального менеджмента.

**Yu. Orlov**

*Russian Institute of theatre arts —GITIS,  
Moscow, Russia*

## **METHODOLOGICAL ISSUES OF BUSINESS PLANNING AT THE THEATRE AND ITS HISTORICAL ASPECT**

*Abstract:*

The article considers the major principles of planning and activity arrangement of the Russian state (municipal) repertoire theatre in the process of the historical development. Particular emphasis has been placed on the matters of elaboration of the instrumental, strategic (long-term) plan of the activity of theatres, that provides their artistic-creative and social-cultural development.

*Key words:* stage art, planning of the activity arrangement of the theatre, business plan, budget of the theatre, planning as an instrument of the theatre management.

На излёте российской «перестройки», незадолго до политического переворота 1991 года в лексиконе руководителей многих организаций появился и в последующие годы с лёгкостью установился почти повсеместно термин «бизнес-план» и распространилось представление, что это совершенно новый подход к планированию. Впрочем, Россия привычна к частому появлению и быстрому укоренению новых понятий, терминов.

Время от времени необходимость совершенствования принципов и методов управления осознавалась правительством, осуществлялись позитивные преобразования, но нередко дело ограничивалось терминологическими новациями. Происходила ловкая и поэтому далеко не сразу заметная подмена: радикальные реформы в той или иной сфере удавались далеко не всегда, сущность управленческой проблемы сохранялась, работать продолжали, как прежде, но модифицировалась терминология.

Сколько таких замечательных терминологических игр успешно проведено в России! Взять только лишь сферу планирования. В 1960-е страна дружно внедряла экономико-математические методы планирования и управления, и даже Госкино (был такой комитет) приказало на всех киностудиях страны внедрить только что разработанный в США метод планирования PERT, высокоэффективный метод количественной оценки и пересмотра проектов, быстро и широко распространившийся в десятках стран. И в России на полках книжных магазинов появилась многочисленная научная, методическая литература по этому методу. Успешно его внедрить удалось только в нескольких отраслях, в большинстве — не получилось, но аббревиатура в русском варианте СПУ (сетевое планирование и управление) — еще долгие годы мощно звучала. Тогда правительство размахнулось на создание АСУ — автоматизированных систем управления — целыми отраслями народного хозяйства, не говоря уже об отдельных крупных предприятиях. Везде слышалось — АСУ, АСУ, АСУ... Аббревиатура сохранилась, масштабной автоматизации систем управления предприятиями не произошло, да и система управления в строгом смысле понятия «система» существовала лишь в немногих предприятиях нескольких отраслей. Потом вошло в управленческий обиход сложное словосочетание — «перспективное комплексное планирование», позже — «стратегическое планирование» как



будто перспективное комплексное планирование не предполагает разработки стратегии и руководителей многочисленных организаций обязали планировать деятельность комплексно, на перспективу, а также стратегически.

Как всегда, не остался в стороне и театр. Министерство культуры России разработало и опубликовало «Методические рекомендации по перспективному планированию творческого, экономического и социального развития коллектива драматического театра» (изд. Министерства культуры РСФСР, 1983). В этом объёмном и во многом очень полезном методическом пособии предлагалось на основании анализа деятельности драматического театра за предшествующие годы планировать его работу по основным параметрам на пять лет, — общий в то время для всех отраслей хозяйства срок перспективного плана. А наши театры, надо заметить, планировали достаточно подробно деятельность на год, причем во многих театрах конец года (точнее — сезона), виделся довольно туманно. (Далее мы покажем, что во многом это объясняется рядом объективных обстоятельств, а не только субъективными факторами менеджмента в том или ином театре.)

Рекомендации, как обычно, подкреплялись Приказом, который требовал от соответствующих органов субъектов Федерации «обеспечить внедрение». Не внедрилось.

Надо сказать, что эти примеры хорошо иллюстрируют реальную действенность российской административно-командной системы управления при социализме: вопреки современным легендам о прошлом, влияние «вышестоящих» организаций на «подчиненные» далеко не всегда было столь сильным, как это представляется, очень часто руководители тихо игнорировали приказы сверху — без каких-либо неприятностей для себя.

Был период увлечения — опять-таки на акустическом уровне — «программно-целевым методом планирования». Вероятно, наивно предполагалось, что ранее перспективное планирование осуществлялось без формирования целей и программы, то есть без какой-либо цели! Но, то ли в программах не удавалось определиться (ибо существовало множество разнообразных программ на государственном и отраслевых уровнях), то ли цели не умели достаточно четко обозначить, но и этот метод закрепился лишь в научно-методической литературе.

Одно из последних изысканий советской власти в подходах к решению проблем управления называлось «совершенствование хозяйственного механизма» — здесь новое ключевое слово: механизм, в которое крепко поверили. Некоторые пошли еще дальше и придумали уже совершенно фантастическое словосочетание, не переводимое ни на один язык, в том числе русский: «хозяйственный механизм управления», и даже определяли пути его совершенствования. И определили, даже для театров. (См., например: Пути совершенствования хозяйственного механизма управления театрально-зрелищными предприятиями. М., 1984.) А предприятия, вопреки предложениям ученых и приказам свыше, продолжали работать как прежде или идти вперед собственными путями, нередко более продуктивными.

Слова, слова, слова...

И вот заговорили о новой панацее от хозяйственных, экономических провалов. Исцеляющее средство зовется бизнес-план. И действительно, коль не помогло прежнее название «перспективный комплексный план», может, сработает ударно краткое и легкое, со сладостным американским словом спаренное «бизнес-план»? И, быть может, театры, так и не вставшие на предлагавшиеся ранее «пути совершенствования хозяйственного механизма управления», встанут на современный путь бизнес-планирования?

Здесь решительно изменим тон: изменилось время — наступил XXI век, страна постепенно избавляется от драматических последствий лихолетья 1990-х годов, понятно, что процесс этот будет долгим. Становятся действительно возможными и действительно необходимыми новые подходы к вопросам планирования, так как речь идет о построении в России разумной, социально ориентированной рыночной экономики. Но прочное будущее — и в сфере становления экономики, и в сфере развития культуры, в том числе искусства, не создать без аналитической опоры на прошлое. Поэтому полезно в наших рассуждениях о рациональной организации театрального дела в новых объективных условиях перебросить мост в дореволюционную Россию, до 1917 года, ведь уже тогда очень многое делалось для решения интересующей нас проблемы. Особый интерес в этом отношении представляют последние десятилетия Российской

империи, когда сценическое искусство развивалось в условиях становления театрального рынка и, как известно, развивалось успешно. Попробуем же по возможности пристально рассмотреть эволюцию принципов и методов комплексного планирования деятельности театра и извлечь опыт, полезный для отечественного театрального дела XXI века.

Сначала переведем на русский «бизнес-планирование». В стилистике русского языка — планирование бизнеса, или, совсем по-русски, как когда-то у предпринимателей до революции 1917 года: планирование Дела. В документах Дирекции государственных (императорских) театров XIX — начала XX века много говорится о совершенствовании принципов и методов всестороннего (в современной лексике — системного) планирования деятельности театров на год и даже предлагается методика долгосрочного планирования.

Следует отметить, что в то время в Западной, особенно в Центральной Европе идея заблаговременного всестороннего осмысления работы театра на определенную перспективу была далеко не нова. Но руководители наших крупнейших театров (государственных — императорских и некоторых казённых, частных — театра Корша, Московского Художественного театра) сумели в этом важнейшем разделе управления подняться на принципиально иной методологический уровень. А в императорских театрах впервые в мире разработали принципы комплексного и системного долгосрочного (на пятилетку!), среднесрочного и оперативного планирования.

Для нас важно проследить генезис принципов и способов театрального планирования именно в России, так как пути развития отечественного и западноевропейского театрального дела подобны лишь в самых общих чертах. Не менее важно для разработки современных рекомендаций оценить инструментальность существовавших в то или иное время способов, процедур планирования, анализируя опыт их практического применения в российских театрах. Рассмотрим эти вопросы на материале прежде всего государственных драматических театров — изначально придворных, затем императорских.

Будем исходить из утверждения, что театр всегда — сложная система, состоящая из различных взаимозависимых подсистем

и осуществляющая одновременно несколько взаимообусловленных процессов деятельности. Но таких организационных систем много. Специфика же системы «театр» в том, что ей всегда присущи очень существенные внутренние противоречия, в той или иной степени обязательно себя проявляющие во всех театральных коллективах.

Здесь назовем лишь одно такое противоречие: между творчеством и организацией. Сценическое творчество неосуществимо вне организации, но по содержанию эти категории противоположны. Художественное творчество, собственно творческий процесс можно условно разделить на две основные составляющие: первая — непредумышленное начало, вторая — сознательные побуждения, рациональное стремление к поставленной цели. Именно первая составляющая обуславливает специфику театральной организации. Ведь творчество невозможно без вдохновения, а творческое вдохновение в значительной мере спонтанно, неопределенно, непредсказуемо. Организация же в любом случае предполагает предсказуемость, — то есть четкое планирование, а также регулирование и контроль.

Таким образом, всегда возникает следующая дилемма. Планируя нашу основную деятельность, нашу «продукцию» — то есть процессы создания и показа сценических произведений, а затем рациональным регулированием обеспечивая выполнение намеченных планов, мы рискуем снизить художественное качество спектаклей, а то и погубить творчество. Если же не иметь четкого представления о будущем, то есть не планировать деятельность и дрейфовать по волнам вдохновения, невозможно координировать этапы создания сценического произведения, изготовление оформления постановок, обеспечивать всем необходимым репетиционные процессы, извещать публику о датах премьер заранее, чтобы она успела купить билеты. Невозможно составить финансовый бюджет, регулировать доходы и расходы, заниматься маркетингом и фандрейзингом. И так далее — перечень можно продолжать.

Полезно понять, как названное противоречие разрешалось в различные периоды развития отечественного театра.

В России регулярная, то есть не прекращающаяся ни на один год до настоящего времени, деятельность государственного те-

атра началась с 1730-х годов, значительно позже, чем в наиболее развитых странах Западной Европы. С умом и не скупясь на материальные затраты, Царский Двор быстро развивает театральное дело на основе деятельности приглашаемых зарубежных трупп. Накопленный творческий и организационный опыт позволяет основать в 1756 году национальный театр, — как известно, честь его создания принадлежит А.П. Сумарокову. Дирекция придворных театров, созданная десятью годами позже, делает первые важные шаги в регламентации и систематизации театрального дела. Понадобились, однако, многие годы, чтобы выработать и закрепить в специальных документах первые правила театрального планирования.

Сначала научились планировать деятельность на очень короткий период.

Тут следует заметить следующее. Наверное, идея трех видов планов — краткосрочного, среднесрочного и перспективного — интуитивно осуществлялась уже в древние времена. Весьма вероятно, что при строительстве пирамид в Египте и дорог в Римской империи (эти дороги безупречно «работали» сотни лет) руководители строительства — или, скажем по-современному, менеджеры — умели соотносить задачи ближайших дней с задачами дней последующих и значительно более удаленных. Но можно с уверенностью предположить, что прежде всего научились, исходя из конкретных целей и досконального владения технологией, намечать порядок, определять последовательность, объемы работ и необходимые для этого материальные средства на малые промежутки времени. Иными словами, сначала научились составлять краткосрочные планы.

В российском государственном театре сначала научились планировать работу над новой постановкой — от первой читки пьесы до премьеры. Понятна значимость постановки и ее показа: здесь и основное содержание работы, и основная цель театра. Таким образом, начали с главного — с единицы творческого «продукта». Вероятно, уже тогда было ясно, что без четких планов работ над постановками разумно планировать все остальные разделы деятельности театра невозможно.

Первый документ, в котором был закреплен порядок планирования работы над постановкой, относится к 1784 году [2, с.9].

Постановки были разделены на две группы. Одну группу составляли сложные многоактные постановки, например, трагедии. В другую группу входили небольшие, более простые в постановочном отношении — так называемые «малые комедии». Над постановками первой группы предполагалось работать не более 24-х дней, второй — не более 13-ти дней. Далее, опираясь на опыт предшествующих лет, ориентировочно определяли число и стоимость постановок. Зрительская аудитория в то время была столь малочисленна, что годовое число представлений лишь ненамного превышало число премьер, постановки редко выдерживали более одного-двух спектаклей. Творческий и производственный персонал находился на годовом жалованье. Таким образом, приблизительно спланировать годовую сумму расходов было не очень сложно. До 1783 года театры обслуживали в основном придворных, и плата за посещение спектаклей отсутствовала (для спектаклей русской труппы — с 1759 года). Поэтому речь о доходах от сборов не шла, и годовое финансирование театров из бюджета двора планировалось равным годовым расходам.

С 1783 года театры становятся публичными, и со временем накапливается опыт ориентировочного расчета собственных доходов от продажи билетов. Все виды доходной деятельности, кроме показа спектаклей, справедливо считались недостойными государственных театров. Иных статей доходов не будет до конца 1980-х годов — коммерческая деятельность в государственных театрах России — императорских и казённых до 1917 года и в советский период была недопустима, как она недопустима и в большинстве зарубежных некоммерческих театров.

Принцип планирования безусловно обусловлен художественным методом сценического творчества эпохи. Как известно, для классицистского театра характерны жесткое ограничение системы выразительных средств, определенная канонизация сценического языка, в том числе мизансцен. В этой связи становилось вполне возможным регламентировать и структуру постановочного периода.

Продолжительность постановочного процесса зависела от установленной нормы максимальной продолжительности работы над главной ролью. Для первой группы постановок этот срок составлял

три недели, для второй — десять дней. Когда роли были выучены, назначались три репетиции. На первой читались и проверялись роли, на второй — репетировали «по ролям», ведущие артисты «слаживали» спектакль, затем следовала генеральная репетиция.

Со временем структура репетиционного процесса менялась — в зависимости от драматургии и эволюции художественных методов. Рационалистические каноны сценического искусства в русском театре первой четверти XIX века постепенно уходили в прошлое, под воздействием новых направлений в драматургии формировалась новая система актерской игры. Эти изменения нашли определенное отражение в организации творческого процесса. По правилам, утвержденным в 1825 году [3, с. 244], работа над постановкой начиналась с читки пьесы и трех репетиций, а затем уже артистам давалось время для изучения ролей. Затем вновь назначались репетиции — для «доведения до зрелости общего действия» [там же]. Следовательно, новая стилистика спектакля вызвала потребность в иных методах подготовки постановок.

Как показывает анализ документов императорских театров, принципы планирования работы над постановкой в последующие десятилетия эволюционировали очень медленно. В конце XIX века примерная структура репетиционного процесса следующая: 3–5 считок, затем — 2–4 дня на выучку ролей и 9–11 дней репетиций. На каждой репетиции всегда репетировали весь спектакль. Всего — 14–20 дней работы [10, с. 204–205], почти столько же, что и в XVIII веке.

В начале XX века продолжительность репетиционных периодов в государственных театрах колеблется в более широких пределах и зависит от сложности постановки. Репетиционная трудоёмкость определяется числом актов и количеством перемен декорационного оформления. Структура же репетиционного периода в основном сохраняется (лишь постановки Вс.Э. Мейерхольда создаются иначе). Можно предположить, что существовавшие так долго способы организации творческого процесса были наиболее адекватны художественному методу, основой которого является собственно актерское творчество и актерский ансамбль, а режиссер «учреждает общее действие на сцене» [3, с. 233], иными словами, организует его.

В 1800 году Дирекция императорских театров делает решительный шаг в совершенствовании управления: устанавливается принцип годового планирования репертуара — новых постановок и постановок, переходящих с предшествующего года. Именно с этого времени в театре начинается постепенно, шаг за шагом, формироваться методика годового планирования всех видов деятельности.

Казалось бы, что при принятой методике планирования одной постановки возможна почти арифметическая точность планирования творческо-производственного процесса на достаточно большой период времени. На практике, однако, не все было так просто, — даже классицистские каноны сценического творчества не гарантировали соблюдения установленных сроков. Например, зачастую не удавалось обеспечить своевременное выучивание ролей той или иной пьесы, и сразу нарушались вроде бы строгие планы выпуска последующих спектаклей. «Артисты, — читаем в одном из театральных документов 1832 года, — нередко отговариваются неимением времени для выучивания назначаемых им ролей» [8]. Вроде бы нашли выход. Тем же документом регламентируется равномерная работа над ролями: ежедневно артист должен выучивать не менее 25-ти строк, а за плохое выучивание назначили штрафы.

Наверное, положение улучшилось, названное выше противоречие уменьшилось. Но, — сохранилось, так как различна способность артистов запоминать текст, да и тексты — разной сложности и не одинаково близки творческой индивидуальности исполнителя. И творческое, и физическое самочувствие артиста не могут быть стабильными ежедневно, не говоря уже о том, что артист может заболеть и какое-то время не работать. Правда, на этот случай организационная система предусматривала второй состав исполнителей (такой принцип имел еще и эстетический аспект). Конечно, это позволяло в какой-то мере снять неопределенность в плановой организации творческого процесса, а следовательно, и в планировании деятельности театра в целом. Но только — в определенной мере, ибо артисты могут быть одинаково профессиональны, но никогда не могут быть одинаково талантливы. А именно творческая индивидуальность, уникальность таланта конкретного артиста и привлекает



наибольшую часть зрителей. И практика российских императорских театров убедительно доказала, что даже при наличии двух-трех талантливых исполнителей главной роли публика делала свой единственный выбор, и зал бывал полным, когда играл любимый артист, и часто полупустым, когда ту же роль играл другой исполнитель. А это означает, среди прочего, что денежные сборы со спектаклей, единственная доходная статья бюджета государственных театров вплоть до 1990-х годов, также зависели от состава исполнителей.

Проблемы обеспечения достаточно высокого зрительского спроса и, что не менее важно, его стабилизации, осознавались театральной администрацией всегда. Время от времени их пытались решить даже на законодательном уровне. Так, в театральной законодательстве 1825 года справедливо отмечалось, что для приведения доходной части бюджета в устойчивое состояние, нужно «приучить публику к постоянному посещению зрелищ», добиться, чтобы театр стал для неё «необходимостью» [3, с. 232]. В этой связи формулировались и принципы планирования репертуара. Подчеркивалось, что «выбор, разнообразие, приоровление и правильный ход репертуара (иными словами, планирование проката с учетом времени, последовательности показа и других обстоятельств. — Ю.О.) составляют сущность и истинное хозяйство театра» [там же].

В процессе планирования репертуара предлагалось выполнять совокупность требований, актуальность которых для российского репертуарного государственного театра сохраняется и поныне. Предлагалось: 1) выбирать для постановки пьесы, обладающие несомненными художественными достоинствами; 2) составлять репертуар, отвечающий вкусам различных групп зрителей; 3) осмысленно чередовать спектакли текущего репертуара; 4) определять сложность подготовки каждой премьеры и продумывать последовательность постановочных работ с учетом ресурсов всех подразделений театра, ибо нерациональное планирование «лишает часто актеров времени к изготовлению ролей, изнуряет тансеров и музыкантов; отнимает у режиссеров, балетмейстеров и машинистов удобство поставить спектакль в надлежащем виде, а зрителям, вместо удовольствия, внушает досаду, которая отохочивает их от театра» [там же, с. 233].

В совокупности все названные правила осуществить на практике очень сложно, поэтому совместно они достигались и достигаются очень редко. Исключением являлся, пожалуй, лишь Московский Художественный театр (далее МХТ) до 1917 года. Принципиально важно, однако, что ещё в то далекое время задача комплексного планирования была четко и, теперь можно сказать с уверенностью, правильно поставлена. И поставлена на основе глубоко осознанного представления о том, что есть «сущность и истинное хозяйство театра».

Если под избранным нами углом зрения исследовать организационную систему государственных театров России до 90-х годов XX века, среди прочих закономерностей обращает на себя внимание неистребимость попыток нормировать все основные разделы театральной деятельности. Стремление это понятно: нормы облегчают планирование и контроль. Нормирование представлялось совершенно необходимым для определения плана годовых доходов и расходов — главных показателей деятельности театра, исходя из которых можно было обосновать его финансирование.

Впервые с момента основания Дирекции императорских театров всестороннее упорядочение всех видов их деятельности осуществляется в эпоху Николая I. К концу 1840-х годов уже можно в полной мере говорить о наличии системы управления государственными театрами. Упорядочение, регламентация базируются на опыте работы в предшествующие десятилетия и сопровождаются установлением норм деятельности — трупп, оркестров, художественно-руководящего персонала, администрации, монтажных подразделений, обслуживающего персонала. В результате удается выработать обоснованную методику комплексного годового планирования — «Проект годового расписания об ожидаемых доходах и предстоящих расходах» (1832).

Но чаще всего фактические годовые расходы и доходы отличались от плановых. Особенно существенно отличались доходы. Обратим внимание на название методики: очевидно, что расходы стремились планировать достаточно точно, а доходы только предсказывать, говоря современным языком, прогнозировать. К началу XX века удавалось планировать достаточно точно расходную часть бюджета. Планы строились на основе раз-

личных группировок (постановок по трудоемкости и стоимости, репертуара по видам и эксплуатационным характеристикам и т.д.) и многочисленных норм деятельности.

С доходами было намного сложнее. Планировали календарные даты всех премьер. Для каждого театра существовала норма годового количества представлений. Без учета спроса на конкретную постановку по статистике предшествующего года определяли среднегодовую заполняемость зрительного зала и среднегодовой доход от сборов с одного спектакля. Умножением этой величины сбора на число спектаклей получали искомое — будущие плановые годовые доходы от сборов.

Но как предвидеть заполняемость зала на тех или иных спектаклях? И как вообще можно предвидеть зрительский успех еще не шедших постановок? Объективные причины, препятствующие приемлемой надежности годовых прогнозов доходной части бюджета, отметил один из видных чиновников театральной Дирекции П.М. Пчельников. Анализируя тенденции доходов и расходов московских государственных театров в последние десятилетия XIX века, он писал: «Полная зависимость сборов с театров от случайных величин, в ряду которых имеются и метеорологические, и экономическое состояние жителей, и настроения их, и влияние прессы, и капризы посетителей и т.п. не позволяют основывать на них точные хозяйственные расчеты» [7, с. 50].

«Точные финансовые расчеты» требовались для определения суммы годовой дотации — государственные театры как учреждения, преследовавшие высокие художественно-творческие и социальные цели, всегда были убыточны. Изначально придворные театры жили исключительно на государственные ассигнования. С 1783 года театры становятся публичными, доходы от продажи билетов со временем растут и к началу XX века составляют почти половину бюджета, однако во все времена государственное финансирование покрывало больше половины текущих расходов<sup>1</sup>.

Так как по названным объективным обстоятельствам точные расчеты были невозможны, естественно сложился порядок годового планирования показателей деятельности на основе их

<sup>1</sup> Мы не берем тут в расчет расходы на ремонт, строительство, реконструкцию, техническое оснащение и переоснащение зданий театров, мастерских и проч. — все это сполна финансировалось из государственных средств.

численных значений в предшествующий год. Выдающийся деятель императорских театров В.П. Погожев, с 1896 года занимавший должность управляющего делами Дирекции, справедливо считал принцип планирования «от достигнутого» финансового результата порочным. «Таким образом, — утверждал он, — отпуск денег не соответствует действительной потребности каждого данного года и зависит от случайных результатов эксплуатации театров в другом году, ничего общего с условиями эксплуатации данного года не имеющем» [6, с. 57].

Но ведь фактическое положение дел в планируемом году может сложиться благоприятно для театра, какие-то постановки вызовут огромный зрительский интерес, и доходы от сборов будут больше запланированных. Такая ситуация всегда была более неприемлемой для финансирующих театры органов, чем ситуация противоположная, то есть когда реальные доходы оказываются меньше запланированных. Это — понятный ход экономической мысли в условиях ограниченности ресурсов, постоянной нехватки средств на финансирование многочисленных расходных статей государственного бюджета. Выгоднее снизить дотацию, а потом, если понадобится, покрывать сверхплановые убытки. В.П. Погожев, исследуя экономическую деятельность императорских театров, показал, что дотация никогда не соответствовала их нуждам, она планировалась «в раз- мере меньшем, чем действительная потребность, с последующим покрытием избытка расходов — в качестве “монаршей милости”» [там же, с. 46].

Такой способ финансирования не лучшим образом отражается на организационной и творческой деятельности: чаще всего театр объективно не заинтересован в максимальном использовании творческих и экономии производственных ресурсов. В.П. Погожев характеризует одну из негативных сторон планирования «от достигнутого». При существующем положении, пишет он, если театр поставит сверх запланированного количества премьер интересную постановку, которая будет иметь большой успех у зрителя, или пригласит в труппу в течение года талантливого артиста, который привлечет публику, сборы за год повысятся, и в следующем году, «условия эксплуатации которого совершенно еще неизвестны» [там же, с. 58], ассигнования на театры соответственно

уменьшатся, что невыгодно Дирекции, поэтому она не заинтересована в поиске и постановке интересных пьес [там же]. Конечно, существовали другие рычаги воздействия на Дирекцию, прежде всего административные, и качество репертуара контролировали вышестоящие чиновники. Но Погожев совершенно прав: наиболее эффективных внутритеатральных стимулов собственной заинтересованности, как правило, не было.

С другой стороны, часто повторяемые требования вышестоящих чиновников повышать точность годового планирования и не выходить за рамки запланированного бюджета заставляли руководителей совершенствовать методы планирования расходной части бюджета, а также стремиться к уменьшению неопределенности плана доходов, которые, по меткому выражению П.М. Пчельникова, во многом зависят от «случайных величин». Как мы говорили, творческому процессу в значительной мере свойственна неопределенность, спонтанность, часто непредсказуем и зрительский успех. Кажется, если в театре хорошо Художнику и Зрителю, плохо Чиновнику, и наоборот. Приходилось в какой-то степени ограничивать творческие возможности жесткими рамками плановых процедур.

К началу XX века объективные закономерности развития драматургии, сценического искусства обуславливали необходимость гибкого планирования структуры репетиционных периодов, их продолжительности. Но в такой ситуации очень сложно, а в определенных случаях и невозможно на год вперед точно спланировать даты всех премьер, обеспечивая при этом благоприятные условия репетиционного процесса для каждой постановки. А без такого плана невозможно точно планировать эксплуатацию репертуара. А без такого плана проката репертуара было невозможно существующими в государственных театрах способами планировать доходы и т.д. И поэтому императорские и казённые театры продолжали, как правило, планировать на перспективу сугубо творческий процесс жестко, как в период расцвета классицизма.

На заре развития национального театра, когда зрителей еще было очень мало, большинство постановок шли один-два раза, и для регулярной деятельности это условие для государственных театров было незыблемым (театр — для зрителей!), поневоле приходилось включать в годовой план десятки премьер.

Постепенно зрительская аудитория росла, росли и тиражи постановок. Но чиновники продолжали традиционно планировать очень большое число премьер — во второй половине, тем более к концу XIX века их было больше, чем требовалось для регулярной работы театра в течение сезона. Спектакли нередко снимались с репертуара, когда еще давали полные сборы: необходимо было освободить место для следующей премьеры. На это обстоятельство с горечью указывал еще А.Н. Островский [5, с. 133, 144—148]. Однако названный принцип сохранялся и в последующие годы, хотя число премьер уменьшалось. Можно предположить, что он в определенной мере гарантировал достаточно стабильную заполняемость театрального зала на всем протяжении сезона. Если преследовать эту цель, то действительно лучше на случай провала той или иной планируемой постановки иметь наготове следующую постановку, и чем больше постановок, тем надежнее годовой план доходов.

Все сказанное отнюдь не означает, что система годового планирования погубила искусство государственных театров. Вспомним, что мы говорили о художественно-творческих методах казенной сцены, они достаточно органично соотносились с методами комплексного перспективного планирования. Вот, например, годовой комплексный план деятельности Малого театра 1910—1911 годов, составленный в апреле 1910 года, начало сезона — в сентябре. Репертуар состоит из 30 постановок, из них 14 — намеченные премьеры. По каждой постановке определены составы исполнителей. Представлен календарный план репетиций каждой постановки, даты монтировочных, генеральных репетиций и даты премьер (планировалась параллельная работа над смежными постановками). Указаны репетиционные площадки. Продуман каждый из 238 рабочих дней сезона. Установлены даты сдачи макетов, монтировок всех постановок и сроки изготовления оформления. Всего за сезон предполагалось сыграть 235 спектаклей — для того времени это очень много. Как видно из отчета, сыграли 234 спектакля, из 14-ти плановых постановок не поставили лишь одну. Судя по театральной прессе, сезон прошел довольно успешно, об этом же свидетельствует годовое количество проданных билетов [9]. Безусловно, успех во многом был обеспечен выдающимся мастерством ведущих артистов, утонченным искусством актерских ансамблей целого ряда постановок [4].

Мы говорим о великих по своим творческим достижениям театрах России XVIII—XIX веков, государственных, но на таких же художественно-творческих принципах развивались многочисленные театры других организационно-правовых форм. Вопреки установившемуся мнению, значение режиссера в таких театрах велико. И в государственных театрах, и в художественно полноценных антрепризах он помогает актерам понять пьесу, идеи драматурга, является организатором сценического действия и координатором всего творческого процесса. И все-таки назовем такой тип театра актерским театром, ибо, повторим, доминанта данной творческой системы — самоценность индивидуального и ансамблевого актерского творчества. А в конце XIX века возникает театр, основанный на иных художественных принципах.

Рубеж XIX—XX веков знаменовал новую эпоху российского сценического искусства. Социально-философские, идейно-художественные процессы, новая драматургия обусловили коренную реформу театра. Объективные условия выдвинули задачу создания целостного художественного спектакля, позволяющего раскрыть и осмыслить новые, усложнившиеся механизмы взаимодействия личности и общества. Возникла потребность в новых художественных методах и соответствующей системе организации сценического творчества. Как известно, эту задачу решил МХТ. Принципиально меняются функции режиссера: он становится соавтором драматурга и автором спектакля. Подчиняясь режиссерскому замыслу, все сценические компоненты спектакля должны сливаться в единое художественное целое. Изменяется характер репетиционного процесса, его структура. Театральная постановка становится самостоятельным, в идеале целостным произведением искусства. Назовем такой тип театра театром концептуальной режиссуры. Он быстро распространяется и уже в первые десятилетия XX века становится основным, постепенно вытесняя актерский театр.

Новая творческая система востребовала новые принципы театрального планирования. Степень неопределенности, непредсказуемости затрат ресурсов на постановку резко возросла. Разработка общего решения, экспликации будущего спектакля, воплощение режиссерского замысла, работа с художником, композитором, репетиционный процесс — не поддаются нормирова-

нию, каждая постановка — уникальна, продолжительности этапов создания каждого сценического произведения различны. Контрастно обозначилось еще одно извечное противоречие репертуарного театра — индивидуальность таланта и коллективность его проявления. Актер — самоценный талант, его творчество от него неотделимо, и в то же время есть составная часть коллективного целого спектакля. Талант актера нужен лишь в той мере, в какой он вписывается в коллективный результат — спектакль. В театре концептуальной режиссуры профессиональные возможности актера, его художественная индивидуальность должны строго соотноситься с общим замыслом, с проектируемой целостной структурой постановки. При этом интересы режиссера и артиста далеко не всегда совпадают, так как объективно они противоположны. Но создание целостного сценического произведения предполагает однонаправленность интересов создателей спектакля, обеспечить ее — одна из сложных задач режиссера. Таким образом, постановочный процесс в театре концептуальной режиссуры резко усложняется, его очень трудно, а часто и невозможно точно расписать по дням задолго до начала репетиций.

В МХТ от скрупулезного годового календарного планирования отказались сразу. Но это не означало, что похоронили саму идею перспективного планирования. К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко впервые в России осознали, что план — это не будущий желанный результат, а порядок действий для его достижения, что планирование — это не единовременный акт, а диалектический процесс, постоянный поиск наилучшего варианта, совершавшийся почти непрерывно. По справедливому утверждению Рассела Акоффа, одного из крупнейших теоретиков планирования, план только тогда хорош, когда постоянно корректируется в соответствии с систематическим анализом хода дела, с новой информацией. По Акоффу, процесс планирования завершается лишь с достижением цели, то есть завершением работы, а первый вариант перспективного плана нужен для того, чтобы оценить все ресурсы и со старта рационально направить совместные усилия [1].

Поразительно, но основатели МХТ сделали это открытие эмпирически на 70 лет раньше ученых. Впервые была осознана диалектика перспективных (на сезон), среднесрочных и краткосрочных планов, впервые они выстраивались в продуманной взаимосвязи.



Важно при этом, что в процессе управления творческой деятельностью планирование осуществлялось в двух противоположных направлениях: от сезонного плана — к среднесрочному, от него — к краткосрочному, и обратно к сезонному. Составляя недельную афишу, опирались на среднесрочный план и перспективные прогнозы, но принимали во внимание и сиюминутные обстоятельства, а течение событий показывало, что надо изменить в плане сезона. Поэтому, в отличие от годового плана государственных театров, годовой план МХТ мог неоднократно корректироваться, он не был верстовым столбом, который необходимо достичь во что бы то ни стало в утвержденные «выше» сроки. План перестает быть догмой, прокрустовым ложем творчества. Основным принципом планирования становится гибкость планов, их постоянная настроенность на обеспечение благоприятных условий для творчества. Главное — перспективное комплексное планирование становится инструментом для достижения определенных художественно-творческих, социально-культурных и экономических результатов.

Воспроизведем логику перспективного комплексного планирования деятельности МХТ. Понятно, как везде и всегда начинали с планирования афиши. Как и в государственных театрах, ее планировали на сезон. Сначала определяли переходящие постановки, к ним затем добавляли премьеры. Весь репертуар в совокупности, как и в государственных театрах, должен был соответствовать общим идейно-художественным целям театра и задачам сезона, в том числе организационно-экономическим — занятости актеров, возможностям постановочной части, зрительскому спросу, необходимым доходам от сборов. При этом оставались незыблемыми критерии деятельности МХТ: не поступаясь художественными принципами, развивая творческие искания, сохраняя лучшее из поставленного, совместить с этим, ему подчиняя, все организационные требования. Начальная точка отсчета при составлении плана репертуара — предполагаемые расходы будущего сезона, а также ориентировочное число представлений за сезон. Анализируются эксплуатационные качества переходящего репертуара, каждая из постановок оценивается в такой последовательности: название — возможное количество спектаклей — предполагаемый средний сбор со спектаклей, сумма сборов со всех представлений данной постановки. Причем составляется пессимистический прогноз, то есть расчет делается на сбор

ниже среднего. К переходящим постановкам добавляется картина предполагаемого использования премьер, каждая из которых рассматривается в такой же последовательности.

В совокупности же, говоря современным языком, прогнозируются частоты показа постановки и, исходя из этих частот, прогнозируется доход от сборов по каждому названию афиши, с тем, чтобы выйти на ориентировочную общую сумму сборов. Следовательно, одновременно планируются названия, включаемые в афишу сезона, определяется их число и количество необходимых премьер, частота показа каждого названия, то есть во взаимосвязи планируется афиша и сезонная эксплуатация репертуара. Важно, что в тесной связи рассматриваются художественные и экономические вопросы. Вместе с тем закладывается основа составления подневного репертуара на месяц или неделю, в котором потом и отразятся разумные соотношения в использовании постановок.

Параллельно с частотным планом составляется финансовый план доходов на основе подневного анализа эксплуатации репертуара за ряд сезонов. Здесь учитывались все различия в сборах с представлений в зависимости от тех или иных календарных дней сезона, репертуар рассматривался по определенным группам, по каждой группе рассчитывался средний сбор за предшествующие сезоны.

Частотный и финансовый планы составлялись независимо один от другого и затем взаимокорректировались. В результате могло измениться плановое число представлений, сумма доходов, а также число представлений той или иной намеченной постановки и даже репертуар. Так разрабатывался основной плановый документ сезона, учитывающий одновременно творческие намерения и возможности, организационно-экономический потенциал и объективные ограничения деятельности театра.

Среднесрочный план театра базировался на двух-трех месячном календарном плане проката, который мог быть многовариантным в зависимости от хода работы над новыми постановками. Да и выбранный вариант неоднократно уточнялся: постоянно оптимизировали все виды ресурсов в соответствии с установленными критериями. И лишь краткосрочный план (на одну-две недели), содержащий календарный порядок показа спектаклей и почасовое расписание всех работ на каждый день, должен был безусловно выполняться.

Понятно, что при таком подходе к перспективному комплексному планированию нельзя анонсировать, публиковать программу театра более чем на сезон, ведь достаточно точную информацию, необходимую для планирования следующего сезона, мы получим в процессе текущего сезона. Прежде всего это касается зрительского успеха подготовленных нами премьер. Лишь зная точно, как посещаются наши постановки в текущем сезоне, можно обоснованно планировать афишу и число показов каждой постановки на следующий сезон.

Принципы и система комплексного планирования, созданные руководителями МХТ, блестяще доказали свою эффективность, они способствовали творческому развитию и экономическому благосостоянию театра.

Советский театр в основу своей художественно-творческой деятельности заложил методы МХТ — театра концептуальной режиссуры. Мы не говорим здесь о том, как эти творческие методы распространялись и внедрялись, скажем лишь, что далеко не всегда они органично воспринимались тем или иным театральным коллективом, отсюда и меткое обозначение этого массового процесса — «омхачивание».

Казалось бы, если не вся организационная система, то уж принципы планирования деятельности должны были бы также привиты советским театральным предприятиям. Но этого не случилось. Театрам «прописали» принципы и систему планирования государственных театров, созданную, как мы показали, для совсем иной художественно-творческой системы. Впрочем, ход рассуждений властей нетрудно понять, если вспомнить, сколь мощно она была централизована. Поэтому стремилась унифицировать и методы планирования. Зачем ежегодно трудиться, рассматривая комплексные стратегические планы каждого театра, оценивать обоснованность доходов и расходов исходя из художественно-творческой и социально-культурной программы коллектива на конкретный период, когда много проще на основе всяческих норм, группировок планировать все показатели деятельности по отработанному в императорских театрах принципу «от достигнутого уровня». И группировали театры, и устанавливали отраслевые нормы. Если в процессе деятельности театра показатели оказывались хуже достигнутых

ранее, сверхплановые убытки органы управления культурой покрывали — «в качестве монаршей милости». (Правда, на руководителя театра милость не распространялась, наоборот, у него в таких случаях бывали неприятности.)

Механизм работал хуже, чем в императорских и казённых театрах. И не только потому, что не совпадали творческая и организационная системы. Но еще и потому, что театр как создатель произведений сценического искусства отторгает идею отраслевого, или рассчитанного на группу театров нормирования, идею универсальных норм. В императорских театрах разрабатывали нормы, но для каждого театра, а это, понятно, совсем не то же самое, что нивелировать деятельность нескольких десятков, а то и сотен театров.

Централизованная система планирования ушла в прошлое вместе с советской властью. Принципиально изменились условия работы российских театров, а традиция глобального нормирования для якобы обоснованного финансирования государственных театров не только сохранилась, но и усугубилась. И в Постановлении Правительства РФ от 25 марта 1999 года вновь читаем о нормативах численности персонала, количества спектаклей и т.д. Конечно, это совсем иные нормативы, по ним рассчитывается сумма бюджетного финансирования, а свою жизнь на перспективу театр планирует самостоятельно, устанавливая в годовой программе необходимые ему параметры организационной структуры, численности персонала и всех видов деятельности. Однако эти нормативы никак не связаны с существом и целями деятельности театра, не коррелируют с ее результатами.

Объясняют необходимость нормативного финансирования благородными целями — стремлением экономически защитить театры, обеспечить им некий минимально допустимый для нормального функционирования уровень финансовой поддержки из бюджета. При этом театрам дается право изыскивать для своего развития другие источники финансирования. Все это так, и все-таки...

Думаю, что если бы Россия располагала даже самыми большими в мире возможностями финансировать театры из государственного бюджета, все равно идея субсидировать на одних и тех же нормативных основаниях все театры независимо от результатов их художественно-творческой деятельности, творческих достижений, безнравственна. Как и сколько ни рабо-

тай, будут ли зрители на спектаклях или нет — субсидия одинакова. Безнравственна эта идея и в общественно-культурном контексте, ибо как бы предполагается, что публике безразлично, что смотреть, а налогоплательщику и государству безразлично, что именно смотрит публика и, главное, каково этическое воздействие на неё творческого самовыражения режиссёра-постановщика спектакля государственного (или муниципального) театра.

Системно поддерживать эффективную деятельность театра экономически (и не только!) необходимо по трём взаимосвязанным критериям:

- этическая значимость творческой деятельности театрального коллектива, его спектаклей (этот критерий всегда был главным в государственном российском театре);

- художественная значимость сценических произведений — постановок театра;

- социально-культурная значимость конкретного театра в конкретном городе.

В России время от времени возникают предпосылки для иного принципа финансирования театра: в зависимости от его годовой художественно-творческой программы и намерений показать те или иные спектакли при той или иной их посещаемости. Хочется верить, что будущее — за программно-целевым принципом финансирования.

Повторим: должна финансироваться этически благотворная художественная и общественно-культурная программа деятельности конкретного театра в конкретном городе на конкретный период времени. Такой принцип с необходимостью предполагает освоение театрами соответствующих методик перспективного комплексного планирования. К перспективному плану следует предъявлять два основных требования: он должен быть инструментальным для театра и убедительным для учредителя. И учредитель, оценивая с точки зрения социально-культурных задач города, региона годовую программу театра и подробное обоснование ее ресурсного обеспечения, сможет принимать рациональные решения о годовом финансировании этой программы.

Конечно, методология театрального планирования должна соответствовать современной художественной и организа-

ционной практике театров, исходить из современных социально-культурных и социально-экономических факторов. Но замечательным подспорьем в этом деле является анализ богатейшего опыта, накопленного отечественным государственным театром за два с половиной столетия. А открытия и двадцатилетний опыт МХТ — первого театра концептуальной режиссуры — могут безусловно служить надежным основанием для разработки современных методик.

### Список литературы

1. *Акофф Рассел Л.* Планирование в больших экономических системах. М., 1972.
2. Архив Дирекции императорских театров/ Сост. В.П. Погожев, А.Е. Мочалов, К.А. Петров. Вып. 1 (1746—1801). В 3 т. Т. 2.
3. Высочайше утвержденные постановления и правила внутреннего управления императорскою театральною дирекциею // Полн. собр. законов. Т. 40.
4. *Зограф Н.Г.* Малый театр в конце XIX — начале XX века. М., 1966.
5. *Островский А.Н.* О причинах упадка драматического театра в Москве // Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1952.
6. *Погожев В.* Проект законоположений об императорских театрах: В 3 т. СПб., 1900.
7. *Пчельников П.М.* Доходы и расходы императорских московских театров до и после 1882 года. М., 1897. С. 50.
8. Сборник законоположений по театральной части: В 3 т. Т. 2 // Рукописн. фонд сектора источниковедения Санкт-Петербургского института искусствознания. Ф.1. Оп. 2. Д. 94. С. 491.
9. *Южин А.И.* Отчет о сезонах 1909—1910 гг. и 1910—1911 гг.: Черновик // ЦГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Д. 107.
10. *Южин-Сумбатов А.И.* Записи. Статьи. Письма. М., 1951.

### References

1. *Akoff Eassel L.* Planirovanie v boljshih ekonomicheskikh sistemah [Akoff Rassel L. Planning in Large Economic Systems]. М., 1972.
2. Arkhiv direkcii imperatorskih teatrov/ Sost. V.P. Pogoshev, A.E. Mochalov, K.A. Petrov. Vypusk 1 (1746—1801) [The Archives of the Administra-

tion of the Imperial Theatres/ Composed by Pogozhev V.P., Mochalov A.E., Petrov K.A. Issue 1 (1746—1801)] v 3 tomah, tom 2.

3. Vysochajshe Utverzhennnye postanovleniya I pravila vnutrennego upravleniya imperatorskoju teatraljnoju direkciejju // Poln. Sobr. Zakonov [The Supreme Approved Resolutions and Rules of Inside Management of the Imperial Theatre Administration // A Complete Collection of Laws]. T. 40.

4. *Zograf N.G.* Mali teatr v konce 19 — nachale 20 veka [*Zograf N.G.* The Mali Theatre at the End of the 19th — Early 20th centuries]. M., 1966.

5. *Ostrowski A.N.* O prichinah upadka dramatičeskogo teatra v Moskve // Poln. sobr. soch [*Ostrowski A.N.* About the reasons of decline of the Drama theatre in Moscow. // Complete collection in 12 volumes]. V 12 t. T12. M., 1952.

6. *Pogozev V.* Proekt zakonopolozhenij ob imperatorskih teatrah [*Pogozev V.* The Project of Laws about the Imperial Theatres. In 3 volumes]. V 3 t. SPb., 1900.

7. *Pchelnikov P.M.* Dohody i rashody imperatorskih Moskovskih teatrov do i posle 1882 [*Pchelnikov P.M.* The Incomes and Expenses of the Moscow Imperial Theatres before and after 1882]. M., 1897. C. 50.

8. Sbornik zakonopolozhenij po teatralnoj chaste. V 3 tomah Tom 2 Rukopisnij fond sektora istočnikovedenija Sankt-Peterburgskogo institute iskusstvoznaniija [A collection of Law Acts on Theatrical Area: in three volumes Volume 2. A handwritten part of the sauce studies]. Foliant 1opus 2 d.94 strana 491.

9. *Yuzin A.I.* Otchet o sezonah 1909—1910 i 1910—1911. Chernovik. TSGALI [*Yuzin A.I.* The Report about Seasons 1909—1910 and 1910—1911. Draft. Central State Archives of Literature and Art]. F878. Op 1, d.107.

10. *Yuzin-Sumbatov A.I.* Zapisi. Statyi. Pisjma [*Yuzin-Sumbatov A.I.* Notes. Articles. Letters]. M., 1951.

#### **Данные об авторе:**

*Орлов Юрий Михайлович* — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, Российский институт театрального искусства — ГИТИС. E-mail: producer@gitis.net

#### **About the author:**

*Orlov Yuriy* — Doctor of Arts, Honoured worker of Arts Russian Institute of Theatre Arts —GITIS. E-mail: producer@gitis.net

**Елена Ранди**

*Падуанский университет,*

*Падуя, Италия*

## ЖИЗЕЛЬ КАК СКРЫТОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА<sup>1</sup>

*Аннотация:*

Парижская постановка «Жизели» 1841 года интерпретируется Еленой Ранди как своего рода размышление о сущности танца, как некая скрытая декларация поэтики. Молодой Альберт, как и герой произведения «Мадемуазель де Мопен», стремится овладеть (пусть и на короткий срок) эстетическим Идеалом. Этот идеал олицетворяет Жизель, персонаж, в котором гармонично соединяются духовность и чувственность. Автор также рассматривает выбор Карлотты Гризи в качестве главной исполнительницы партии Жизель, некоторые хореографические вариации.

*Ключевые слова:* Жизель, Готье, балет.

**Elena Randi**

*University of Padua,*

*Padua, Italy*

## GISELLE AS A DISGUISED DECLARATION OF POETICS

*Abstract:*

The plot of Giselle in the version played in Paris in 1841, for the premiere, is interpreted by Elena Randi as a kind of meditation, by means of images and metaphors, on dance, as a disguised declaration of poetics, in which the main male character, Albrecht, similarly to d'Albert in Mademoiselle de Maupin, carries out a qukte aiming at the possession (even if inevitably temporary) of the aesthetic Ideal. Such an Ideal would be personified by Giselle, a figure of harmonic fusion of the spiritual with the sensual, as the choice of Carlotta Grisi as main dancer, some choreographic parts and some options of the dйcor would demonstrate.

*Key words:* Giselle, romantic ballet, Gautier.

---

<sup>1</sup> Пер. с итальянского Аксеновой А.В.



В конце тридцатых годов XIX в. балетная концепция, предложенная Готье, претерпевает коренные изменения и превращается из довольно легкого и незамысловатого развлечения в жанр, обладающий огромным потенциалом. Именно в этот период в 1841 г. Анри де Сен-Жорж, Теофиль Готье, автор «Мадемуазель де Мопен», и Жан Коралли написали либретто к «фантастическому» балету «Жизель». Премьера состоялась 28 июня того же года в «Académie Royale de Musique» — «Королевской академии музыки» (сегодняшняя «Парижская национальная опера» — «Théâtre de l'Opéra»). Главную женскую партию исполнила Карлотта Гризи, мужскую — Люсьен Петипа. К созданию постановки был привлечен крупнейший художник-постановщик эпохи Пьер-Люк-Шарль Сисери. Музыка к балету написал композитор Адольф Адам, а над хореографией работали Жан Коралли и Жюль Перро. Авторство хореографии вызывает некоторые сомнения. Если сегодня в программках пишут имена как Коралли, так и Перро, то на афишах и в программах 1841 г. фигурировала лишь фамилия Коралли. Французский музыковед Кастиль-Блаз в своих работах, опубликованных в течение последующих двух десятилетий с момента премьеры в 1841 г., временами упоминает Коралли, временами — Альберта Декомба. В 1942 г. Серж Лифарь отмечает участие Перро в создании хореографии к балету «Жизель» [23, с. 131–148]. Следует отметить, что в различных отзывах, как, например, де Вильмесана в журнале мод «Сильфида» от 10 июля или Леона Эскудьера от 4 июля, было указано, что именно Перро был создателем партии Жизель. В 1945 г. Сирил Бомонт подтверждает тезис Сержа Лифаря [1, с. 23–27], но уже в 1980-х годах Оден поддерживает авторство Декомба [26, с. 18–21].

Основным источником анализа первой постановки балета является письмо Готье Генриху Гейне, опубликованное в газете «Presse» 5 июля 1841 г., в котором французский поэт пишет последнему, что не сможет присутствовать на премьере спектакля из-за болезни. Среди прочих источников информации можно назвать рецензии современников, а также описание различных редакций балета, которые стремились максимально соответствовать оригинальной постановке. Как известно, балет «Жизель» являет собой уникальный случай, так как на протяжении

полутора столетий первоначальная постановка практически не изменялась и на сегодняшний день воспроизводится с максимальной степенью достоверности. При этом в течение полутора веков сама хореография претерпела некоторые изменения. Так, редакция Пьера Лакотта основывается на более чем тридцати годах исследований различных письменных и иконографических источников. Впоследствии автор изложил свои основные идеи и позиции в убедительной статье, опубликованной в «L'Avant-Scène-Ballet Danse» [21]. Исключительно важным для дальнейшего анализа первой постановки балета является манускрипт 1842 г., где Мариус Петипа описывает действия, сценографию, техническое оснащение, его функционирование и прочее. Данная рукопись практически полностью совпадает с первым печатным изданием либретто, вышедшем в Париже в 1841 г.

Таким образом, за исключением некоторых деталей, которые, на наш взгляд, не меняют ничего в изначальном замысле Готье (но которые подтверждают тот факт, что запись способа постановки никогда не может быть прескриптивной, а скорее дескриптивной) оригинальный текст либретто и сама постановка совпадают. Можно предположить, что сам Готье принимал активное участие в постановочном процессе. Данная гипотеза подтверждается некоторыми документами 1841 г., а также заметками Пьера Лакотта, согласно которым писатель всегда посещал репетиции [22, с. 24].

Учитывая существующее соответствие между либретто и постановкой, следует отметить разницу между содержанием либретто и содержанием письма к Гейне: в первом достаточно обобщенно описываются черты персонажей, их жесты и пространство, то есть замысел литератора, предшествующий непосредственному сценическому воплощению, в то время как другой документ описывает отдельно взятых исполнителей, хореографию и сценографию.

Вкратце перескажем сюжет. Жизель, крестьянке, снится страшный сон: человек, которого она любит, и с которым она помолвлена, Лойс, обманывает ее. Их брак невозможен, поскольку он благородный граф и выше ее по социальному рангу. Более того, он жених прекрасной дамы. Жизель решает погадать на ромашке и, отрывая один лепесток за другим, повторяет: «Любит, не любит...». Ответ отрицательный, но Лойсу вновь удается обмануть девушку.

Под звуки фанфар прибывает герцог Курляндии с дочерью Батильдой, невестой графа Альберта. Вскоре появляется Илла-рион, ревнивый юноша, влюбленный в Жизель. У него в руках накидка графа и меч, обнаруженные в хижине. Все это — наглядное доказательство вины Лойса, чье настоящее имя и титул — граф Альберт из Силезии. Он соблазнил Жизель, зная, что не может жениться на ней.

Девушка тем временем узнает в Батильде красивую даму, которая явилась ей во сне. Готье не нужно объяснять природу ночного видения, факты говорят сами за себя: кошмарный сон был послан ей богами, дабы предсказать ее будущее. Жизель умирает от душевных мук и страданий.

Второй акт начинается на лесной поляне, недалеко от пруда. У подножия ивы можно увидеть могилу Жизели. Это место опасное и зловещее, где обитают виллисы — невесты, умершие до свадьбы. Их призраки преследуют мужчин, чьей любовью они так и не насладились. В полночь они появляются из земли, выходят из растений и цветов, из пруда и заставляют танцевать до полного изнеможения любого мужчину, находящегося в это время в лесу. Его подталкивают в сторону пруда, где несчастный тонет, не в состоянии противостоять виллисам. Подобная участь ждет и Илла-риона, и Альберта, которой пришел, чтобы помолиться у могилы молодой покойницы. Увидев его, виллисы приказывают Жизели убить любимого, заставить его танцевать до смерти. Девушка тщетно умоляет Мирту, королеву виллис, помиловать возлюбленного. Она подает знак Альберту, чтобы тот обнял могильный крест, таким образом гарантируя защиту от демонических сил. Однако Мирта вынуждает Жизель принимать чувственные и сладострастные позы до тех пор, пока Альберт, обезумев от страсти, не бросится к ней. Девушка пытается помочь графу, замедляя ритм танца до рассвета, когда виллисы исчезнут.

На заре Жизель будет поглощена землей, ее могилу вновь покроют цветы и трава. Исчезая, девушка указывает Батильде на возлюбленного. Благородная дама готова простить и спасти Альберта.

В первом акте при свете солнечного дня повествуется о вполне правдоподобных событиях. Второй же акт описывает сказочный мир, где в лунном свете обитают страшные призраки. Второй акт является фантастическим не только потому, что опи-

сывает потусторонний мир духов, но также и потому, что он зеркально отражает онирический фрагмент в начале первого акта: («Giselle seule reste la dernière auprès de son amant [...]; mais, a son tour, elle se couche sur un tombeau de verdure [...]. Loys a vu les feuilles, les fleurs et les joncs se coucher sur Giselle [...]. Le voila donc muet, abattu [...]. Mais Loys s'yveille a son tour, il n'a fait qu'un long rêve...» [5]<sup>2</sup>). Стихотворение Готье «Принцессе Батильде» («A la Princesse Bathilde») 1845 г. напоминает историю «Жизели». Произведение заканчивается пробуждением Альберта, а все происходящее оказывается лишь сновидением.

Фантастический, неземной элемент подкрепляется хореографией, подчёркивающей идею полета. Духи девушек во втором акте действительно парят в воздухе с помощью лебедки, установленной Перро. Так Жизель в образе виллисы появляется из собственной могилы и пересекает сцену, не касаясь земли, бросая Альберту цветы и ветви. Кажется, что виллисы не подвластны силе гравитации благодаря специальной уловке, которую в XX в. назовут «пуантами». Сегодня это неотъемлемый атрибут балетного мастерства, однако в 1841 г., когда они только появлялись, пуанты имели особое назначение. Приведем ниже отрывок из аннотации к балету «Жизель» от 3 июля 1841 г. для журнала «Moniteur des Théâtres»:

«La pauvre enfant est perpétuellement en l'air ou sur ses pointes. Au premier acte, elle court, elle vole, elle bondit sur la scène comme une gazelle amoureuse. <...> Au second acte] plus de terre sous ses pieds! plus de point d'appui! Elle fend l'air comme une hirondelle, elle se balance sur les joncs, elle se penche du haut des arbres, ceci est a la lettre, pour jeter des fleurs a son amant»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> «Жизель одна остаётся подле своего возлюбленного; но и она в свою очередь ложится на покрытую зеленью могилу. Лоис видел, как листья, цветы и тростник склоняются над Жизель. Он стоит, поражённый, потеряв дар речи. Но вот Лоис очнулся — это был всего лишь долгий сон».

<sup>3</sup> «Несчастное дитя постоянно парит в воздухе или стоит на пуантах. В первом действии она бежит, летает, прыгает по сцене подобно влюбленной газели. А во втором действии под ее ногами больше нет земли, больше нет точки опоры! Она пронзает воздух, словно ласточка, она качается на тростнике, она склоняется с верхних ветвей деревьев, без преувеличения, чтобы бросать цветы возлюбленному».

Отличительной чертой виллис и Жизели во втором акте является постоянное, почти навязчивое использование арабески, которая наряду с апломбом, являлась некой стилизацией полета.

Как и Кларимонде из произведения Готье «Любовь мёртвой красавицы», обитателям леса присущи исключительно человеческие черты. Виллисы чувственные и соблазнительные существа, их основное занятие — оболъщение. Юные невесты, умершие до свадьбы и не насладившиеся любовью мужчин, воплощают свои эротические желания в безумном вихре пляски, заставляя танцевать несчастных до изнеможения и смерти. Ночной танец десятой сцены второго акта является настоящей вакханалией, в котором вакханки-виллисы [19, с. 263] стремятся утолить свою безудержную похоть [20, VI, с. 147]. Мужчины, лишившие юных дев плотских наслаждений, осуждены на смерть в жестоких объятиях любовного танца.

Земная сущность виллис в плане хореографии передается арабесками, плие и небольшими прыжками, которые, вместо того чтобы передать их легкость и воздушность, наоборот, подчеркивают их стремление броситься в бездну. Вероятно, этой же цели служит и преклонение колен. Земная сущность Жизели передается большими и маленькими прыжками (повторяющимися *grands jetés* и *entrechats*), выполненными с Альбертом: быстрые, яркие и чувственные, они противопоставляются длинным, печальным движениям возлюбленного.

Виллисы, таким образом, находятся между миром живых и мертвых, между бытием и небытием, между реальностью и вымыслом. Это подтверждается и символикой растений, широко используемой в произведении Готье. Цветы и растения, связанные с виллисами, традиционно символизируют Наслаждение и Смерть. Королеву мстительных лесных духов зовут Мирта (*Myrtha*). Имя, связанное с образом героини из цикла сонетов «Химеры» («*Chimères*») Жерара де Нерваля [24, с. 23]. Любимое растение Афродиты, богини, с которой у соблазнительного призрака много общих черт, — мирт. Именно с миртом Дионис спустился в Аид, чтобы освободить свою мать Семелу, убитую Зевсом. Растение было залогом её освобождения.

Согласно либретто, Мирта с веточкой розмарина в руках касается цветов и трав, пробуждая таким образом виллис. В письме

Готье Гейне, в котором описывается постановка «Жизели», отмечается, что именно веточкой розмарина Мирта заставляет мужчин танцевать. С точки зрения этимологии розмарин происходит от *rosa maris* (морская роза) или от *ros (rosa) maris* (морская роса). И роза, и роса символизируют женское начало. Отметим, что розмарин также связан с ритуалом погребения усопших. Так, в Северной Европе умершего сопровождали на кладбище с веточкой розмарина в руках, в то время как в Италии делали похоронные венки из лавра, мирта и розмарина.

Вокруг озера растут ивы, Жизель сама похоронена под одной из них. Ива — священное дерево Персефоны и Гекаты, богини Аида. На могилах юношей, соблазненных и убитых прекрасной и чувственной Цирцеей, также росли ивы. Она околдовывала людей при помощи белого цветка с черным корнем — «моли», который напоминал древним кувшинку. Это также отмечает в своем письме Готье [19, с. 273].

Во втором акте балета появляется огромное разнообразие растений: нарциссы, вербены, березы, болотный камыш. Они вновь подчеркивают двойственную природу виллис: их чувственность, — с одной стороны, и призрачность и нематериальность — с другой.

В том же письме Готье описывает Жизель как «целомудренно сладострастную» [там же, с. 277]. Данное словосочетание писатель часто использует при описании ангелов, спустившихся на землю в человеческом облики (Духов) [18, с. 217], или при описании очаровательных испанских танцовщиц из Варьете («Variétés») в 1837 г. [7, с. 33]. Этот оксюморон воплощает единство духовного и чувственного начал, своеобразное возрождение и новую интерпретацию платонизма, столь популярного в Парнасской школе, созданной Теофилом Готье.

Выбор исполнительницы партии Жизели подтверждает намерение Готье создать образ единства противоположностей. Карлотта Гризи описывается автором, как синтез чувственного, провокационного, языческого начала, присущего Фанни Эльслер, и мягкого, эфирного, «христианского» образа Марии Тальони. Об этом пишет и сам Готье в 1837 г.

«Fanny Elssler <...> a un caractère particulier qui la sépare des autres danseuses; ce n'est pas la grâce aérienne et virginale de Taglioni,

c'est quelque chose de beaucoup plus humain, qui s'adresse plus vivement aux sens. Mlle Taglioni est une danseuse chrétienne, si l'on peut employer une pareille expression a propos d'un art proscrit par le catholicisme: elle voltige comme un esprit au milieu des transparentes vapeurs des blanches mousselines dont elle aime a s'entourer, elle ressemble a une âme heureuse qui fait ployer a peine du bout de ses pieds roses la pointe des fleurs célestes. Fanny Elssler est une danseuse tout a fait païenne; elle rappelle la muse Terpsichore avec son tambour de basque et sa tunique fendue sur la cuisse et relevée par des agrafes d'or; quand elle se cambre hardiment sur ses reins et qu'elle jette en arrière ses bras enivrés et morts de volupté, on croit voir une de ces belles figures d'Herculanum ou de Pompéi»<sup>4</sup> [15, c. 41–42].

«Carlotta Grisi <...> c'est la force avec la grâce, la soudaineté sans brusquerie, une précision de chronomètre, qui ne nuit en rien a la souplesse et a l'élégance, un entrain et un brio merveilleux qui réalisent le rêve de la danseuse accomplie, Elssler et Taglioni dans la même personne»<sup>5</sup> [12, c. 218].

Это отражено и в тексте, посвященном «Жизель», опубликованном в 1844 году в «Les Beaute de l'Opéra»:

«Longtemps les femmes s'étaient dit: “Que peut-il venir après la grâce nuageuse, l'abandon décent et voluptueux de Taglioni?”. Longtemps les hommes s'étaient dit: “Que peut-il venir après la verve provoquante, la pétulance hardie et cavalière, la fougue tout espagnole de

---

<sup>4</sup> «Фанни Эльслер обладала особенным характером, который выделял ее на фоне других танцовщиц; в ней не было воздушной и девичьей грации Тальони, в ней было нечто гораздо более человеческое, что непосредственно взывало к чувствам. Мадмуазель Тальони была христианской танцовщицей, если возможно употребить подобное выражение применительно к искусству, осуждаемому католицизмом: она порхала подобно духу в прозрачной дымке белого муслина, в который она любила заворачиваться, она походила на счастливую душу, которая едва касается своими розовыми ступнями верхушек небесных цветов. Фанни Эльслер — это абсолютно языческая танцовщица; она напоминает музу Терпсихору с бубном и в тунике, разорванной на бедре и скрепленной золотыми застежками; когда она дерзко изгибает корпус и отбрасывает назад руки, словно в порыве сладострастия, мы будто видим одну из прекрасных фигур Геркуланума или Помпей».

<sup>5</sup> Карлотта Гризи — это сила в сочетании с грацией, внезапность без резкости, хронометрическая точность, которая совершенно не мешает гибкости и элегантности, невероятный задор и блеск исполнения, которые претворяют в жизнь мечту совершенной танцовщицы, Эльслер и Тальони в одном лице.

Fanny Elssler?”. Il est venu Carlotta Grisi, légère et pudique comme la première, vive, joyeuse et précise comme la dernière»<sup>6</sup> [8, с. 4].

Возможность объединить в себе противоположности приближает персонаж Жизель к Идеалу. В работах Готье, написанных в начале 1841 г., автор предлагает собственную эстетическую концепцию. Под «шедевром» Готье подразумевает сочетание тяжелой чувственности и неосязаемого сна, физического и фантастического элементов. Любое произведение искусства может быть идеальным, при условии, что материя (*hyle*), под которой Аристотель понимал «первоматерию», еще не принявшую форму реальных вещей, является *conditio sine qua non*<sup>7</sup> эстетического восприятия. Во введении к произведению «Мадемуазель де Мопен» и поэме «Альбертус» Готье пишет, что сама по себе материя, как показывает повседневная реальность, убога и вульгарна. Однако без материи фантазии суждено остаться лишь в сознании субъекта. Она никак не проявляется и не взаимодействует с окружающим миром. Ярким примером данного утверждения является поэт и художник Онуфрий, персонаж одноименной сказки. Мечты художника довели его до безумия, в результате чего он больше был не в силах писать картины и стихи [10].

Художник — это тот, кто, как Микеланджело (Микеланджело — неоплатоник), умеет воплотить свою мечту в «цвете и бронзе» [9, II, с. 88]. Готье соединяет чувственные и телесные образы с фантастическими и ирреальными, не только в своих художественных произведениях, но и театральных работах. Сценические декорации, сказочные и подчас причудливые костюмы помогают создать особую фантастическую атмосферу [там же, с. 66–72]. Идеальный балет писатель определяет, как «*si matériel et si idéal, si positif et si fantasque, si spécial et si universel*» [14, с. 223], «*le spectacle le plus matériel et le plus idéal a la fois*» [12, с. 210],

---

<sup>6</sup> «Долгое время женщины спрашивали себя: “Кто придёт после неясной грации, благопристойного и сладостного ухода Тальони?” Долгое время мужчины задавались вопросом: “Кто придёт после провокационного вдохновения, отважной и дерзкой резвости, испанской пылкости Фанни Эльслер?” Пришла Карлотта Гризи, легкая и целомудренная, как Тальони, живая, радостная и точная в движениях, как Эльслер».

<sup>7</sup> Обязательное условие (*лат.*).



«l'oeuvre la plus synthétique <...>, la poésie mimée, le rêve visible, l'idéal rendu palpable»<sup>8</sup> [11, с. 236].

Несмотря на то, что именно возможность объединять в себе противоположности роднит Жизель с виллисами, есть то, что отличает её от других привидений, вампиров, жаждущих мести: любовь. Вынужденная танцевать и увлекать за собой Альберта, она все же спасает любимого и помогает ему продержаться до рассвета, когда виллисы исчезают. Во втором акте Жизель предстает как истинная и единственная избранница, воплощение Идеала (согласно философским воззрениям Т. Готье) и гармонии, способная соединить мир потусторонний с реальностью. Контрастирующий образ виллис, мстительных и жестоких призраков, призван подчеркивать важность любовного чувства на пути к постижению женского архетипа.

В первом акте все события так или иначе связаны с танцами и праздником сбора урожая. Танец — это страсть Жизель. В первом акте она предается всеобщему веселью и танцам с Лойсом. В либретто шестой сцены первого акта мать девушки Берта спрашивает с волнением Жизель: «“Tu danseras donc toujours?”» — «“C'est mon seul plaisir”, répond Giselle, “comme lui”, ajoute-t-elle en montrant Loys, “c'est mon seul bonheur!!!”»<sup>9</sup>[19, с. 249]. Пятая сцена первого акта открывается вальсом Жизели и Лойса. Их радость передается и девушкам, сборщицам винограда. Акт заканчивается всеобщим праздником, где главная героиня — сама Жизель. Мать девушки предсказывает, что она, подобно виллисам, умрет от чрезмерной любви к танцам («trop aimé le bal») [там же, с. 250]. Девушка умирает во время празднеств, узнав, что ее возлюбленный женится на другой и никогда не сможет сдержать свое обещание. Умирая, Жизель повторяет свой предрасветный танец начала первого акта. Тогда она еще не знала о предательстве любимого. Во втором акте Жизель также должна танцевать, заманивая в любовные сети мужчин. Но

---

<sup>8</sup> Столь «материальный и идеальный, столь положительный и причудливый, столь особенный и универсальный», «спектакль одновременно самый материальный и самый идеальный», «произведение наиболее синтезирующее, поэзия жестов, зримая мечта, идеал, ставший осязаемым».

<sup>9</sup> «Ты готова все время танцевать?» — «Только это приносит мне радость, — отвечает Жизель, — как и он, — добавляет она, указывая на Лойза (Альберта), — он мое единственное счастье!!!»

теперь девушка воплощает некий эстетический Идеал, рефлексию, своего рода метафору балета.

В первом акте главный мужской персонаж предстает в двух обликах: это благородный аристократ Альберт, который выдает себя за простого фермера Лойса. Он обручен с двумя разными девушками. Несмотря на то, что он любит Жизель, как написано в рассказе, опубликованном в «Les Beaute de l'Opéra» («Albrecht n'a trompé Giselle qu'a demi, et seulement sur sa qualité. En lui disant qu'il l'aimait, il était complètement sincère, et son âme se trouvait d'accord avec ses lèvres»<sup>10</sup> [8, с. 20]), он не в силах выбрать между Жизель и Батильдой.

На рассвете, поглощенная землей, Жизель исчезает навсегда, вверив Батильде Альберта. Батильда хороша и изящна, это «земное» создание, далекое, однако, от эстетического идеала Готье [6].

Балет «Жизель» — это своеобразное путешествие, конечной целью которого является познание экзистенциального и эстетического Абсолюта. Альберт совершает данное путешествие, подобно капитану Фракассу из одноименного романа французского писателя. Не случайно граф Силезии в либретто описывается как путешественник («voyageur») [19, с. 257; 8, с. 19], подобно всем тем, кто попадает в лес к виллисам. Путешественник, которому, как и мифическому герою Одиссею, удастся устоять перед чарами сирен. Не случайно Жерар де Нерваль называет виллис сиренами [25, с. 645].

Во многих произведениях романтиков (например, «Die Räuber» Шиллера), лес — это аллегория гнозиса, высшего мистического знания. Также в «Жизели» лес символизирует некое эзотерическое откровение.

Предположение о том, что балет описывает поиски Альбертом высших знаний, может показаться абсурдным, если воспринимать Жизель как главное действующее лицо. На самом деле Альберт присутствует в большем количестве сцен, чем она (четырнадцать против двенадцати). Если балет и называется женским именем, то лишь потому, что Жизель — это женский

---

<sup>10</sup> «Альберт обманул Жизель лишь наполовину, только по поводу своего происхождения. Говоря ей, что любит ее, он был абсолютно искренен, и его уста были в полном согласии с душой».

архетип, некое путешествие, целью которого является познание. А главный герой — Альберт.

Покинув «Гранд-Опера» в 1868 г., балет «Жизель» был показан в России. В 1910 г. в «Гранд-Опера» балет ставится вновь. На это раз Дягилевым. Главные партии исполнили Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский, а над декорациями и костюмами работал Александр Бенуа. Сегодня в «Гранд-Опера» идет постановка Жака Руше 1924 г.

Со временем в балет были введены определенные изменения, которые сегодня являются практически общепризнанными. Они связаны как с хореографией и сценографией, так и с сюжетной линией. Различия между современными постановками и постановками XIX—XX вв. не столь существенны. Сегодня балет идет во всех крупных театрах мира: в «Ла Скала», в «Американском театре балета», в Мариинском театре и т.д.

Отметим некоторые изменения по сравнению с первоначальными постановками. Так, в постановке Мариуса Петипа 1884—1887 гг. Лифарь отмечает отсутствие в первом акте сцены сна главной героини. Это слегка изменяет восприятие образа девушки. Она находится в гармонии со вселенной, с природой. Существуют некие разночтения и в гадании героини на ромашке. После гадания Жизель думает, что Лойс ее любит. Данная трактовка полностью соответствует тексту либретто, которое было написано и опубликовано за три дня, однако впоследствии отрецензировано самим Готье [19, с. 269].

В большинстве современных постановок отсутствует Батильда. Возможно, данные изменения были внесены в конце XIX в. — начале XX. Серж Лифарь, один из главных исполнителей Альберта, предпочитал версию без появления Батильды в финале балета [23, с. 184]. Это явление весьма распространено, однако, на наш взгляд, искажает первоначальный замысел Готье. Юрий Слонимский в своей монографии «Жизель», опубликованной в Ленинграде в 1926 г., пишет, что в возрасте двадцати четырех лет он беседовал с танцорами старшего поколения, которые вспоминали, что видели в Москве постановки с оригинальным эпилогом [27].

Некоторые постановщики считали классический финал чересчур мелодраматичным: обманутая Жизель спасает своего любимого, а затем благословляет союз Батильды и Альберта.

В некоторых редакциях, Жизель не умирает от боли, а пронзает свое сердце мечом. Об этом пишет и сам Готье в письме Гейне в июле 1841 г.:

«[Giselle] répète le motif qu'elle a dansé avec son amant; mais bientôt ses forces s'épuisent, elle chancelle, s'incline, saisit l'épée fatale apportée par Hilarion et se laisserait tomber sur la pointe si Albrecht n'écartait le fer avec cette soudaineté de mouvement que donne le désespoir. Hélas! c'est une précaution inutile! le coup de poignard est porté; il a atteint le coeur et Giselle expire»<sup>11</sup> [19, с 272–273].

Еще одно изменение, введенное Сержем Лифарем (смерть Альберта и исчезновение любимой с восходом солнца) встречается достаточно редко [4]. Надо полагать, однако, что в России этот конец встречается чаще, поскольку Владимир Васильев в одном из своих ранних интервью отмечает его как более известный.

Некоторые изменения не влияют непосредственно на сюжет, но требуют пересмотра интерпретации. Многие исполнители XX в. (как, например, Карла Фраччи) сосредотачивались на духовной стороне, бестелесности и воздушности героини, забывая об ее чувственности и страстности. Так, каждое движение Жизели во втором акте передает скорее идею трансцендентности и почти никогда чувственности, телесности, «земной» экзистенции. Дабы подчеркнуть невинность и чистоту девушки великий Михаил Барышников в парижской постановке 1977 г. возложил лилии (символ целомудрия) на могилу Жизели. Ранее Рудольф Нуриев также приносил лилии.

Среди прочих изменений отметим, что виллисы больше не парят в воздухе при помощи лебедки, как это было в 1841 г. Сегодня используются исключительно танцевальные движения.

---

<sup>11</sup> «Жизель повторяет мотив, который она станцевала с возлюбленным; но вскоре силы изменяют ей, её начинает качать, ноги ее подкашиваются, она хватается роковую шпагу, принесённую Илларионом. Она упала бы на ее острие, если бы Альберт не оттолкнул оружие с той внезапностью движений, которую придает отчаяние. Увы! ненужная предосторожность! удар кинжалом нанесен: он достиг сердца Жизель, и девушка умирает.»

## Список литературы

### References

1. *Beaumont C.* The Ballet Called Giselle // Princeton: Dance Horizons, 1987.
2. *Giraldon J. B.* (sous la direction de). Les Beautés de l'Opéra, ou chefs-d'oeuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres // Paris: Soulié, 1845.
3. *Binney E.* Les ballets de Théophile Gautier // Paris: Nizet, 1965.
4. *Bonis B.* Entretien avec Serge Lifar // L'Avant-Scène — Ballet-Danse, janvier-mars 1980. No. 1, pp. 92–94.
5. *Escudier L.* Giselle ou Les Willis // La France Musicale, 4.7.1841.
6. *Gautier T.* A la Princesse Bathilde. In: Gautier T. Poésies complètes / Publiées par René Jasinski // Paris: Nizet, 1970, t. II, p. 221.
7. *Gautier T.* Les danseurs espagnols // La Charte de 1830, 18.4.1837. In Gautier T. Écrits sur la danse / Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest // Arles: Actes Sud, 1995, pp. 31–34.
8. *Gautier T.* La Giselle // Paris: L'Avant-Scène — Les Introuvables, 1980.
9. *Gautier T.* Mademoiselle de Maupin // Paris: Flammarion, 1926.
10. *Gautier T.* Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann. In Gautier T. Contes Fantastiques // Paris: Corti, 1986, pp. 23–62.
11. *Gautier T.* Opéra: “La Filleule des Fées” // La Presse, 15.10.1849. In Gautier T. Écrits sur la danse / Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest // Arles: Actes Sud, 1995, pp. 236–241.
12. *Gautier T.* Opéra: “Griseldis” // La Presse, 21.2.1848. In Gautier T. Écrits sur la danse / Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest // Arles: Actes Sud, 1995, pp. 210–218.
13. *Gautier T.* Opéra: la reprise de “La Muette de Portici”, Dolorès Serral // La Presse, 2.10.1837. In Gautier T. Écrits sur la danse / Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest // Arles: Actes Sud, 1995, pp. 43–45.
14. *Gautier T.* Opéra: retour de Fanny Cerrito // La Presse, 9.10.1848. In Gautier T. Écrits sur la danse / Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest // Arles: Actes Sud, 1995, pp. 222–224.
15. *Gautier T.* Opéra: retour de Fanny Elssler dans “La Têmpete” // La Presse, 11.9.1837. In Gautier T. Écrits sur la danse / Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest. Arles: Actes Sud, 1995, pp. 41–42.
16. *Gautier T.* Spirite / Étude et notes de Jean Richer // Paris: Le Club français du livre, 1951.
17. *Gautier T.* Spirite / Introduction par Marc Eigeldinger // Paris: Nizet, 1970.

18. *Gautier T.* Spirite. Nouvelle fantastique // Genève: Slatkine, 1979.
19. *Gautier T.* Théâtre, mystère, comédies et ballets // Paris: Charpentier, 1882.
20. *Heine H.* De l'Allemagne. In Heine H. Oeuvres // Paris: Renduel, 1834—1835. Vol. VI, pp. 119—184.
21. *Lacotte P.* Giselle. Commentaire chorégraphique // L'Avant-Scène — Ballet-Danse, janvier-mars 1980. No. 1, pp. 29—57.
22. *Lacotte P.* Giselle: le style romantique // L'Avant-Scène — Ballet-Danse, janvier-mars 1980. No. 1, pp. 23—26.
23. *Lifar S.* Giselle. Apothéose du Ballet Romantique. Plan de la Tour: Éd. d'aujourd'hui, 1982.
24. *Nerval G. de.* Les Chimères. Genève: Droz, 1949.
25. *Nerval G. de* // La Presse, 28.7.1845. In Nerval G. de. Oeuvres complémentaires. Textes réunis et présentés par Jean Richer. Paris: Minard, 1959—1981. Vol. II, pp. 645—646.
26. *Odin M.* La création de Giselle // L'Avant-Scène — Ballet-Danse, janvier-mars 1980. No. 1, pp. 18—21.
27. *Slonimski I.* L'ire Petipa // L'Avant-Scène — Ballet-Danse, janvier-mars 1980. No. 1, pp. 95—99.
28. *Smith M.* What killed Giselle? // Dance Chronicle, 1990. No. 1, pp. 68—81.
29. *Specht A.* Académie royale de musique: Première représentation de “Giselle ou les Wilis” // L'artiste, journal de la littérature et des beaux-arts. Paris: Aux Bureaux de l'artiste, 1841. 2. série, t. 8, pp. 27—28.

**Данные об авторе:**

*Елена Ранди* — профессор Падуанского университета, Италия, Падуя. E-mail: elena.randi@unipd.it

**About the author:**

*Elena Randi* — Professor, Linguistic and Literary Studies Department. University of Padua Italy, Padua E-mail: elena.randi@unipd.it

**Данные о переводчике:**

*Аксенова Анна Владимировна* — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков Российского института театрального искусства — ГИТИС. Email: aksenovamsu@gmail.com

**И.А. Некрасова**

*Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ),  
Санкт-Петербург, Россия*

**ЖАН ЛОРЕ — ОБОЗРЕВАТЕЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ  
ПАРИЖА СЕРЕДИНЫ XVII СТОЛЕТИЯ**

*Аннотация:*

Статья посвящена малоизвестному аспекту истории французского театра — начальным опытам фиксации театральных представлений в периодике XVII в. В стихотворной газете Жана Лоре «Историческая муза» (1650—1665) описаны все виды театральных зрелищ эпохи Корнеля и Мольера: профессиональные, придворные, школьные, а также гастролы иностранных актеров во Франции. Значение этих материалов для театроведения определено не только уникальной фактографией, но и отражением в газете театрального процесса во всех его составляющих, включая зрительскую рецепцию.

*Ключевые слова:* французский театр XVII в., спектакль XVII в., Жан Лоре, «Историческая муза», Мольер, П. Корнель.

**I. Nekrasova**

*Russian State Institute of Performing Arts (RGISI),  
St. Petersburg, Russia*

**JEAN LORET — REVIEWER OF THE THEATRICAL LIFE  
IN PARIS IN THE MIDDLE OF THE 17th CENTURY**

*Abstract:*

The article describes a little-known aspect of the French theatre history, namely the initial experience of registration of the theatrical performances in the periodicals of the 17th century. Jean Loret's newspaper in verse "La Muse historique" (the Historical Muse, 1650—1665) describes all the types of performances in the days of Corneille and Molière, namely professional, court and school performances, as well as the touring foreign actors in France. The importance of these issues for theatre studies is determined not only by its unique factography, but also by the reflection of the theatrical process in details in the newspaper, including spectators reception.

*Key words:* French theater of the 17th century, performance of the 17th century, Jean Loret, "La Muse historique", Molière, P. Corneille.

— Ну, что же нового в Париже, Сирано?

— Что нового?.. Да... да...

— Я жду мою газету.

*Э. Ростан «Сирано де Бержерак»  
(пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник)*

Эдмон Ростан не придумал «газету Сирано», адресованную единственному «подписчику» — прекрасной Роксане. Подобного рода рифмованная журналистика на самом деле вошла в обычай во времена Сирано де Бержерака, Корнеля и Мольера. Частные журнальчики в стихах, расплодившиеся во второй половине века вслед первой официальной «Газете» Теофраста Реннодо («La Gazette» выходила в Париже с 1631 г.), постоянно касались театральной жизни — не только больших событий, но и ее повседневного течения. Обращение к этим публикациям, которые в российской науке о театре специально не изучались и не переводились, позволяет не только дополнить образ французского «великого века» в целом — особенно в том, что относится к реалиям театрального процесса, к сфере театральной рецепции, к актерским персоналиям, но и увидеть, как зарождались предпосылки профессиональной критики.

Наибольший интерес представляет первый опыт в этом роде. Парижский литератор Жан Лоре<sup>1</sup> в 1650—1665 гг. еженедельно рифмовал обзоры новостей для своей высокородной покровительницы г-жи де Лонгвиль, герцогини Немурской (как Сирано — для Роксаны). Поначалу рукописные и в единственном экземпляре, эти обзоры пробудили любопытство в придворных и

---

<sup>1</sup> О самом Жане Лоре (1595—1665), уроженце Нормандии, известно не очень много. Он не получил классического образования и считал себя поэтом-самоучкой. В молодости он был солдатом, затем состоял на придворной службе у нескольких знатных особ. Опубликовал ряд поэм и стихотворных сборников («Бурлескные стихи», 1647, и др.), которые принадлежали к популярной в ту эпоху «литературе бурлеска», представленной такими авторами, как П. Скаррон, Ш. Фюретьер. В истории французской журналистики Лоре признан основоположником так называемой «малой прессы», что отмечено в фундаментальном труде Э. Атена [7, с. 279—359]; см. также работы современной канадской исследовательницы С. Спрайет [15 и 16]. Сочинениям Лоре в контексте эпистолярной словесности посвящена статья филолога С. Тоноло [17].



городских кругах, их стали заимствовать и имитировать, что подтолкнуло автора превратить их в печатное периодическое издание, известное под названием «Историческая муза» (*La Muse historique*)<sup>2</sup>. Лоре оставался единственным автором своей «бурлескной газеты», писал обо всех актуальных событиях, которые считал достойными упоминания, — политических, военных, дипломатических<sup>3</sup>, светских, церковных, литературных, художественных. По словам известного литературоведа XIX в. Э.Л.Н. Виолле-ле-Дюка, «письма Лоре, подчас пикантные в своей наивности, сегодня являются, вероятно, единственным памятником, сохранившим для нас политические и литературные воззрения той плодотворной эпохи: Фронда, порожденные ею интриги, участвовавшие в ней личности, часть пьес Корнеля, все пьесы Мольера представлены в них в духе времени, всегда добросовестно, часто — с умом» [цит. по: 15, с. 74].

Полтора десятилетия, когда действовала «Историческая муза», для Франции были временем гражданской войны — Фронды, начала самостоятельного правления Людовика XIV, расцвета театрального и других искусств «великого века». Обо всем этом Жан Лоре писал. Не будучи политически ангажированным автором, он избрал для себя позицию обозревателя парижской, а также провинциальной жизни, старался зафиксировать как можно больше, даже если вынужденно пользовался сведениями из вторых или третьих рук. «Всеядность» обернулась благом для

---

<sup>2</sup> Выпуски (письма) стали печататься с сентября 1652 г. первоначально под заглавием «Современная газета» (*La Gazette du temps*), затем были переизданы как «Историческая муза, или Собрание писем в стихах, содержащих современные известия и сочиненных для ее высочества мадемуазель де Лонгвиль, впоследствии герцогини Немурской, Жаном Лоре». Далее цитируются по полному научному изданию в 5 томах: *Loret J. La Muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps / Ed. par J. Ravenel, E.V. de La Pelouse: In 5 t. Nouvelle éd. Paris, 1857—1891*. Отрывки из «Исторической музыки» на темы, связанные с театром, можно найти также во французских электронных базах данных [см.: 18].

<sup>3</sup> Один забавный пример: отчет о королевской аудиенции, данной в ноябре 1654 г. «послу Московии», с перечислением титулов иноземного монарха, прозвучавших для газетчика чередой географических несусраиц: «графа такого-то, маркиза сякого-то», «Великого Императора Российского», «И князя острова Колкос, / Откуда фрукт, известный как кокос», государя Каппадокии, что в сорока градусах от Шотландии, «владельца Кавказа и Сахары», «султана, калифа и так далее»... [8, с. 565].

истории театра, так как газетчик озаботился детальной фиксацией большого количества спектаклей, концертов, придворных театрализованных празднеств и особенно балетов, школьных, любительских, ярмарочных представлений, которые составляли богатейший спектр зрелищных искусств его эпохи.

Еженедельные выпуски «Исторической музыки» строились в хронологической последовательности и не расчленились рубриками; автор свободно переходил от темы к теме, следуя логике впечатлений и ничего так не страшась, как наскучить. Мы попытаемся вычленить наиболее значительное в том, что он написал о драматическом театре. (А поскольку строфы Лоре далеки от канонов высокой поэзии, рискнем перевести цитаты из «Исторической музыки» в рифму.) Сам он, сравнивая свои стихи с творчеством профессионалов-современников, ограничивался скромной констатацией: «Мои — наивны, вот и всё» [8, с. 329]. Стиль его можно назвать, скорее, разговорным, эмоционально и личностно окрашенным, в тексте постоянно присутствует авторское «я» и обращение к читателю-собеседнику. Как отмечает современный исследователь, присутствует даже своеобразная театрализация, за счет адресованных автору вопросов вымышленных персонажей (слуг и служанок — в русле комедийной традиции) [см.: 17, с. 213].

По выпускам «Исторической музыки» отчетливо видно, как менялась атмосфера парижской жизни в середине века, в драматические для страны времена, как постепенно приоритетными новостями становились не военные и политические, а светские и художественные, как трансформировались вкусы общества и складывался устойчивый интерес к профессиональному театру. Нельзя, разумеется, забывать об адресности газеты — она отвечала в первую очередь вкусам двора, а не горожан. Однако сам Лоре не принадлежал к аристократии, а потому был вынужден вновь и вновь отстаивать право журналиста находиться там, где происходят события, интересующие его аудиторию.

Это напрямую относится к придворным зрелищам, на которые газетчику с трудом удавалось получать приглашения. На страницах «Исторической музыки» не раз встречаются истории вроде этой, случившейся во время карнавала 1653 г., — о «билете на балет»:

Недавно стало мне известно,  
Что будет дан балет чудесный,

Однако я на сей балет  
Едва ли получу билет;  
Дверь предо мною не откроют  
И пригласить не удостоят.  
Но если я со всеми вместе  
Не окажусь в прекрасном месте,  
Где будут танцевать балет,  
Я, хоть и плохонький поэт,  
То вам о новом сем балете  
Ни слова ни скажу в «Газете»!  
И в знак протеста своего  
Не напишу я ничего  
Ни о машинах, ни о танцах —  
Вот будет бедствие для Франции! [8, с. 343]

В начале следующего выпуска сказано, что «протест» возымел действие: королева-мать Анна Австрийская приказала выдать Жану Лоре чаемое приглашение [там же]. Однако газетчика постигло разочарование, о чем он, не скрывая эмоций, сообщал:

...Не ожидайте от «Газеты»,  
Чтоб я воссоздал вам портрет,  
Что представлял собой балет.

Дело в том, что королевский чиновник, которому было поручено провести Лоре в дворцовый зал, не проявил должного внимания:

Судьбу и черта понося,  
Я ждал под дверью три часа  
И в ярость приходил снаружи,  
Но дальше было только хуже,  
Поскольку с места своего  
Я не увидел ничего.  
Сидя вдали, в выси и с краю,  
Не смог я разглядеть, признаю,  
Ни удивительных машин,  
Ни восхитительных картин... [там же]

Перечисляя затем фигуры королевского балета, Лоре честно оговаривает, что все эти красоты видели прочие зрители, но не он, находившийся на «худшем месте в зале». Только на двух следующих представлениях он смог посмотреть спектакль целиком

и дать описание, благодаря которому сохранены живые детали знаменитого «Королевского балета ночи», вошедшего в историю хореографического искусства<sup>4</sup> (письма за 8 и 22 марта 1653 г. [там же, с. 348–349, 353]). Похожая история произошла в 1656 г. — журналист предупредил, что, если его не пропустят в Лувр на балет «Психея», читатели ничего об этом балете не узнают [9, с. 149]; дело разрешилось в его пользу, лишь благодаря вмешательству августейших особ [там же, с. 150–151].

В мае 1664 г. Лоре не удалось попасть на первое из версальских празднеств Людовика XIV — «Увеселения волшебного острова». Как описано в номере за 10 мая, у входа в парк швейцарский гвардеец грубо преградил ему дорогу [11, с. 196–197]. Поэтому он не увидел ни версальских балетов и фейерверков, ни — что гораздо важнее для нас — постановок Мольера, в числе которых была скандальная первая версия «Тартюфа». Увы, вездесущий газетчик на закате своих дней не сумел раздобыть достоверных сведений об этом спектакле, остающемся и поныне величайшей лакуной мольеристики: согласимся, что это самое настоящее «бедствие для Франции», для истории театра ее «великого века».

Подобные истории Лоре преподносил своим читателям как анекдоты, но на самом деле перед нами реальные факты борьбы журналиста за свои профессиональные права.

Что дают театроведу материалы Жана Лоре? Каким образом представлен на страницах «Исторической музыки» театральный процесс?

Поначалу в 1650—1652 гг. газетчик лишь изредка сообщал о придворных празднествах, редких среди событий Фронды, которым посвящено большинство выпусков. Он упоминал «балеты» и «комедии», не называя ни произведений и их авторов, ни исполнителей (только если это были члены королевской семьи или иные знатные особы). Первые спектакли, которые удостоились с его стороны детальной фиксации, — школьные, поскольку их посещал юный Людовик XIV и они воспринимались как факты придворной жизни. Начиная с библейской трагедии «Саул»,

---

<sup>4</sup> Либретто И. де Бенсерада, музыка Ж. де Камбефора, Ж.Б. Боэссе, М. Ламбера и предположительно Ж.Б. Люлли. Юный Людовик XIV исполнил в нем шесть разных партий.

сыгранной в августе 1651 г. учениками Клермонской иезуитской коллегии в присутствии короля и двора [8, с. 144], в газете ежегодно появлялись отчеты о школьных постановках (об этом ниже).

Нет сомнений, что Лоре был усердным зрителем городских театров (в письме за 9 октября 1655 г. он упомянул, что часто бывает в Бургундском Отеле [9, с. 108]) и неплохо ориентировался в театральной среде. Однако спектакли профессиональной сцены до конца 1650-х гг. «Историческая муза» освещала скудно — по всей вероятности потому, что они не слишком занимали придворную аудиторию. Лишь к исходу десятилетия ситуация стала показательно меняться.

Выделим письмо за 2 марта 1658 г., где Лоре восхваляет утонченный вкус Христины Шведской (героини многих страниц его великосветской хроники). Знаменитая просвещенная дама несколько раз побывала в Бургундском Отеле — отнюдь не для того, подчеркивает газетчик, чтобы, как простые парижане, поглядеть «На госпожу Жигонь, Гаргиля, / Иль Тюрлюпена, иль Мишо»<sup>5</sup>, ибо она не любит «ни фарсы, ни фарсёров», презирует их грубые ужимки и «низкий слог». «Северная королева» наслаждалась просмотром трагедий на античные темы (названы «Тимократ» Т. Корнеля, «Любовь Дианы и Эндимиона» Г. Жильбера, «Алкивиад» Ф. Кино) — ей по вкусу «серьезная поэзия», отмеченная «ученостью», «галантностью» и даже «загадочностью». Из этого Лоре выводит заключение, относящееся к современному театру и публике в целом:

Так вот, актеры короля,  
Сыгравши пьесы по ролям,  
Явили в каждом представлени  
Нам совершенства исполненья.  
Пусть проповедники бранят —  
В театр пойдет и стар и млад  
(О нем так много умных споров),  
И будут все хвалить актеров [там же, с. 450].

Эти строки позволяют предположить, что журналист был в курсе дискуссий о театре, которые неоднократно разгорались во Франции в его эпоху, спровоцированные негативным отноше-

---

<sup>5</sup> Перечислены знаменитые исполнители фарсов.

нием к сценическому искусству религиозных мыслителей разных кругов (не только святош-обскурантов, но и, например, янсенистов), и разделял мнения тех, кто отстаивал художественную ценность и моральную пользу театра.

Картина парижской театральной жизни в отражении «Исторической музыки» стала значительно более объемной с 1659 г. — со времени появления в Париже труппы Мольера, получившей покровительство Людовика XIV. Начиная с этого года, в газете публиковались сведения обо всех заметных театральных событиях, о премьерах всех парижских сцен и обо всех гастроях. В письме за 1 января 1661 г. Лоре перечислил драматические труппы, одновременно выступающие в Париже: «актеры короля» — так официально именовались актеры Бургундского Отеля, труппа театра Маре, «актеры Месье» (брата короля) под руководством Мольера, вновь прибывшая труппа Мадемуазель<sup>6</sup>, гастролеры из Испании, вдобавок к которым вскоре должны появиться итальянцы во главе со Скарамушем. Он подчеркнул, что Париж — единственный город, в котором открыты сразу пять театров, «чтоб декламировать стихи», и это никак нельзя считать «пустяками» [10, с. 303—304].

За пять лет (1659—1664) на страницах «Исторической музыки» сложилась полноценная хроника театральной жизни Парижа. Для полноты картины приведем список одних только премьер трагедий и комедий в постоянно действовавших театрах, о которых Лоре отчитался перед своей аудиторией: «Эдип» П. Корнеля (письмо за 25 января 1659 г.), «Велизарий» Г. де Ла Кальпренета (письмо за 12 июля 1659 г.) и «Федерико» К. Буайе (письмо за 15 ноября 1659 г.), все три в Бургундском Отеле; «Смешные жеманницы» Мольера (письмо за 6 декабря 1659 г.) и «Зенобия» Ж. Маньона (письмо от 13 декабря 1659 г.) в театре Пти-Бурбон; новые постановки Бургундского Отеля — «Стиликон» Т. Корнеля (письмо за 31 января 1660 г.), «Деметрий» и «Тигран» К. Буайе (письма за 13 марта 1660 г. и 1 января 1661 г.), «Камма» Т. Корнеля (письмо за 29 января 1661 г.); «Золотое руно» П. Корнеля в театре Маре (письмо за 19 февраля 1661 г., затем еще дважды об этом спектакле — 3 декабря 1661 г. и 14 января 1662 г.); «Школа мужей»

---

<sup>6</sup> Покровительницей этой передвижной труппы, выступавшей во многих городах Франции в 1651—1678 гг., была герцогиня де Монпансье, «Великая Мадемуазель».

Мольера в замке Во-ле-Виконт (письмо за 17 июля 1661 г.); «Поликрита» К. Буайе (письмо за 14 января 1662 г.) и «Максимиан» Т. Корнеля (письмо за 11 февраля 1662 г.) в Бургундском Отеле; «Серторий» П. Корнеля в театре Маре (письмо за 4 марта 1662 г.); возобновление «Торквато» м-ль К. Дежарден в Бургундском Отеле (письма за 13 и 27 мая 1662 г.), «Феаген» Г. Жильбера и «Барон де ла Красс» — фарс актера Р. Пуассона (письмо за 15 июля 1662 г.), «Деметрий и Персей» Т. Корнеля (письмо за 30 декабря 1662 г.), все — на той же сцене; «Школа жен» у Мольера (письмо за 13 января 1663 г.); «Софонисба» П. Корнеля (письмо за 20 января 1663 г.), «Нитетис» К. Дежарден (письмо за 28 апреля 1663 г.), «Любовь Овидия» Г. Жильбера (письмо за 2 июня 1663 г.), все три — в Бургундском Отеле. О некоторых спектаклях труппы Мольера («Любовная досада», «Докучные»), исполнявшихся во время придворных празднеств, Лоре писал по нескольку раз. Последние спектакли, которые газетчику довелось увидеть и зафиксировать — это мольеровская «Принцесса Элиды» и трагедия «Оттон» П. Корнеля в Фонтенбло (ноябрь 1664 г.)<sup>7</sup>.

У Лоре не следует искать оригинальных мыслей о драматургии: его суждения комплиментарны, в оценках он чаще всего полагался на чужое мнение и вкус. Он расхваливал второсортных трагедиографов Клода Буайе и Корнеля-младшего (Тома), сожалел о провале трагедии последнего «Деметрий и Персей», несмотря на шумную рекламу (письмо за 30 декабря 1662 г.). Он не устал удивляться тому, что среди трагических поэтов появилась девица — мадемуазель Катрин Дежарден. Вслед за знатоками он признавал величие «божественного» Пьера Корнеля, но при этом отмечал, что успех комедий Мольера у всех слоев общества настолько значителен, что превосходит даже корнелевский. Задачи проанализировать или хотя бы передать содержание новой пьесы газетчик перед собой не ставил. Таким образом, для истории драмы ценность «Исторической музыки» определяется главным образом фактографией.

Иначе обстоит дело с историей спектаклей. Напрашивается вывод, что личные пристрастия Лоре в театре, а именно — красочные зрелища, представления «с машинами» в стилистике барокко, руководили им при выборе тем для подробных описаний. Один из

<sup>7</sup> Последний театральный сюжет датирован январем 1665 г.: об «Астрате» Ф. Кино в Бургундском Отеле журналист рассказал с чужих слов.

наиболее ранних театральных сюжетов в «Исторической музее» (декабрь 1657 г.) — о возобновлении в Бургундском Отеле мифологической трагикомедии «Суд Париса, или Похищение Елены» Сальбре<sup>8</sup>. В отчете газетчика на первом месте «десять два летательных машин» (то есть устройств для перемещения актеров над сценой), эффектные декорации, которые изображали «море, берега», «храмы, скалы и пейзажи», «сменявшиеся перспективы», плюс к тому — пиротехнические эффекты. Исполнители видятся ему лишь составной частью блистательной сценической картины: он фиксирует расшитые платья, перья и драгоценности актрис («нарядных, как императрицы»), их «царственную поступь» и очарование, об актерях, — не называя ни имен, ни ролей, — пишет только, что пышностью своих костюмов они превосходили богов [9, с. 420].

Большой симпатией Лоре пользовались итальянские мастера театральных зрелищ. В восторженном тоне он передал впечатление о спектакле во дворце Пти-Бурбон во время карнавала 1658 г. Глава труппы Доменико Локателли, автор разыгранного сценария на историческую тему под названием «Розаура»<sup>9</sup>, в газете вообще не упомянут, зато назван создатель декораций и машин к спектаклю — прославленный Джакомо Торелли. Историко-аллегорический сюжет «Розауры» журналист также оставил без внимания, сосредоточившись на зрелищной стороне: «балетных выходов четыре», «двенадцать перемен Театра», «драконы, демоны и гидры», «морья, леса и гор вершины», чарующая музыка, «пламя, молния и гром»; в строфах Лоре звуковые и пиротехнические эффекты оказываются в одном ряду с «Гименеем, Амуром, Миром и Войной», то есть с действующими лицами... Из актерских работ автору запомнилась только одна мимическая интермедия (типичное *lazzo* в традиции комедии дель арте): на сцене был стол с фруктами, мясом и хлебом, подле которого комически страдал от голода Скарамуш, так как его преследовали всяческие «напасти». Скарамуш (знаменитый комик Тиберио

---

<sup>8</sup> Сведений об этом драматурге не сохранилось. Лоре передает его фамилию как *Salbret*, тогда как в изданиях пьес она писалась *Sallebray*. Трагикомедия датирована 1639 г.

<sup>9</sup> О сценарии Д. Локателли «Розаура, императрица Константинопольская», сочиненном за десять лет до этой постановки, не известно практически ничего, кроме сказанного у Лоре.



Фиорилли), по словам Лоре, «восхитительно кривлялся», демонстрируя (переведем дословно) «во всем наивном и редкостном совершенстве свой забавный талант» [там же, с. 458].

Можно утверждать, что в оценке любого спектакля Лоре исходил из визуального восприятия, в отличие от «знатоков», адептов главной эстетической доктрины эпохи — классицизма, которые отстаивали приоритет слова на сцене. Повествуя о премьере «Сертория» П. Корнеля в театре Маре (1662), газетчик даже удивлялся, что трагедию, которая не содержала «необычайного зрелища», «лучшие умы» назвали «чудесной» [10, с. 476]. Ему самому из всех произведений П. Корнеля больше всего понравилась феерия «Золотое руно» в театре Маре<sup>10</sup>. Анонс этой постановки содержится в выпуске за 1 января 1661 г.; 19 февраля газетчик сообщал (пока еще с чужих слов), что успех спектакля, полного «божественных картин / И удивительных машин», превзошел все ожидания, что это настоящее «городское чудо» [там же, с. 323]. Он написал о «преогромнейших затратах» на изготовление машин, о повышенной плате за вход, что не останавливало публику. При этом вне поля зрения Лоре остались актуальные политические аспекты пьесы, прежде всего пролог, где в аллегорической форме отражена трагедия недавней войны и мирный договор с Испанией: на сцене Мир, плененный Раздорами и Завистью, освобождался и оживал усилиями бога любви. Сценические картины строились на принципах барочной трансформации, на контрастах идеального и пугающего, божественного и земного. Самое сильное впечатление произвели на Лоре не актеры и не стихи, а перемены декораций, которые, по его словам, можно было принять за чародейство [там же, с. 437]. Отметим, что оценку современников, зафиксированную в «Исторической музе», разделяет автор фундаментального труда о театре Маре, называя постановку «Золотого руна», наисложнейшую по технике и цельную в художественном плане, «самым

---

<sup>10</sup> Это произведение было подготовлено по случаю свадьбы Людовика XIV и впервые исполнено актерами театра Маре в нормандском имении маркиза де Сурдеака в 1660 г., а год спустя поставлено на городской сцене. История спектакля рассмотрена в монографии С.В. Дейеркауф-Хольсбур о театре Маре [5, с. 121–136]. Исследовательница установила, что изготовителем машин и декораций для «Золотого руна» был Дени Бюффекен — один из крупнейших декораторов эпохи.

крупным событием театральной жизни XVII века» [5, с. 134]. Мы знаем от Лоре, что «Золотое руно» долго держалось в афише, журналист смотрел его не один раз, не уставая восхищаться (письма за 3 декабря 1661 г., 14 января и 18 февраля 1662 г.).

Отчеты о событиях театральной жизни в мольеровский период (1659—1664) на страницах «Исторической музы» характеризуются большим вниманием к профессиональным актерам. Часто это единственные в своем роде достоверные факты в изложении очевидца или, во всяком случае, современника, на основе которых составлялись затем словарные статьи и биографии<sup>11</sup>; даже ошибки, которые Лоре не стеснялся признавать, в определенном смысле небесполезны для театроведения. В выпусках газеты появлялись имена актеров нескольких поколений: фарсёров старой школы, знаменитостей корнелевского и мольеровского театра, молодежи (а кроме того, многочисленные имена певцов, танцовщиков и музыкантов). Лоре, вероятно, первым отметил в печати талант юного Мишеля Барона, ученика Мольера и представителя известной актерской семьи [11, с. 208], ставшего впоследствии великим трагиком французской сцены. Много внимания газетчик уделял итальянским комедиантам, постоянно выступавшим в Париже, и сопоставлял их манеру игры с французской. При этом он избегал каких бы то ни было критических, тем более негативных оценок актерских выступлений: о том, что автору не нравилось, газета умалчивала. В этом плане «Историческая муза» как источник представляет собой другую крайность по сравнению, например, с «Занимательными историями» Ж. Таллемана де Рео, изобилующими нелестными характеристиками и даже сплетнями о людях искусства той же эпохи.

Сведения об актерах в газете разнородны. Это могли быть перечни имен и масок: в письме за 16 августа 1653 г. названы члены прибывшей в Париж итальянской труппы [8, с. 398—399]; 14 февраля 1654 г. перечислены подряд итальянские и французские комедианты — Мещетин, Скапен, Тривелин, Тюрлюпен, Коломбина, Бригелла,

---

<sup>11</sup> Данные об актерах, почерпнутые из «Исторической музы», уже в XVIII в. использовались составителями театральных словарей и первыми историографами французской сцены (прежде всего братьями Парфе). С наибольшей полнотой они учтены в специальном «Биографическом словаре французских актеров XVII века», выпущенном авторитетным историком театра Ж. Монгрёдьеном [14].

Полишинель, Горжю, Жодле, Гро-Гильом со товарищи; всех их, по словам газетчика, однажды превзошел своим мастерством «простодушный и наивный» фарсёр Жан Дусе [там же, с. 465]. Это могла быть информация о происшествиях, например, о публичной драке двух итальянских актеров, которую прохожие приняли за уличное представление [там же], или о дорожной аварии в марте 1659 г., в которой получили травмы две известные актрисы — г-жа Барон и г-жа Бошато [10, с. 36]. С неизменным усердием Лоре фиксировал выступления актеров при дворе или в резиденциях аристократов, посещения королем и придворными городских театров. В газете печатались некрологи и эпитафии, которые, за отсутствием иных данных, остаются ценным историко-театральным материалом. Так, в сообщениях о кончине ведущих актеров Бургундского Отеля Барона-старшего (настоящее имя Андре Буарон) в октябре 1655 г. [9, с. 108] и его супруги в сентябре 1662 г. [10, с. 547]<sup>12</sup> Лоре дал перечень разнообразных титулов и национальностей персонажей, сыгранных ими обоими (г-жа Барон, по его словам, появлялась на сцене «индианкой, / Цыганкой и египтянкой, / Афинянкой и армянкой, / Язычницей-турчанкой...») благодаря чему у исследователей появилась возможность хотя бы приблизительно определить их репертуар.

В письме за 26 апреля 1559 г. Лоре уведомил читателей о том, что прославленный комик Жодле (Жюльен Бедо) перешел из театра Маре к Мольеру [там же, с. 48]. 3 апреля 1660 г. опубликована посвященная ему эпитафия. Подчеркнем, что Лоре отчетливо понимал различия актерских традиций, сменявшихся у него на глазах: похвала Жодле, комедианту старой школы, выступавшему на подмостках более полувека, содержит сравнения с фарсёрами ушедшей эпохи — «обсыпанными мукой» по старинному ярмарочному обычаю, такими, как Гро-Гильом и Жан-Фарин (псевдоним последнего и значит «мука»). Жодле, однако, «лучше них гнусавил». Эпитафию Лоре дополнил не слишком уважительной ремаркой: хотя товарищи по сцене и «натерли луковицей глаз», но оплакивать Жодле особенно не будут, так как ему на смену пришел Гро-Рене (Рене Дюпарк, комик мольеровской школы), «стоящий троих Жодле» [там же, с. 186–187].

---

<sup>12</sup> В «Биографическом словаре...» Ж. Монгрёдена даты смерти того и другой подтверждаются именно ссылкой на Ж. Лоре [14, с. 15].

Пространно и эмоционально Лоре откликнулся на известие о гибели «прославленного Скарамуша» (письмо за 11 октября 1659 г.), призывая читателей: «Рыдайте, плачьте, вздыхайте, / Ропщите, скорбите, стенайте», «бейте в грудь себя кулаками», «бороды и власы выдирайте», «лица свои раздерите в кровь»... Все должны предаться скорби, ибо не стало актера, который владел «театральной наукой» как никто, мог быть веселым и грустным, безумцем и мудрецом [там же, с. 114]. Но уже в следующем выпуске (18 октября) Лоре поспешил обрадовать всех любителей театра «от мала до велика», что весть о гибели Скарамуша при наводнении на Роне оказалась ложной. И здесь журналист воспользовался характерными для фарса лексическими клише, призывая не драть больше бороды, не расцарапывать щеки, спрятать печали в мешок и не обвинять богиню Атропос. Газета, добавил Лоре, не раз «воскрешала» умерших (то есть опровергала ложные сведения), но ничто не может так обрадовать парижан, как восстание из мертвых Скарамуша [там же, с. 115].

Совсем иная интонация звучала у журналиста, когда он упоминал Флоридора (настоящее имя Жозиас де Сулас) — первого трагика парижской сцены, благородного и изысканного мастера классицистской декламации. Спектакли с его участием Лоре удостоивал самых высоких похвал и особо восторгался ораторскими способностями актера, которому не раз приходилось произносить речи перед королем (письма за 12 января 1558 г., 15 февраля 1559 г. и др.). Ж. Монгретьен писал в своем исследовании жизни и творчества Флоридора: «Начиная с 1658 г. мы регулярно получаем сведения об его самых больших успехах из “Исторической музыки” Лоре и газет его продолжателей, которые прилежно, всегда посредством лестных эпитетов, отмечают различные роли, сыгранные Флоридором» [13, с. 138]. Лоре выделил историческую трагикомедию Г. де Ла Кальпренета «Велизарий» на сцене Бургундского Отеля (июль 1559 г.), в которой «исполнил Флоридор, / Ума и грации в расцвете, / Прекраснейшую роль на свете» [10, с. 78]. От Лоре мы знаем также, что Флоридор принимал участие в королевских балетах: в феврале 1664 г. в спектакле «Переодетые амур» на музыку Ж.Б. Люлли и М. Ламбера он представлял бога Меркурия и выглядел, по словам Лоре, «героической фигурой» [11, с. 164]. В отсутствие иных данных, упоминание конкретной роли в постановке — существенное дополнение к творческой биографии актера.

От Лоре мы можем узнать о различных видах театральных зрелищ эпохи, в том числе и о таких, которые не сложились в устойчивые модели. К примеру, в мае 1659 г. во время многодневного празднества в Венсенском замке, устроенном кардиналом Мазарини для короля (оно включало «балы, балеты и танцы», «комические пьесы», «с музыкою пастораль», охоту и военные маневры), газетчику довелось увидеть оригинальный импровизированный спектакль. В нем участвовали шестеро комиков — итальянцев и французов, каждый в своей маске, узнаваемой для публики. Лоре кратко охарактеризовал сценическую манеру каждого. Мастера комедии дель арте демонстрировали то виртуозную импровизацию, то акробатические трюки. Орацио (Марко Антонио Романьези) произносил красивые монологи, изображая «сладкоречивого» Любовника. «Ученейший» Доктор Грациано (Константин Лолли), который — по характеристике Лоре — умеет нравиться придворным, смешил «своим наречием педанта». «Высоченный» Скарамуш (Т. Фьорилли) и «синьор Тривелин-каналья» (Д. Локателли), ведущие актеры итальянской труппы, развлекали зрителей потасовками. Французы, по всей видимости, соединяли словесную игру с пластической. Гро-Рене, в соответствии с прозвищем (*gros* — толстый), обыгрывал свое «толстое брюхо». Эпитеты Жодле указывают на разнообразие его приемов: он и «забавник утонченный», и «перл среди обсыпанных мукой, / Который, как всегда, гнусавил». Если предположить, что для актеров это был своего рода профессиональный турнир, то выиграл его на этот раз, с точки зрения газетчика, именно Жодле: он «заставил громче всех смеяться», поскольку «превосходен в фарсах». Однако, оценивая соединение в одном спектакле двух различных комических традиций — комедии дель арте и французского фарса, — Лоре сделал любопытный вывод, свидетельствующий о его верном зрительском чутье:

Итак, все были хороши  
И каждый вволю посмешил...  
Но итальянцев и французов  
Мы ценим больше — всем известно —  
Отдельно, нежели совместно [10, с. 61].

Кроме итальянцев, Лоре довелось увидеть также испанских актеров. «Комедианты из Кастильи» прибыли в Париж в июле 1660 г.

по случаю свадьбы Людовика XIV и испанской инфанты Марии-Терезии. Нам известно, что это была труппа из Мадрида во главе с Себастьяном де Прадо и Бернадой Рамирес<sup>13</sup>. Газетчик заплатил за вход на их первое представление чрезмерную сумму, «целое эю», но не пожалел об этом, хотя не понял ни слова из комедии на чужом языке. Судил он поэтому «лишь по виду». Испанские актрисы, по его словам, не особенно красивы, зато «одухотворены». А особенность испанского спектакля, как ему показалось, в том, что в одном произведении актеры и актрисы представляли комичными и серьезными попеременно, и точно так же в дополняющих драму танцевальных номерах смотрелись «то важно, то потешно» [там же, с. 232]. Известно, что испанский театр «золотого века», в отличие от французского, не культивировал чистоту жанров. И если соотечественники Лоре, теоретики, исходившие из приоритета «правил», — например, Н. Буало, — склонны были порицать испанцев за всевозможные нарушения, то наш газетчик, напротив, попытался определить сценические преимущества, достигаемые жанровым многообразием. Во всем, что он увидел в представлении, ощущалась новизна — и в пении, и в танцах («сарабандах») с кастаньетами, и он призывал парижан обязательно посмотреть испанские «комедии и танцы». (Допустим при этом, что в его расчеты входило польстить молодой королеве-испанке.) Мы знаем из других источников, что настоящего успеха испанцы в Париже не достигли, уже третье их выступление с треском провалилось: публика, не понимавшая языка и не знавшая испанской драматургии, оценила разве что музыкальную и танцевальную часть спектаклей.

Лоре сообщил еще, что французские актеры, желая поддержать кастильских собратьев, дали в их честь торжественный обед, — факт вроде бы малозначительный, но свидетельствующий о том, как менялось общественное мнение по отношению к театру. Именно в это время актеры начинают восприниматься как полноправные члены социума, чья частная жизнь уже не подлежит огульному осуждению. Газетчик подчеркнул без всякой иронии, что «здешние комедианты» не какие-то там невежи,

---

<sup>13</sup> История этой труппы прослежена в труде классика испанского театроведения Э. Котарело-и-Мори «Знаменитые актеры XVII века: Себастьян де Прадо и его жена Бернарда Рамирес» [4]. В главе, посвященной французским гастролям, исследователь также ссылается на газету Ж. Лоре [см.: 4, с. 130].

но люди, исполненные учтивости [там же, с. 232]. Попадают у него и другие известия о внесценической деятельности актеров, характеризующие их с самой лучшей стороны.

Отдельное значение для истории театра приобрели заметки Ж. Лоре о школьных спектаклях. О них сохранилось гораздо меньше документальных данных, нежели о придворной и профессиональной сцене, и «Историческая муза» в полном смысле слова заполняет лакуны<sup>14</sup>. В газете зафиксированы и с разной степенью подробности описаны спектакли парижских иезуитских коллегий с 1651 по 1663 г.<sup>15</sup> Как правило, они показывались летом, собирали многочисленную придворную и городскую публику и представляли собой помпезные торжества. Лоре почти всегда начинал свой отчет с описания публики, акцентируя внимание на королевской семье и приближенных, на нарядах дам — прекрасных и не очень, а заканчивал сведениями об угощении после спектаклей, если бывал удостоен такой чести. Он называл примерное количество зрителей: к примеру, в августе 1655 г. трагедию «Гастон де Фуа» в Клермонской коллегии прослушало более семи тысяч трехсот «ушей» [9, с. 88]; в 1661 г. на «Смерти детей Саула» в той же коллегии было более шести тысяч зрителей [10, с. 397], столько же в 1663 г. на трагедии «Тесей» о. Буше. Эти огромные цифры свидетельствуют о повышенном интересе к школьному театру, достигшему во Франции XVII в. значительного художественного уровня. Наплыв публики бывал порой чрезмерен: Лоре пересказывает новость о том, что в Валансьенской иезуитской коллегии в 1656 г. во время спектакля под тяжестью зрителей обрушился пол актового зала, расположенного на втором этаже, и пострадали более 180 человек [9, с. 243].

Школьные спектакли игрались на латыни, но наш газетчик не получил классического образования. Он признавался, что латинская декламация нагоняет на него сон, и всегда оговаривал, что не может судить о достоинствах драматургии:

Не ждите от меня похвал  
Стихам, что нынче прозвучали,

---

<sup>14</sup> Материалы из «Исторической музыки» были использованы во всей полноте в монографии Э. Буасса — первом серьезном исследовании, посвященном театру иезуитских коллегий во Франции [3] и в последующих трудах.

<sup>15</sup> Подробнее об этом см., в частности: [2, с. 127–139].

Их гладко школяры читали,  
Они не спутанны и складны,  
И, говорят, незаурядны.  
Поверю я, что вышла пьеса,  
Но я не понял ни бельмеса [8, с. 395].

Однако в некоторых отчетах Лоре давал краткую информацию о школьных пьесах, благодаря чему сохранились крупницы данных об утраченных произведениях<sup>16</sup>. К таковым относится, к примеру, трагедия из ветхозаветной истории «Гофолия», сочинение неизвестного педагога Клермонской коллегии, сыгранная в августе 1658 г. [9, с. 518] и опередившая почти на полвека великую трагедию Ж. Расина на тот же сюжет.

Как известно, сцена для ежегодных спектаклей в коллегиях воздвигалась каждый раз заново и чаще всего имела облик дворца или храма, декорированного по законам перспективы, с барочной пышностью. В Клермонской коллегии в Париже «театром» служил просторный внутренний двор; в других школах использовались актовые залы. Лоре всегда фиксировал общий вид сцены, восхищаясь мастерством декораторов. Он никогда не прибегал к сравнениям, но понятно, что оформление школьных спектаклей производило на него (как и на других современников) более сильное впечатление, чем сценография городских театров. Мы знаем, что французская школьная сцена той эпохи была технически оснащена гораздо лучше, чем профессиональная, и публике дозволялось даже осматривать декорации отдельно, как временные выставки.

Самые роскошные «театры» Лоре видел в Клермонской коллегии. После просмотра трагедии «Христианка Сусанна» о. А. Журдана в августе 1653 г. он отметил: «Театр был великолепен: / Велик и дивно благолепен...» [8, с. 395]. В 1655 г. глазам очевидца предстал «театр блистающий, / Дворец прекрасный представляющий», в котором разворачивалось действие трагедии на средневековую тему «Гастон де Фуа» [9, с. 88]. В 1656 г. для

---

<sup>16</sup> Пьесы французских иезуитских драматургов публиковались крайне редко, рукописи также в большинстве своем утрачены. Из всех названных здесь пьес сохранилась только «Христианка Сусанна» о. А. Журдана. Самый объемный источник данных — это печатные программы к спектаклям (на французском языке), но и они дошли не все.



трагедии из «персидской истории» («Мехмет, сын Узун-Хасана») был «Театр отличный / Воздвигнут на манер античный» [там же, с. 231]. В других иезуитских школах ресурсы были скромнее, при том, что спектакли привлекали не меньше внимания; в 1655 г. после просмотра трагедии о св. Юлиане в Наваррской коллегии Лоре отозвался так: «Театр понравился, бесспорно, / Хоть недостаточно просторен» [там же, с. 81].

В 1661 г. в Клермонской коллегии давали трагедию о. Н. д'Аруиса «Смерть детей Саула» на сюжет из Ветхого Завета. Как и в других школьных спектаклях, сценическая конструкция никак не отражала тематику произведения; если опираться на слова Лоре, то она представляла собой характерный для эпохи классицизма «дворец вообще», воздвигнутый с использованием античных архитектурных принципов:

Клянусь, театра лучше нет  
Из всех, что видел я в лорнет.  
В его устройстве превосходном  
Античный применили ордер —  
Дорический или другой, —  
Всех поразила он красотой.  
Все без различия природы  
Восхищены архитектурой [10, с. 397].

В своих отзывах на школьные спектакли Ж. Лоре часто называл общее число участников (так, в трагедии «Тесей» 1663 г. их было более пятидесяти), а иногда и фамилии исполнителей главных ролей — «юных философов» из знатных семей<sup>17</sup>. Журналист отмечал их внешние данные, красивые голоса и мастерство декламации, грациозность в балетных интермедиях, богатые костюмы и драгоценности, как, например, в уже упомянутой постановке «Мученичества св. Юлианы» в Наваррской коллегии:

А сын маркиза Бретонсея  
Сверкал камнями на сцене,  
Играл Императрицу он  
И не казался новичком [9, с. 81].

---

<sup>17</sup> В некоторых выпусках фамилии указаны не в самом рифмованном тексте, а на полях газетной страницы.

Газетчику особенно понравилось исполнение учениками Клермонской коллегии трагедии о св. Марке и св. Марцеллине авторства о. Даро (1660). Лучших актеров он перечислил с подобающими комплиментами, а юного Кулома — исполнителя роли императора «в расшитых золотом одеждах» и «диадеме» нашел «почти подобным Флоридору» в передаче царственного величия своего героя [10, с. 64]. Поскольку Флоридор для Лоре был эталоном трагического актера, это сравнение (вряд ли особо лестное для юного аристократа) указывало именно на достоинства сыгранной роли. Повторим, что соображений критического свойства в отзывах Лоре не найти, о неудачных сторонах спектаклей он из принципа умалчивал. Истинное удовольствие ему доставляли комические и балетные интермедии, которые по обычаю исполнялись в антрактах школьных трагедий.

Более всего известны и ценимы театроведами сведения «Исторической музыки» о Мольере и его труппе: с первых парижских успехов и до начала «битвы за “Тартюфа”». Вся информация давно вошла в арсенал мировой мольеристики, поэтому мы ограничимся здесь некоторыми соображениями о том, какие именно факты Лоре считал достойными своего читателя и как он интерпретировал значимые повороты во взаимоотношениях великого комедиографа и публики.

По страницам газеты можно судить о том, как стремительно возрастал авторитет Мольера — актера, руководителя труппы и драматурга; соответственно возрастало количество посвященных ему строк, менялись лексика и интонация. Одно из первых упоминаний обнаруживается в выпуске за 15 февраля 1559 г. в связи с посещением придворной публикой театра во дворце Пти-Бурбон, где не названный по имени «первый актер» прочел панегирик брату короля [там же, с. 22]. В цветистом отчете о королевском празднестве в апреле того же года [там же, с. 45], мимоходом упомяната «комедия», исполнявшаяся между скрипичным концертом и «большим угощением» (как установлено историками, имелась в виду ранняя мольеровская пьеса «Любовная досада»); все это не более чем фрагменты в мозаике придворных увеселений.

Но уже в декабре 1659 г. Лоре выделил в особую «статью» внутри газетного выпуска известие о премьере «Смешных жеманниц» (первой комедии Мольера, написанной в Париже и для

парижан) в исполнении «собственных актеров» Месье, брата короля, на сцене театра Пти-Бурбон. Газетчику еще ни разу не приходилось видеть на спектакле такого количества зрителей всех сословий. Успех комедии, утверждал он, не идет ни в какое сравнение ни с одной из пьес Дю Рийе, Буаробера, Кино, Буайе, даже с «Эдипом» П. Корнеля, который считался «чудом из чудес». Он сам заплатил за вход тридцать су, но «посмеялся всласть» «на все десять пистолей» [там же, с. 137]. Г-жа де Лонгвиль, главный адресат «Исторической музыки», сама принадлежала к сообществу «жеманниц» (прециозниц), то есть тех великосветских особ, которых Мольер, — делавший тогда первые шаги на поприще высокой комедии, — в этом произведении безжалостно высмеял. Но, как справедливо отметил историк французской журналистики, этот факт отнюдь не помешал Лоре дать объективный отчет о театральном событии [7, с. 317].

Выпуск за 30 октября 1660 г. включал сообщение, что труппа Месье выступила в Лувре в личных покоях немощного кардинала Мазарини (незадолго до его кончины). В связи с этим названо не только имя Мольера, но и две сыгранные комедии, «Шалый» и «Маркиз Маскариль» (то есть «Смешные жеманницы», где Мольер играл роль лакея — мнимого маркиза), и даже сумма полученного актерами вознаграждения (тысяча «малых» эку). «Немало из высоких лиц», оговорил газетчик, находят обе комедии хорошими. В данном случае Лоре не располагал полными сведениями, иначе не преминул бы повысить эмоциональный градус своей заметки и запечатлел бы присутствие короля, который смотрел комедию «стоя, опираясь на спинку кресла его высокопреосвященства», о чем имеется запись в «Реестре» Лагранжа [цит. по: 1, с. 117]. В том же выпуске «Исторической музыки» содержалась важная информация: поскольку здание театра Пти-Бурбон подлежит сносу, король дал труппе Мольера дозволение играть в Пале-Рояле [10, с. 273].

В июле 1661 г., представив подробное описание празднества в замке Во-ле-Виконт, устроенного министром Фуке в честь короля, газетчик задержал внимание на показе новой и успешной комедии Мольера «Школа мужей», которая уже «очаровала весь Париж» и сюжет которой «был так забавен и прекрасен». Он похвалил не только автора, но и труппу, которая умеет играть и

серьезное, и смешное так, чтобы удовлетворить даже королевскому вкусу [там же, с. 378].

Верный своему пристрастию к пышным зрелищам, в последующих откликах на спектакли Мольера Лоре длиннейшими пассажами передавал свой восторг от просмотров комедии-балета «Докучные», подчеркивая при этом, что его чувства разделяют самые взыскательные зрители, даже «господа с Парнаса», то есть ученые литераторы. Успех постановки обеспечили в первую очередь актрисы, которых Лоре назвал по именам, присовокупив сочные эпитеты. Прекраснейшая из них, г-жа Дюпарк, обладает «статью императрицы», восхитительно декламирует стихи и танцует, повергая к своим стопам тысячи воздыхателей в придачу к уже завоеванным [там же, с. 431]. О притягательности и эротических авантюрах Терезы Дюпарк (известной под прозвищем Маркиза), как мы знаем, еще при ее жизни сложились легенды, так что и в этой, казалось бы, стереотипной похвале Лоре исходил из реальности.

Следующим этапом в карьере Мольера-драматурга была «Школа жен», спровоцировавшая многочисленные дискуссии на моральные темы и обострившая неприязнь к Мольеру в светских и литературных кругах. Лоре присутствовал на придворном показе во время карнавала 1663 г. и зафиксировал, что комедия заставляла их величества «хохотать», «держась за бока» (так буквально и сказано: «Jusqu'a s'en tenir les cōtēs», врез со всем, что мы знаем о предписаниях этикета!) [11, с. 6]. В строфе Лоре сквозит недоумение по поводу того, почему же эта «развлекательная» пьеса не вызвала единодушных восторгов, почему «во многих местах» ее осуждают, хотя спектакль пользуется успехом, но вмешиваться в подобные споры он не решался. Проблемные аспекты рецепции этой пьесы остались вне поля его зрения, и даже написанную Мольером в ходе споров «Критику “Школы жен”» он упомянул лишь в качестве «приправы» к очередному великосветскому пиршеству (письмо за 7 июля 1663 г.).

Высокую похвалу Мольеру мы находим в отчете Лоре о показе «Принцессы Элиды» на парижской сцене (ноябрь 1664 г.), и здесь доминирует не личный взгляд автора, а общественное мнение:

Вот пьеса в истинной манере  
Многоученого Мольера,  
Кто, знают все, вдвойне остёр —

Как автор пьес и как актер,  
Кто в наши дни еще известней,  
Чем Плавт иль даже чем Теренций [там же, с. 268].

Саму пьесу газетчик назвал «благородной» и «великолепной», особенно выделил «прелестное лицо», «нежный и чарующий облик» исполнительницы заглавной роли — г-жи Мольер, которая превзошла, по его словам, лучшую из актрис прежней поры — г-жу Барон.

Нельзя не отметить, что этот и другие хвалебные отзывы относятся ко времени самых яростных нападков на Мольера со стороны «святош», ополчившихся на «Тартюфа». Сведения о сложностях с этой комедией до Лоре доходили из вторых рук (напомним, что на злополучный спектакль в Версале газетчика не пустили). В выпуске за 24 мая 1664 г. он с сожалением признавался, что не знает всей подоплеки дела: он «получил письмо от имярека» (а это человек сведущий) о том, что Мольер подал королю жалобу в связи со своей «моральной комедией» «Лицемер» (первоначальное название знаменитой пьесы — «Тартюф, или Лицемер»). Лоре сообщал с чужих слов, что «у пьесы сей достоинств много», однако «толпы цензоров» поносят ее денно и ношно, а все попытки Мольера защитить свое «преследуемое сочиненье» не увенчались успехом [там же, с. 203].

Осторожный газетчик полагал, что эта загадочная история разъяснится в соответствующем «времени и месте», однако до триумфальной премьеры «Тартюфа» на сцене Пале-Рояля он не дожил. О спектакле, сыгранном мольеровской труппой в феврале 1669 г. мы можем почерпнуть сведения из стихотворной газеты Шарля Робине, одного из продолжателей Лоре, — таковых была целая плеяда (Ла Граветт де Майола, Эдм Бурсо, Адриен Перду де Сюблиньи и др.). Не отдаляясь от темы, укажем, что рецензия Робине на «Тартюфа» уникальна тем, что едва ли не впервые на печатной странице названы имена всех исполнителей [см.: 12, с. 212], благодаря чему достоверно известно распределение ролей в этом великом спектакле.

Очерк о Ж. Лоре можно было бы продолжить, анализируя разнообразные сведения о музыкальной жизни и о музыкантах, о балетах (тему которых мы здесь не разворачивали), о ежегодных

карнавальных процессиях и прочих развлечениях парижан той эпохи. У него есть данные о материальной и организационной стороне спектаклей: о стоимости входа в тот или иной театр в зависимости от успеха спектакля, о суммах вознаграждения актерских трупп за выступления при дворе и в домах знати, о численности и социальном составе публики и прочее. Все эти материалы исполнили свою роль при сложении фундамента научной истории французского театра «великого века». Газетный жанр предписывал фиксировать даты, поэтому во многих случаях это — единственный более-менее надежный источник датировок театрального процесса (по сравнению, например, с мемуаристикой). Ссылки и цитаты из «Исторической музыки» встречаются во многих трудах, посвященных театру эпохи Корнеля и Мольера, но о нем самом как об обозревателе национальной сцены помнят мало.

Автора «Исторической музыки» нельзя, разумеется, причислить к основоположникам театральной критики, он не ставил своей задачей осмыслить художественный результат, не прибегал не только к анализу, но даже к элементарному сравнению, а также слишком часто доверял чужому вкусу. М. Декот в своей «Истории театральной критики во Франции» оценил сочинения Лоре кратко и достаточно жестко: «О критике речь не идет: превеличения в его отчетах появляются более чем систематически, а суждения, в той мере, в какой они присутствуют, почти никогда не бывают мотивированы» [6, с. 57]. Однако Лоре одним из первых попытался найти приемы фиксации сценических произведений для своих читателей, опираясь — насколько мог, — на личные впечатления, то есть один из элементов критического арсенала мы у него находим (впрочем, французской критике времен ее расцвета как раз описывать спектакли не очень свойственно). Для истории театра его материалы крайне полезны в процессе театроведческой реконструкции спектаклей. При сопоставлении описаний Лоре с другими источниками нередко возникает объемная сценическая картина, недостижимая в иных случаях. Автор настоящей статьи предпринял такой опыт, воссоздавая спектакль «Христианка Сусанна» 1653 г. в Клермонской коллегии как «образцовое» произведение школьной сцены XVII в. [см.: 2, с. 134–138]. А то, что Жан Лоре — в противовес современникам-знатокам, перед которыми почтительно склонялся, —

не связывал сцену только с драматической поэзией, а стремился, пусть интуитивно, запечатлеть визуальный облик спектакля, актерскую игру, зрительское восприятие, жизнь спектакля в общественном мнении, делает заметным его вклад не столько в критику, сколько в общий комплекс знаний о театре.

Список литературы  
References

1. *Мору К.* Мольер / Пер. Е.В. Колодочкиной. М., 2011.  
*Mori K.* Moliere/Transleitid bayE.V. Kolodochkina [*Mory K.* Moliere/ Translated by E.V. Kolodochkina]. М., 2011.
2. *Некрасова И.А.* Театр иезуитов во Франции в XVII веке (спектакли 1650-х годов) // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 2.
2. *Nekrasova I.A.* Teatr of dzezuits in France in ze 17 senchuri (performances of 1650s) Herald of SPGU [*Nekrasova I.A.* The Theatre of Jesuits in France in the 17th century (performances of 1650s) Herald of SPGU]. Ser.15 2012. Ishue 2.
3. *Boysse E.* Le théâtre des Jésuites. Paris: H. Vaton, 1880.
4. *Cotarelo y Mori E.* Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramirez. Madrid: Tip. de la Revista de arch., bibl. y museos, 1916.
5. *Deierkauf-Holsboer S.W.* Le Théâtre du Marais: in II t. Paris: Libr. A. Nizet, 1954—1958. T. II.
6. *Descotes M.* Histoire de la critique dramatique en France. Tübingen: Narr; Paris: Place, 1980.
7. *Hatin E.* Histoire politique et littéraire de la presse en France: in 8 t. Paris: Poulet-Malassis, de Broise, 1859. T. 1. XXXII.
8. *Loret J.* La Muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps / Ed. par J. Ravenel, E.V. de La Pelouse: in 5 t. Nouvelle éd. Paris: P. Jannet, 1857. T. 1.
9. *Loret J.* La Muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps / Ed. par J. Ravenel, E.V. de La Pelouse: in 5 t. Nouvelle éd. Paris: P. Jannet, 1877. T. 2.
10. *Loret J.* La Muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps / Ed. par J. Ravenel, E.V. de La Pelouse: in 5 t. Nouvelle éd. Paris: P. Jannet, 1878. T. 3.

11. *Loret J.* La Muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps / Ed. par J. Ravenel, E.V. de La Pelouse: in 5 t. Nouvelle éd. Paris: P. Jannet, 1878. T. 4.

12. *Lyonnet H.* Les “premières” de Molière. Paris: Delagrave, 1921. XII.

13. *Mongrédien G.* Les grands comédiens du XVII-e siècle. Paris: Le Livre, 1927. XXI.

14. *Mongrédien G.* Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII-e siècle. Paris: Ed. du C.N.R.S., 1961.

15. *Spriet S.* Les Gazettes et journaux du XVIIe siècle: vers une histoire de la réception théâtrale // Origines: Actes du 39e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature / éd. R. Ganim et Th. Carr. Tübingen: Narr, 2009.

16. *Spriet S.* Du document au monument: la contribution des chroniqueurs du Grand Siècle // Littératures classiques. 2011. № 3 (76).

17. *Tonolo S.* L'«Ouvrage épistolaire» de Jean Loret: l'écriture ou la vie // Littératures classiques. 2010. № 1 (71).

18. Naissance de la critique dramatique [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?supportCode=10> (дата обращения 1.03.2017).

#### **Данные об авторе:**

*Некрасова Инна Анатольевна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств. E-mail: [nekrassova-inna@mail.ru](mailto:nekrassova-inna@mail.ru)

#### **About the author:**

*Nekrasova Inna* — Doctor of Arts, Professor of Foreign Arts Department of Russian State Institute of Performing Arts. E-mail: [nekrassova-inna@mail.ru](mailto:nekrassova-inna@mail.ru)



 *ЖИВОПИСЬ*



**Н.С. Харитонова**

*Всероссийский государственный институт кинематографии  
им. С.А. Герасимова (ВГИК),  
Москва, Россия*

**ОБЩНОСТЬ ИНТЕРЕСОВ И ВЗАИМООБОГАЩЕНИЕ  
КУЛЬТУР РОССИИ И ГЕРМАНИИ  
НА РУБЕЖЕ XIX — XX ВЕКОВ**

*Аннотация:*

В статье автор под взаимным интересом культур России и Германии подразумевает двухсторонний процесс, в котором каждая культура выступает одновременно как дающая и как берущая сторона. То обстоятельство, что русское и немецкое искусство на рубеже XIX—XX веков развивалось в разных условиях, не означает, что обмен духовными ценностями происходил только в одном направлении. Факты говорят об интенсивных взаимосвязях и взаимном обогащении двух культур. Несмотря на сдержанное отношение к русскому изобразительному искусству вплоть до середины 90-х годов XIX века, в Германии постепенно складывались предпосылки для более пристального к нему внимания. Очень важную роль здесь играла русская литературы, которая с середины 80-х годов стала волновать умы в Германии и во всей Европе в целом. Русская литература стала, как считают многие критики, своеобразным ключом для понимания русской живописи и всего русского искусства. В конце 1910-х годов русское изобразительное искусство стало для европейской общественности равноправным и весьма значительным явлением мировой культуры, обладающим большим духовным и творческим потенциалом, заслуживающим внимательного изучения.

*Ключевые слова:* Рихард Мутер, Александр Бенуа, «Мир искусства», Т. Манн, международные выставки, русская литература, Р.М. Рильке.

**N. Kharitonova**

*Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK),*

*Moscow, Russia*

THE COMMUNITY OF THE INTERESTS AND MUTUAL  
ENRICHMENT OF THE CULTURES BETWEEN RUSSIA  
AND GERMANY AT THE TURN OF THE 19th — 20th CENTURIES

*Abstract:*

In the present article, the author comprehends a mutual interest of the Russian and German cultures as a two-way process when each culture contributes and takes the benefits. The fact that the Russian and German art at the turn of the 19th—20th centuries was developing in different conditions does not mean that the exchange of spiritual values was developing in only one direction. The facts point to an intensive relationship and mutual enrichment between two cultures. Despite a reserved attitude to the Russian fine art until the mid-1890s, the preconditions for a closer attention to it were gradually evolving in Germany. The Russian literature played a very important role, which since the mid-80s had started to occupy the consciences in Germany and in Europe, as a whole. The Russian literature, as many critics consider, had become some kind of a key in understanding the Russian fine art and the Russian art as a whole. By the late 1910s, the European public had accepted the Russian art as an equal and quite significant phenomenon in the world culture, with a great spiritual and creative potential that deserved a careful study.

*Key words:* Richard Muther, Alexander Benoit, Mir iskusstva, T. Mann, international exhibitions, the Russian literature, R.M. Rilke.

**Различия и общность культур**

Специфика русского и немецкого искусства, их различия являются той почвой, на которой могли возникнуть силы притяжения и столкновения. Только осознанные и осмысленные различия могли выявить силу и достоинства каждой из культур и, что самое главное, стать поводом для новых творческих поисков своего пути в искусстве для тех, кто хотел идти в ногу с общим стремительным развитием европейской художественной культуры как в России, так и в Германии.

Под взаимным интересом культур России и Германии подразумевается двухсторонний процесс, в котором каждая культура выступает одновременно как дающая и как берущая сторона. То обстоятельство, что русское и немецкое искусство на рубеже XIX—XX веков развивалось в разных условиях, не означает, что обмен духовными ценностями происходил только в одном направлении. Факты говорят об интенсивных взаимосвязях и взаимном обогащении двух культур.

Начиная с 70-х годов XIX века Мюнхен все больше привлекал внимание русских художников, — туда ездили, чтобы посетить славившиеся Старую и Новую Пинакотеки, Гиперкотеку и галерею графа Шака — своеобразный музей живописи XIX века, а также международные выставки, которые устраивались в Мюнхенском «Стеклянном дворце». О живом интересе к современному немецкому искусству свидетельствуют частые поездки русских художников и критиков в Германию, которые давали возможность знакомить русских читателей с немецким искусством. Так, после поездки в Берлин в 1878 году В.В. Басов опубликовал свои статьи, посвященные берлинской архитектуре и национальному музею. В 1883 году В.В. Стасов и И.Е. Репин во время своего большого заграничного путешествия останавливались в некоторых немецких городах, где получили незабываемые впечатления от современной немецкой жанровой живописи, посетив музеи современного искусства и выставки.

В отличие от русских картинных галерей, в которых встречались образцы немецкого искусства, в немецких музеях и частных собраниях второй половины XIX века не было произведений русских художников. В начале 90-х годов в Германии даже специалисты, то есть историки искусства, представляли себе современное русское искусство очень неопределенно, не говоря уже об искусстве Древней Руси и о русском искусстве XVIII века. Заметим, что Р. Мутер в своей книге «История живописи в XIX веке» вначале обошел русское искусство молчанием, лишь потом предложил А.Н. Бенуа написать главу о русском искусстве.

По воспоминаниям Бенуа, знакомство с книгой произвело на него сильнейшее впечатление. В работе Рихарда Мутера освещалась история искусства разных стран Европы, а также США и Японии. Ознакомившись с приложенным к первому выпуску

«Истории», проспектом всего труда, Александр Бенуа с удивлением обнаружил, что главы о русском искусстве попросту нет. А. Бенуа считал, что такие имена, как Левицкий, Кипренский, Брюллов, Бруни, Иванов, Венецианов, Федотов, Репин, Суриков, без сомнения, заслуживают, по меньшей мере, такого же внимания, как художники других европейских стран, упомянутые в проспекте.

С середины лета 1893 года А. Бенуа приступил к написанию главы и через месяц его первый писательский опыт был завершен и отослан в Германию. И уже в октябре в Петербурге появился очередной выпуск книги Мутера с главой о русской живописи. Причины для обращения к русскому искусству нужно искать, с одной стороны, в развитии самого русского искусства, а с другой — в изменениях эстетического климата в немецкой художественной среде.

Именно этой книге было суждено привлечь внимание русских художников к немецкой искусствоведческой литературе. Сочинение Мутера заинтересовало своей основной направленностью, своей общей концепцией. Неудивительно, что в течение целого десятилетия вокруг этой книги в России, и не только в России, велись горячие споры. Автор книги предлагал не только особый взгляд на историю искусства, но и на художественное творчество вообще. Он опровергал славу академической живописи как венца развития искусства, исходя из того, что старое и современное искусство представляет собой не противоположные полюсы, а связанные между собой и исторически равноценные явления.

А.Н. Бенуа в своих воспоминаниях подчеркивал, что «История живописи в XIX веке» Мутера потрясла всю Европу: «...всюду она порождала страстные толки; всюду старики были возмущены ею, ее жестокими переоценками, всюду молодежь приходила от нее в восторг. Постепенно с нее началось изменение самого “тона” художественной критики. Она же дала общественному мнению по вопросам современного искусства нити Ариадны, новые мерилы и новые формулировки» [1, кн. I, с. 686].

Не только для Бенуа книга Мутера стала поводом впервые определить свои взгляды на искусство, но и для многих русских художников, которые искали свой путь в современном искусстве, находясь в творческих терзаниях и волнениях, пытаясь найти точную форму для выражения своих беспокойных мыслей и порывистых душ. Эта работа стала доступна многим рус-

ским художникам, которым она дала так недостающие им знания, факты, новые имена, термины.

### **Многогранность взаимных интересов**

Некоторое представление о современном русском искусстве давали международные выставки, а также статьи о русском искусстве, которые выходили в Германии, начиная с 70-х годов XIX века. Ситуация значительно изменилась в 80-е годы, когда стали чаще устраиваться выставки с участием русских художников, в том числе и персональные выставки — И.К. Айвазовского и В.В. Верещагина — в разных городах Германии.

Несмотря на сдержанное отношение к русскому изобразительному искусству вплоть до середины 90-х годов XIX века, в Германии постепенно складывались предпосылки для более пристального к нему внимания. Очень важную роль здесь играла русская литература, которая с середины 80-х годов стала волновать умы в Германии и во всей Европе в целом.

Известность Толстого и Достоевского началась в 80-е годы XIX века, когда появились первые переводы их произведений на немецком языке, многократно переиздававшиеся на протяжении следующих двадцати лет. Но дело не только в том, что достижения русской литературы наводили на мысль о существовании изобразительного искусства такого же уровня. Русская литература стала, как считают многие критики, своеобразным ключом для понимания русской живописи и всего русского искусства последней четверти XIX века.

Самым важным событием, которое привлекло внимание публики, было образование Союза мюнхенских художников — Сецессиона. Мюнхенский Сецессион возник в 1892 году как художественное объединение, члены которого открыто выступали против академического искусства и настаивали на творческой свободе художников. Слово «сецессионисты» стало нарицательным обозначением всех тех художников и группировок, которые выступали против господствующих официальных доктрин и творческих принципов.

Разные уровни, на которых в России происходило освоение немецкого искусства и немецкой культуры в конце XIX столетия, можно последовательно проследить в связи с созданием «Мира искусства» как журнала и выставочного объединения. В расчеты

создателей нового Общества с самого начала входило твердое намерение произвести перегруппировку всех творческих сил России. В подтверждение этому достаточно обратить внимание на состав экспонатов первых выставок с участием русских художников, чтобы убедиться в достоверности такого взгляда на вещи.

«Мирискусники» активно осваивали и пропагандировали современное западноевропейское искусство. Они не единожды посещали Германию с познавательной целью. Эти поездки стимулировали выработку сознательного подхода к произведениям искусства. Так, в 1895 году С.П. Дягилев во время поездки по Европе посетил и Германию. С этой поездкой он связывал определенные творческие задачи: во-первых, он хотел наладить личные и необходимые для общего дела контакты со знаменитыми художниками, музыкантами и литераторами, а во-вторых, он собирался положить начало будущей коллекции живописи и графики современных иностранных мастеров. То собрание живописных работ, которое Дягилев приобрел во время этой поездки, подтверждает ориентацию его вкуса на новейшую немецкую живопись, среди которой были произведения художников, активно использующих в своем творчестве принципы авангардной живописи. Так, в России появились работы Либермана, Ленбаха, Бартильса, Германа, Менцеля и других.

### **Выставочная деятельность**

На «Выставке английских и немецких акварелистов», состоявшейся в марте 1897 года в музее Художественной школы Штиглица немецкое искусство оказалось в центре внимания. На эту выставку попали такие разные художники, как А. Менцель, М. Либерман, Ф. Штук, А. Бёклин, В. Лейстик, Г. Герман и другие. Специальный отдел был отведен известному тогда мюнхенскому портретисту Ф. Ленбаху.

Единственной выставкой в рассматриваемый нами период, на которой демонстрировалось только немецкое искусство, была Общегерманская выставка 1900 года, организованная Обществом поощрения художников. По каталогу на выставке было представлено 277 картин, 59 рисунков, гравюр и литографий и 59 скульптур из Берлина, Мюнхена, Дрездена, Веймара, Дюссельдорфа, Штутгарта, Гамбурга, то есть из разных художественных центров Германии.



Но здесь очень важно сказать другое, и это относится ко всем выставкам в России, которые были организованы на рубеже XIX—XX веков: кроме того, что они информировали о том, что происходит в искусстве других стран, они еще давали возможность русским живописцам делать сравнение своих произведений с зарубежными, выявляя достоинства и недостатки в своих работах.

Одновременно русские художники на больших международных выставках в Германии все больше привлекали к себе внимание немецких критиков и зрителей.

Об огромном духовном импульсе, который получила немецкая художественная интеллигенция в конце XIX века от «русского духа» в лице русской культуры, Т. Манн говорил, что на деле два переживания, которые связывают сына девятнадцатого века, сына буржуазной эпохи, с новым временем, сохраняют его от застывания и духовной смерти и строят ему мосты в будущее — это Ницше и русский дух. Эти два переживания очень разного национального характера, это верно; на первый взгляд может показаться, что они не имеют ничего общего между собой. Но тем не менее у них есть этот решающий и сверхнациональный общий момент: они оба религиозного характера — религиозно в новом жизненно важном и полном будущего смысла. Возможно, русскому человеку такое мнение может показаться несколько спорным. Но мы привели высказывание Т. Манна, всемирно известного немецкого писателя, не для того, чтобы выискивать неточности, а для того, чтобы еще раз подчеркнуть: взаимоотношения русской и немецкой культур в конце XIX — начале XX века были в равной степени важны для обеих сторон.

Большим событием в немецкой художественной жизни стала выставка русских и финляндских художников, показанная на мюнхенском Сецессионе 1898 года (с 1 мая по 1 июня), а потом в Берлине, в Кёльне и Дюссельдорфе. На ней были представлены работы финских и восемнадцати русских художников, среди которых были В. Серов, К. Коровин, И. Левитан, А. Васнецов, М. Нестеров, С. Малютин, Л. Бакст, К. Сомов, М. Якунчикова и другие.

Среди 120 выставленных работ были такие значительные и по своему «программные» картины, как «Девочка с персиками», «Портрет великого князя Павла Александровича», «Баба с лошастью», «Октябрь» Валентина Серова, «Над вечным покоем», «Последний

снег», «Луг на опушке леса», «На Севере» И. Левитана и многие другие живописные работы русских художников, созданные в импрессионистической живописной манере, которая уже имела свое «русское лицо», то есть характерные национальные русские черты.

Этой выставкой С.П. Дягилев осуществил свое намерение познакомить Германию с новым русским искусством. Он не случайно выбрал немецкие города для дебюта организованной им выставки — именно в Германии он мог рассчитывать на заслуженный интерес к молодому русскому искусству и на всеобщее признание достижений молодых русских художников, ориентированных на национальное своеобразие родной культуры.

### **Р.М. Рильке и русская культура**

Русское искусство на рубеже XIX—XX веков в сознании многих художественных деятелей Европы, в частности Германии, сумело занять достойное место. Так, у поэта Р.М. Рильке все русское стало тем источником, который в течение нескольких лет питал его духовное развитие, его творчество. Ссылаясь на слова одного из крупнейших немецких поэтов, можно сказать, что Россия или, точнее, его представления о ней совпали с сутью жизненного опыта поэта.

Личность Рильке и его отношение к России нас интересует не столько с точки зрения его поэтического творчества, сколько с точки зрения его посреднической роли, которую он играл во взаимоотношениях между русским и немецким художественным творчеством. Р.М. Рильке посещал Россию не единожды. Он бывал в гостях у знаменитых русских художников, писателей, актеров, усиленно изучал русское искусство, начиная с древнерусской иконы и заканчивая современным периодом. Поэт с большим энтузиазмом изучал язык и много читал русских писателей. Скоро он взялся за переводы стихов М.Ю. Лермонтова. Переписка Рильке с друзьями в России говорит о его жажде войти еще глубже в атмосферу русской культуры. Он пишет много статей об искусстве России для зарубежных изданий.

Во время своей второй поездки в Россию Рильке познакомился с А.Н. Бенуа, С. Глаголем и другими представителями отечественной культуры, с которыми впоследствии вел активную переписку, где обсуждались новые проекты, которые, к сожалению, в большинстве своем по разным причинам не удалось осуществить. Рильке старался заинтересовать художественные круги в Германии

русским искусством. Он хлопотал о выставке мастеров современного искусства из России, приуроченной к выходу в свет спектакля А.П. Чехова, а также по поводу издания на немецком языке «Истории русской живописи XIX века» А.Н. Бенуа. В 1903 году в свет вышла статья Рильке «Основные тенденции в современном русском искусстве», что говорит о более глубоком знании поэтом русского искусства, его способности анализировать разные тенденции развития и течения внутри русской национальной школы, которая по-прежнему интересовала его как целое многогранное явление в европейском искусстве в конце XIX — начале XX века.

В Германии в этот период в русском искусстве искали преимущественно то, что отличало бы его от европейской живописи и что напоминало о самобытности русской народной жизни. Тщательно написанным и психологически верно переданным жанровым сценам предпочитали пластические образы, которые не столько сюжетом, сколько живописной и эмоциональной экспрессивностью вызывали у зрителя ассоциации о непосредственности и естественности, не тронутой цивилизацией русской действительности. Недаром картина «Смех» (1899) Ф. Малявина пользовалась в Германии большой популярностью. Она нашла себе много поклонников среди немецкой художественной публики и специалистов-критиков.

Особенно восхищала импрессионистическая, почти экспрессивная живописная манера, в которой была исполнена данная работа. Рецензент VII выставки берлинского Сецессиона 1903 года назвал картину «Смех» Малявина одним из самых важных иностранных произведений.

Из всего сказанного можно заметить, что отношения между русской и немецкой культурой в конце XIX — начале XX века развивались довольно стабильно и плодотворно, обогащая и вдохновляя искусство обеих стран. И более того, в конце 1910-х годов русское изобразительное искусство стало для европейской общественности равноправным партнером и весьма значительным явлением мировой культуры, обладающим большим духовным и творческим потенциалом и заслуживающим внимательного изучения.

#### С п и с о к л и т е р а т у р ы

1. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980.
2. *Гусарова А.П.* Мир искусства. Л., 1972.

3. *Карсавин А.Н.* Восток, Запад и русская идея. СПб., 1922.
4. *Киселев М.Ф.* Константин Коровин. М., 2001.
5. *Лапшин В.П.* Союз русских художников. Л., 1964.
6. *Лапшина Н.П.* Мир искусства. М., 1977.
7. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М., 1988.

## References

1. *Benia A.N.* Moi vospominaniya. [My reminiscences]. M., 1980.
2. *Gusarova A.P.* Mir iskusstva [The World of Art]. L., 1972.
3. *Karsavina A.N.* Vostok, Zapad i russkaya ideya [East, West and the Russian Idea]. Spb., 1922.
4. *Kiselev M.F.* Konstantin Korovin [Konstantin Korovin]. M., 2001.
5. *Lapshin V.P.* Soyuz russkikh hudozhnikov [The Russian artists' Union]. L., 1964.
6. *Lapshina N.P.* Mir iskusstva [The World of Art]. L., 1964.
7. *Sternin G.Y.* Hudojestvennaya jiznj Rosii 1900—1910-h godov [The artistic life of Russia 1900—1910s]. M., 1988.

### **Данные об авторе:**

*Харитоновна Наталия Степановна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК). E-mail: kharitonova4321@yandex.ru

### **About the author:**

*Kharitonoba Natalia* — Candidate of Art, docent of the department of ethics, history and theory of culture. Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK). E-mail: kharitonova4321@yandex.ru

 *KUHO*



**Я.С. Гордиенко**

*Академия медиаиндустрии (ИПК работников ТВ и РВ),  
Москва, Россия*

## ТРАНСФОРМАЦИИ ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОЙ АНИМАЦИИ РОССИИ

*Аннотация:*

Статья посвящена механизмам трансформации фольклора в современной отечественной анимации (на примере полнометражных мультипликационных фильмов «Алеша Попович и Тугарин Змей», 2004; «Илья Муромец и Соловей-разбойник», 2007; «Добрыня Никитич и змей Горыныч», 2006). Автор сосредоточивает внимание на различиях морфологических основ мультфильмов и былин. В статье рассматриваются проблемы формирования и поддержания коллективной, национальной идентичности в контексте массовой культуры.

*Ключевые слова:* анимация, национальная идентичность, герой, сериал, телевидение, Интернет.

**Y. Gordienko**

*Education Media Industry Academy  
(Media Industry Academy),  
Moscow, Russia*

## TRANSFORMATION OF FOLKLORE IN ANIMATION IN RUSSIA

*Abstract:*

The article considers the mechanisms of transformation of folklore in the contemporary Russian animation (for example, full-length animated film «Alyosha Popovich and Tugarin serpent», 2004, "Ilya Muromets and Nightingale, the robber", 2007, "Dobrynya Nikitich and Zmey Gorynych", 2006). The author focuses on the difference of morphological foundations of the cartoons and epics. The article considers the matters of forming and maintaining a collective national identity in the scope of a mass culture.

*Key words:* animation, national identity, hero, series, television, Internet.

Проблема актуализации различий (национальных, культурных, гендерных, расовых) в современном мире связана с глобальной унификацией материальных и духовных ценностей. Вторая половина XX в. характеризуется повышенным интересом многих народов к своей культуре (обращение к этническим традициям, обрядам), в том числе к фольклору. Крупный отечественный исследователь экранной культуры Н. Хренов справедливо связывает подобную тенденцию с экзистенциальными основаниями, поисками самости. «Между тем чувство принадлежности к собственному сообществу придает смысл и значимость самой жизни, укрепляет чувство взаимной ответственности и сопричастности, уменьшая тем самым чувства одиночества и отчуждения. Отсюда — повышенное внимание к национальной идентичности, потребность консолидации этнической общности, попытки выработки интегрирующего национального идеала в новых социальных условиях, “охранение” и обособление своей национальной мифологии, культуры, истории» [3, с. 12].

Фольклорный материал в анимации оказывается чрезвычайно эффективным для воплощения художественных образов, непосредственно корреспондирующих с ожиданиями в сфере национальной, культурной идентичности. При этом фольклорная основа в подобных условиях способна принимать самые причудливые формы: от попытки ввести официальную идеологию (анимационный фильм «Князь Владимир») до очевидно анархического, сугубо карнавально-шутовского перевертывания значительной официальной истории (анимационный цикл о богатырях). И в подобной развлекательной системе фольклор демонстрирует свою наиболее сильную сторону — способность эффективно, зрелищно воздействовать на аудиторию (в чем, вероятно, заключается секрет народной любви к анимационным фильмам студии «Мельница»).

В данной статье мы постараемся рассмотреть трансформации традиционной былинной канвы в ситуации «переходного общества» [там же, с. 91], в эпоху интенсивного развития тенденций унификации культуры и искусства. На «площади» текста былины может концентрироваться большой объем исторической информации, мифологического наследия и представлений об окружающем мире. Экспроприруя народные образы и былинные мотивы, создатели современной анимации не ставят целью априорное



транслирование мифологического наследия в визуальном произведении. Сегодня мифологическая составляющая былинного эпоса постоянно подвергается деформациям. Обращение к былинному наследию в отечественной анимации представлено серией полнометражных анимационных фильмов «Богатырского цикла». В основе не экранизация народных сюжетов, а воспроизведение внешней сюжетной оболочки сказки, где структурообразующим элементом являются основные действующие персонажи.

«Богатырский цикл» студии «Мельница» открывает полнометражный анимационный фильм «Алеша Попович и Тугарин Змей». Здесь былинная первооснова практически не пострадала, в отличие от других фильмов цикла: в последующих сериях добавление элементов инвариантов и бриколажа идет по нарастающей. Такой механизм «наращивания» сюжетов, когда первый фильм открывает череду сиквелов и анимационных сериалов, характерен для диснеевской традиции (к примеру, мультфильмы о принцессах: «Принцесса Лебедь»; «Принцесса Лебедь 2: Тайна замка»; «Принцесса Лебедь 3: Тайна заколдованного королевства»).

Наиболее интересным образцом трансформации былинной первоосновы и модернизации образов национальных героев является анимационный фильм «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (2006), снятый при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии.

Сюжет анимационного фильма представляет собой смесь из множества былин о Добрыне Никитиче и о богатыре Колыване, но современный зритель, плохо знающий эпическое наследие, воспринимает текст единым целым. В этом фильме персонаж по имени Колыван впервые появляется в «Богатырском цикле». Сравнивая былинный образ богатыря Колывана и мультипликационный образ, можно заметить кардинальную трансформацию — теперь он не богатырь, а купец, но при этом роль антагониста народа сохранена.

Обращаясь к былинному наследию [1, с. 904], можно обнаружить, что богатыри Колыван и Добрыня противопоставлены друг другу. Первый представляет группу старших богатырей, наделенных сверхчеловеческой силой, образ несет стихийный, разрушительный характер. Колыван — это богатырь, обладающий невиданной силой. Он появляется в обществе Муромляна и Самсона богатырей, они

договариваются о способе как Землю перевернуть. Но их намерение — Землю владеть — пресекает божье провидение. В былинах богатырь Добрыня является представителем младшей богатырской группы и защитником народа (борец со змеем и постоянно отсутствующий муж). Богатырь представлен хорошо одетым и экипированным человеком. В целом, образы Добрыни и Колывана в мультфильме студии «Мельница» «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» унаследовали былинные смысловые нагрузки.

Основываясь на классические исследования В.Я. Проппа, обратимся к выявлению общих мест в мультфильме и былине путем сравнения функций и состава действующих лиц, представляющих собой основные части сказки.

В былине «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» Добрыня — это славный и отважный защитник (сборник Гильфердинга № 64) [там же, с. 338]. Первое сражение Добрыни со змеем происходит на реке Пучай, где роль псевдогероя играет Потык Михайло Иванович — его роль в мультфильме выполняет молодой стрелец Елисей, жаждущий славы ради женитьбы на княжеской племяннице. Былинное сражение богатыря и змея завершается дружбой — змей просит о пощаде, клянется быть верным богатырю. Но он оказывается хитрым противником и похищает княжескую дочку. Князь накладывает на богатыря обязанность службы, Добрыня убивает змея и возвращает княжескую дочку.

Произведем сравнительный анализ действующих лиц и их функций в мультфильме «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» и былины «Добрыня Никитич и Змей» № 64 из сборника Кирши Данилова.

*Таблица 1. Сравнительный анализ действующих лиц и их функций в мультфильме и в былине*

Наименование героя	Анимационный фильм	Былина
Герой	Добрыня	Добрыня
Помощник	Елисей стрелец	Офимья Александровна
Даритель	Елисей стрелец	матушка
Волшебное средство	Силы богатырские	Тальянский плат
Антагонист	Колыван	Тугарин Змей

По функциям и составу действующих персонажей можно заметить, что главные герои и ключевые моменты сюжетно-событийного ряда былины послужили сюжетообразующим материалом для анимационного фильма «Добрыня Никитич и Тугарин Змей», но значительные различия морфологических основ былины и анимационного фильма свидетельствуют о сложении новой сказки. Происходят трансформации фабульной основы в соответствии со стереотипами массовой культуры. Клишированные образы героев продолжают свою жизнь в последующих сиквеллах «Богатырского цикла». Такое проявление серийности характерно для сказки, поскольку фольклорная традиция подразумевает повторение блоков, «чередующихся в нескольких четких и неукоснительных типах последовательности» [2, с. 80].

Авторы анимационного фильма добавили один значимый элемент, должный осовременивать действие, — увлечение персонажей азартными играми. К примеру, заседание бояр превращается в игру в лото, Колыван вместо приветствия предлагает Бабе Яге отыгаться. Имя княжеской племянницы (Забава) вызывает ассоциацию с весельем, развлечением. Игра как разновидность досуга, в период традиционной культуры носила сакральный характер: можно было заглянуть в будущее, получить информацию от предков. В отечественной культуре XVIII век произвел трансформацию значения игры: «Азартные игры — результат превращения серьезной, т.е. имевшей сакральный смысл, деятельности в развлечение, игру» [6, с. 273]. Теперь все виды деятельности современного человека носят игровой характер. «Дискотечный синдром» и «тотальная карнавализация» [7, с. 148] стали пороками современного общества. Вся жизнь приобрела «зрелищный» характер и «черты зрелищности сопровождают многие проявления поведения, одежду, украшения, манеры, общения с другими, развлечения, досуг и т.д.» [там же, с. 174]. Яркая цветовая палитра костюмов героев анимационного фильма и общая тональность общения создают атмосферу исключительно развлекательного препровождения времени.

В основе сюжета анимационного фильма «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» как одного из сюжетообразующих механизмов современности лежит мотив любви. Идеей любви

наполнены женские диалоги: сцена посиделок девушек в беседке развивается в традиции мюзикла. Девушки восхищаются отвагой гонца, который отправился на поиски украденной Змеем возлюбленной. Характерным признаком культуры постмодернизма, тотальной карнавализации, является цитатность как весьма эффективный прием. Цитирование может быть явным или скрытым, ориентированным на разные уровни образованности, вкусовых предпочтений и пр. В этом фильме авторы нередко прибегают к карнавальному перевертыванию таких распространенных элементов современной, особенно молодежной культуры, как современная музыка, многие направления которой подчеркнута контркультурны. В то же время подобное цитирование ориентируется и на традиции классического мюзикла. Например, героини обсуждают достоинства гонца, затем разговор резко меняет регистр: девицы начинают петь, выговаривать слова речитативом. В данном случае перед нами многослойное цитирование материала. С одной стороны, это типичный прием мюзикла, когда герои переходят от диалога к пению и танцу. С другой стороны, в целом перехода к мюзиклу не происходит, стиль музыки и танца указывает на гораздо более близкий коннотат — хип-хоп, реп-культуру. Однако исполненная русскими девицами в Древней Руси, такая контркультурная, маргинальная музыкальная традиция мгновенно осуществляет карнавальное переворачивание смыслов. Таким образом, вся сцена превращается в аттракцион.

Обратимся к образам главных героев и заимствованным элементам современной культуры, должным, по мнению авторов, модернизировать восприятие былинной традиции. Бурлеск окрашивает образ князя Владимира, когда он, забыв о своей силе и могуществе, ведет себя трусливо, придумывает, как оправдаться перед Добрыней и Забавой. Образ князя повторяется из фильма в фильм, где он представлен трусливым и алчным правителем. «Тиражируемость и узнаваемость образов призваны привлекать внимание самого неприятельного зрителя, радовать его предсказуемостью» [2, с. 81–82].

Образ Тугарина Змея в мультфильме вызывает явную ассоциацию с драконом из анимационного фильма «Шрэк» (компьютерная техника создания образов). Тугарин — добрый змей,

который не умеет летать и не может плевать огнем, он утратил эти способности в связи с их ненужностью. Он трансформировался в протагониста, дружит с Добрыней, но жаждет выглядеть воинственным и отважным. В заточении у Бабы Яги он рассказывает Забаве историю знакомства с Добрыней. Но в последней сцене анимационного фильма Добрыня разоблачает змея: Тугарин под Черниговом воровал с людских огородов морковь. Мужики его поймали и хотели продать скоморохам, но его выкупил Добрыня. Здесь срабатывает механизм сплетни, как основа эмоциональной сопричастности, теперь зритель хранитель — тайны. Таким образом, Добрыня подвергает Тугарина осмеянию и унижению, превращает его в посмешище. Акцент ставится на патриотизме народного героя.

Мультфильмом «Илья Муромец и Соловей-разбойник» (2007) режиссер Владимир Торопчин должен был завершить трилогию о трех богатырях, но ввиду успешности проката и высоких кассовых сборов было решено продолжить цикл приключенческими фильмами уже о трех богатырях в одном фильме.

Начало анимационного фильма «Илья Муромец и Соловей-разбойник» создает атмосферу старины, закадровый голос читает текст: «Давным-давно, когда в лесах грибов и ягод было вдоволь, а в прудах и реках рыба водилась, жил народ на Русиматушке да не тужил. А только стали вдруг дела нехорошие твориться...» Звуковой ряд имитирует игру струнных народных инструментов, что придает ощущение правдоподобия и историчности, но при этом абстрактные временные рамки давно минувших лет отрывают события от контекста историчности.

Сцена появления Соловья-разбойника сопровождается закадровым описанием злодейств разбойника, что соответствует былинному образу. «Ни конному, ни пешему проходу не давал. Жег деревни русские» — закадровый текст. Образ Соловья-разбойника в мультфильме — это молодой татарин, представленный воплощением народного страха и причиной всех бед на Руси. Соловей в мультфильме сохранил, относительно былинного образа, свою способность к чудесному свисту.

Вместе с тем вставки с закадровым голосом между динамичными сценами анимационного фильма на общих планах создают эффект прочтения былинного текста, навевают ощущение ста-

рины. Такие вставки, в виде оценки происшедшего рассказчиком («Давным-давно, когда в лесах грибов и ягод было вдоволь...») запускают механизм двойного восприятия (апперцепции), «т.е. воспринимается на основе индивидуального жизненного опыта, пропускается через систему субъективных представлений» [4, с. 32], направленный на реакцию слушателя, зрителя. Такой механизм воздействия на реципиента характерен для сказовой формы повествования.

Влияние традиций сказового повествования наложило определенный отпечаток на сюжетно-композиционное построение анимационного фильма: используется ассоциативно-импровизационный способ изложения, характерный для сказа и основанный на субъективном восприятии автора, задает свободу повествования, чем объясняются значительные отступления фабулы и мозаичное построение текста в виде повторяющихся, сюжетообразующих мотивов монолога рассказчика.

Значительные отступления и несоответствия в мультфильме былинной первооснове могут свидетельствовать о формировании новой сказки. Для того чтобы выяснить, является ли современный анимационный фильм новой сказкой, где заимствование общих мест является сюжетообразующим, или это инвариант былины, следует провести сравнительный анализ действующих лиц и их функций.

*Таблица 2. Сравнительный анализ действующих лиц и их функций в мультфильме «Илья Муромец и Соловей-разбойник» и былины*

Тип героя	Анимационный фильм	Былина
Протагонист	Илья Муромец	Илья Муромец
Волшебное средство	Грива коня	—
Царевна и царь	Князь Владимир	Князь Владимир и княгиня
Антагонист	Соловей-разбойник	Соловей-разбойник
Ложный герой	Князь киевский	—

Из сравнительного анализа действующих лиц и их функций видно, что былинная первооснова послужила мотивом к созданию анимационного фильма, сохранились только главные герои былины — Илья Муромец, Князь Владимир и Соловей-разбойник. Функции антагониста и протагониста сохранены, но претерпели значительные изменения. Победа над Соловьем-разбойником уже не принадлежит Илье Муромцу, а связана с бабушкой, которая второй раз выбивает Соловью зуб. Сцена поражения Соловья носит комический характер слэпстика. Бесстрашная бабушка заприщает свистеть, что связано с приметой.

Особое внимание создателей фильма было обращено к суевериям, пословицам и поговоркам, которые произносят главные герои. Обращение к культурным маркерам предыдущих эпох проявляется в изобилии примет, которые озвучивают герои фильма. К примеру, Илья Муромец просит у сырой земли помощи в предстоящем сражении с Соловьем-разбойником и его многочисленной бандой. В мифологическом сознании земля отождествлялась с материнским лоном, «из которого люди выходят и куда возвращаются» [5, с. 78]. Такое обращение можно объяснить надеждой сделать героев «своими», близкими массовому зрителю. При очевидном интересе авторов к мифологическому наследию, мы наблюдаем десакрализацию смыслов и мифологических значений, происходит утрата волшебства, теперь чудо заменяется реальными событиями.

Обратимся к образам героев и ключевым сценам анимационного фильма. Сцена встречи и сражения Соловья и его банды с Ильей Муромцем выдержана в голливудско-диснеевском стиле. Герой могуч, пышет силой и отвагой, образ создает аллюзию на известных супергероев. Образ Коня богатырского отличается от коня Юлия из анимационного фильма «Алеша Попович и Тугарин Змей» и приобретает большую убедительность. Грива коня предстает волшебным средством, теперь он не умеет говорить человеческим голосом.

Князь в этом фильме не изменяет своему образу и характеру трусливого и жадного правителя, в дополнение он показывает себя еще и изрядным наглецом. Подчеркнута десакрализация образа князя: в отношении к князю Ильи Муромца прослеживается отсутствие страха (князь как олицетворение божьего

наместника). Народный герой поучает князя, упрекает его в жадности и сговоре с Соловьем-разбойником — во всем его поведении ощущение равного положения, а то и превосходства. В результате ссоры с Князем Илья Муромец отказывается от службы, бросает свой меч, а для богатыря меч — символ силы и божественности. Поведение героев носит характер бурлеска с принижением и осмеянием возвышенного, но с сохранением понятия о возвышенности возвышенного.

Образ летописца — аллюзия на современного журналиста, женщина, которая отстаивает права на свободу слова прессы. Вместо фоторепортера с ней — зарисовщик.

Сюжет анимационного фильма построен по принципу монтажа аттракционов или согласно всем закономерностям авантюрного сюжетосложения: действие изменяется благодаря случайным происшествиям, бесконечно отодвигающим отложенное событие (основная цель, которую преследует протагонист), в основе которого лежит движение от авантюры к аванюре, бесконечное оттягивание конца. Изобилие современных элементов и яркость цветовой палитры придает ощущение новизны, бесконечного праздника: княжеская конюшня как многоярусная парковка, навязчивая девушка-репортер.

Отсылки к известным кинообразам — сражение Ильи с разбойниками в стиле фильма «Матрица» с замедлением полетов. Богатырь после борьбы делает жест выстрела из пистолета и произносит фразу, ставшую крылатой: «I'll be back» (с англ. — «Я вернусь») — аллюзия на киборга из фильма «Терминатор». Очевидно влияние голливудского наследия, компилятивная техника создания образов и подражание успешным образцам кинематографа звучит как передразнивание: Илья Муромец говорит односложными фразами: «расслабься», «я — вернусь» (в стиле Арнольда Шварценеггера).

Принимая во внимание аспект восприятия заимствованных моделей определенным этносом, невозможно не отметить их деструктивное влияние. Усваивая родной язык, человек приобретает определенный набор знаний и представлений о своей этнической общности. Специфической функцией языка является этнодифференциация, то есть формируется понимание собственной этнопринадлежности и, как следствие, активация архетипа «мы — они». Процессы копирования так называемого «западного» стиля,



нравственных и культурных ценностей, приводят к трансформации важнейшего национального символа-маркера — языка. Проникновение и использование в речи богатырей известных выражений голливудских звезд, не приводит к активации архетипа «мы — они», зритель расценивает подобный ход как шутку.

Невозможно не отметить тотальное влияние голливудской традиции (сражение Ильи Муромца с римским легионом — один герой против толпы, при этом Соловей-разбойник, как азартный игрок, наблюдает бой со стороны и делает ставки). Подобное заимствование и интегрирование чужеродных моделей можно аргументировать следующим образом: «...сегодня массовая культура больше распространяется именно в американском варианте. Это справедливо даже для тех регионов, в которых существуют национальные типы массовой культуры, производимые все равно по американскому образцу» [3, с. 167].

Зритель, зараженный «дискоотечным синдромом», уже не может остановить себя, он требует и требует праздника, развлекательных аттракционов. Эту потребность авторы подкрепляют многочисленными карнавализованными кулачными боями Ильи Муромца, задающими тон бесконечного праздника. Эклектичная смесь эпох и стилей создает пространство вне времени и места, освобождая тем самым от вопросов историчности: колоннады города с дорическими капителями, арки стрельчатые, каменные постройки с башнями — смешение с романским стилем. Нет церквей или мечетей, непонятно какая вера. Императорское войско одето в римском стиле. Фонтан с императором на коне в центре города.

Из сравнительного анализа былинных первооснов с мультипликационными сюжетными линиями мы можем заключить, что «Богатырский цикл», используя исторические факты и культурное наследие, принимается за компенсирующую функцию утраченных ценностей.

Мнимая историчность, вневременной характер происходящих событий, смешение стилей и эпох, компилятивный способ создания образов и эклектичность сюжетных ходов — все эти составляющие характерны для данного цикла фильмов. Процесс глобализации проявился в унификации и вестернизации национальных образов: богатыри приобрели черты суперменов, которые

борются в неравных условиях с противником «по-голливудски», прошибают стены «по-диснеевски», оставляя свои очертания.

Процессы глобализации, протекающие в современной культуре, актуализируют проблему национальной и культурной идентичности. Этим объясняется обращение современных авторов к мифологическому и культурному наследию. Анимация, являясь частью экранной культуры, представляет собой мощный инструмент ретрансляции образцов поведения, национальных и культурных ценностей, присущих определенной общности.

В то время как фольклор утверждает образец должного, ориентир для поведения (регулятивная и воспитательная функция), поддерживает и формирует коллективную идентичность, чем обеспечивает формирование национальной идентичности больших этнических сообществ и, как следствие, повышает целостность и способность к выживанию народа и его культуры. В свою очередь массовая культура создает образцы псевдоидентичностей, не ставит своей целью какой-то образ личности в соответствии с должным образцом. Для постфольклора характерны развлекательная, досуговая, компенсаторная функции. В данном случае мы становимся свидетелями замещения «традиционного средства поддержания идентичности, т. е. фольклора», массовой культурой.

### Список литературы

1. *Гильфердинг А.Ф.* Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873.
2. *Зоркая Н.М.* Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М., 1981.
3. *Кондаков И.В., Соколов Н.А., Хренов Н.А.* Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М., 2011.
4. *Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978.
5. *Пивовев В.М.* Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск, 1991.
6. *Хренов Н.А.* «Человек играющий» в русской культуре. СПб., 2005.
7. *Эко У.* Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ. М., 2007.

## References

1. *Hilferding A. F.* Onezskie byliny zapisannye Alexandrom F. Hilferdingom letom 1871 [The Onega bylinas recorded by Alexander F. Hilferding in summer 1871]. StP., 1873.

2. *Zorkaya N. M.* Unikalnoe i tirazirovanoe. Sredstva massovoj informacii I reproducirovanoe iskusstvo [The Unique and Replicated: the Mass media and Reproduced Art]. M., 1981.

3. *Kondakov L.V., Sokolov, N.A., Khrenov N.A.* Sivilizacionnaja identichnost v perehodnuju epohu: kulturologicheskij, sociologicheskij i iskusstvedcheskij aspekty [The Civilizational Identity in a Transitional Era: Culturological, Sociological and Artistic Aspects]. M., 2011.

4. *Musienko E.G., Skobelev V.P., Kroychik L.E.* Poetika skaza [The Poetics of Skaz], Voronezh, 1978.

5. *Pivoev V. M.* Mifologicheskoe soznaniye kak sposob osvojenija mira [The Mythological Consciousness as the Way of Mastering the World], Petrozavodsk, 1991.

6. *Khrenov N.A.* 'Chelovek igrajuščij v russkoj kulture' [ 'A Playing man' in Russian culture]. SPb., 2005

7. *Eko U.* Polnyj nazad! 'Goryachie vojny' i populizm v SMI [Full ago! Hot wars and Populism in the Media]. M., 2007

### **Данные об авторе:**

*Гордиенко Яна Сергеевна* — аспирант Академии медиаиндустрии (ИПК работников ТВ и РВ) (ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»). E-mail: yana849@yandex.ru

### **About the author:**

*Gordienko Yana* — a post-graduate student of Education Media Industry Academy. (Media Industry Academy). E-mail: yana849@yandex.ru

**К.О. Иванникова**

*Всероссийский государственный институт кинематографии  
им. С.А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия*

**«НОВАЯ ВОЛНА» В ФИНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ.  
ОБНОВЛЕНИЕ КИНООБРАЗНОСТИ**

*Аннотация:*

Статья посвящена обзору фильмов «новой финской волны» 60-х—70-х годов, её связи с другими кинематографиями этого времени, её сильные стороны, эстетические новшества и драматургические решения. В эстетическом плане прослеживается влияние «итальянского неореализма», «французской новой волны», отчасти «шведской новой волны», а также «окутавшей» весь кинематограф зарождающейся сексуальной откровенностью. Это время обусловлено поиском новых художественных стилей, обновлением киноязыка. Анализируется творчество таких режиссеров, как Микко Нисканен, Ристо Ярва, Йорн Доннер, Эркко Кивикоски.

*Ключевые слова:* Финляндия, финская новая волна, молодое поколение, протест, обновление киноязыка, Микко Нисканен, Ристо Ярва, Йорн Доннер, Эркко Кивикоски.

**K. Ivannikova**

*Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK),  
Moscow, Russia*

**THE FINNISH «NEW WAVE».  
RENOVATION OF CINEMATIC IMAGERY**

*Abstract:*

The present article reviews the films of a «new Finnish wave» of the 1960s—1970s, as well as its links with other cinematographs of that time. The article marks its strength, aesthetic innovations and dramatic solutions. In the aesthetic sense, the influence of ‘the Italian neo-realism’, ‘the French new wave’, partly of ‘the Swedish new wave’ is being traced together with an emerging sexual frankness in the cinematograph. That time is marked by the search of new art styles, the renewal of a cinematographic language. The creative work of such film directors as Mikko Niskanen, Risto Järva, Jörn Donner, Erkkö Kivikoski is being analyzed.

*Key words:* Finland, Finnish new wave, the younger generation, the protest, the renewal of the film language, Mikko Niskanen, Risto Järva, Jörn Donner, Erkki Kivikoski.

Начиная со второй половины XX века заметно улучшается жизнеспособность национальных кинематографий Европы. Временная свобода от голливудского превосходства и появление государственных субсидий смогли обеспечить достаточно комфортные экономические и производственные условия. Благодаря этим обстоятельствам национально-культурная самобытность получает шанс на противостояние голливудским стандартам и воплощение в жизнь художественных замыслов.

Если до 1950-х годов историю кино представляли не более шести стран, то в этот период национальные школы начинают формироваться повсюду (в восточных странах, Латинской Америке, Центральной Европе и т.д.). Поиск новых эстетических ориентиров теперь занимал умы разных кинематографистов. В том числе это коснулось и финских режиссеров. Обновление национального киноязыка в Финляндии знаменовало появление нового стиля.

Стиль — во многом категория историческая и напрямую зависит от протекающих в стране событий. Желание выразить на экране идею исторических и культурных изменений в определенные моменты дает стимулы к объединению кинематографистов. Сохраняя своё личное видение, авторы подкрепляют его общим принципом духовного и эстетического отношения к действительности. И тогда стиль становится направлением. Так возникло советское «монтажно-поэтическое кино», «немецкий экспрессионизм», «итальянский неореализм», «польская школа», английское «свободное кино», «французская новая волна», «немецкая новая волна», советская «оттепель», «новое» шведское кино. Каждое из этих направлений возникло на разной исторической почве, существовало в совершенно определенных хронологических рамках и связано с конкретным моментом истории, с мирозерцанием того времени.

Новые тенденции заявляли о себе постепенно. Последовав примеру молодежных движений протестующих в США, Фран-

ции, Италии, ФРГ, «новое» шведское кино зародилось, с одной стороны, критикуя Ингмара Бергмана, а с другой — придерживаясь принципов «французской новой волны».

Финляндия, соседствуя со Швецией, также прочувствовала на себе бунтарские настроения. Народ выступал против того, чтобы элита общества задавала идеалы и управляла вкусами и привычками большинства. В 1960-х годах дух протеста укрепился. Появилась целая плеяда представителей художественного авангардизма, альтернативных общественных движений и радикального общественного критицизма. Общество охватила готовность очистить литературу и искусство в целом от националистических мотивов в пользу менее национально окрашенного модернизма. Чтобы добиться желаемого, молодые представители культурной элиты брали за образцы произведения французской литературы — книги Сартра, Камю и др.

Что касается кинематографистов-бунтарей, их ориентиром служила возникшая во Франции в конце 1950-х «новая волна», представители которой призывали порвать с условностями и искать новые эстетические формы, приближенные к реальности. Надо учитывать, что желание примерить на свой кинематограф иную стилистическую и сюжетную окраску вышло не из пустого «хочу», а в связи со многими факторами.

Один из главных — нисходящий интерес финских зрителей к своему кинематографу. Сказывалась мощная конкуренция все поглощающего телевидения (а оно в Финляндии 1950-х умело и ловко переманило зрителя). В то же самое время возрос приток на киноэкраны импортных картин, главным образом западноевропейских. Глава крупной кинокомпании «SF» (Суоменфильми-теоллисуус) — режиссер Тойво Сярккя решил продать права на демонстрацию двухсот фильмов телевидению. Это решение оказалось фатальным, так как три года спустя дополнительные налоги на продажу прав национальному телевидению разорили компанию окончательно. Закрытие компании наводило на мысль, что сохранить киноиндустрию в том виде, в каком она существовала до 60-х годов, невозможно.

Из трех кинокомпаний-гигантов к середине 1960-х осталось только две — «Суоми фильми» и «Феннада фильм» (детище

1950-х). Их производство также заметно сократилось, и на экране все чаще стали появляться картины, созданные маленькими киностудиями, группами режиссеров и продюсеров. К тому же времени относится активная деятельность кинокомпании «Филминуар» («Filminoir»), которая принадлежала режиссерам Ристо Ярве и Яакко Паккасвирте [1, с. 56].

Без манифестов и без специальных заявлений, вдохновившись французскими картинами, молодые режиссеры были готовы заново учиться снимать кино, бороться с укоренившимися стереотипами. Однако малочисленное население Финляндии не могло обеспечить выручку, необходимую для полной окупаемости фильмов, тем более для расширения дальнейшего производства. Отсюда и возникла необходимость государственных субсидий. Первая система поддержки была учреждена в форме государственных премий, поощрявших интересные и качественные проекты. Это создало внутреннюю конкуренцию и благотворно сказалось на развитии кинематографа.

Критики объединили фильмы молодых режиссеров в одно стилевое направление и, окрестив его «новым финское кино», стали наблюдать и расшифровывать сюжеты социальной направленности.

Для фильмов этого периода было характерно показывать личностные, психологические проблемы, конфликты человека с самим собой, его неуравновешенность и протест. Авторы стремились к максимально реалистичному изображению и поэтичности экранного языка, не лишённому будничности, серости, приземлённости. Подобная стилистика была продиктована желанием молодых режиссёров противопоставить собственную художественную концепцию предыдущим поколениям.

Это время в финском кино можно смело назвать «эпохой удачных подражаний». Чувствуется привнесение традиций «итальянского неореализма», «французской новой волны». Интересно отметить, что в анализе следующих фильмов в том или ином качестве фигурируют герои из СМИ. Актрисы, модели, фотографы, журналисты-расследователи, дизайнеры. Прежде о подобных творческих профессиях не было речи, с этим опять

же связаны исторические факты, а именно — приход в страну американизации.

К концу 1960-х мировой кинематограф прочно усвоил две вещи: вульгарная речь и обнаженное тело — совершенно нормальные явления. В связи с этим в кинематографе Финляндии, которому до 1960-х годов было свойственно учить зрителя нравственности и этикету поведения, произошло расширение художественных границ. Режиссеры начинают смелее говорить об отношениях между мужчиной и женщиной.

Микко Нисканен стал первопроходцем среди сюжетных и визуальных находок. Однако до появления на экране фильма о кризисе переходного возраста «Кожа к коже» (Käry selän alla, 1966), Нисканен в манере итальянского неореализма снимет драму «Мальчишки» (Pojat, 1962). В съемках дебютного фильма участвовали непрофессиональные актеры, сыгравшие провинциальных подростков, переживающих трудную военную пору. В сюжете улавливаются (несмотря на основу повести Пааво Ринтала) автобиографические нотки — Нисканен поделился воспоминаниями своих сверстников.

Пятеро подростков из северной финской глуши не замечают прихода обрушившейся на Европу войны. Они радуются, что их городок оказался вовлеченным в жизненный водоворот — война здесь проявляется в проходящих на Восток военных эшелонах и появлении на улицах немецких солдат, заигрывающих с местными дамочками.

При всей невзыскательности эстетики и незамысловатого повествования сюжет притягивает внимание тем, с каким чувством такта Нисканен рассказывает о военных временах. Если учесть, что Финляндия воевала на стороне нацистского блока (и совсем недавно закончилась полугодовая советско-финская война), можно было опасаться присутствия в картине идеологических клише, непозволительных для российского зрителя. Нисканен же, не подвергая отечественную историю ревизии и критике, раскрывает суть войны. В его фильме у мальчиков нет подобострастия к немцам — напротив, они постепенно понимают, что чужаки принесут им только несчастья.

Ощущение родства Нисканена не только с неореализмом, но и «французской новой волной» подкреплено молодежной драмой, ко-



торая представляет собой высказывание на тему захлестнувших мир перемен, молодежной активности и сексуальной революции, «Кожа к коже» — точное название, отсылающее и к сюжету, и к заявленной автором откровенности — психологической и эротической. Две молодые парочки приезжают на каникулы в лес, разбивают палатки на безлюдном берегу реки и намереваются насладиться одиночеством, сблизившись во всех смыслах. Поначалу героини бесшабашно веселятся и вчетвером радостно проводят время на пленэре. Но гармония не складывается — так же, как не склеиваются отношения. Оказавшись в ситуации «кожа к коже», героини всё дальше отдаляются, понимая, что они не нуждаются друг в друге.

Картина выглядит простой и даже беззащитной: она целиком построена на наблюдении за юными «дикарями», вырвавшимися на природу. Режиссер точно передаёт приметы молодежного времяпрепровождения (пустой трёп, бессмысленное веселье, распитие алкоголя, низкий уровень ответственности за поступки). Фильм, рассчитанный на молодежь, содержит смелые для того времени эротические сцены и тактично поставленные вопросы морального и нравственного толка.

В фильмах этого периода особенно делался акцент на потерянную связь человека с природой. Тема оказалась актуальной еще и потому, что в этот период истории немалая часть населения Финляндии вынужденно переезжала из деревни в город.

Микко Нисканен был не единственный режиссер, кто с волнением и трепетом рассказывал об остросоциальных аспектах в неустойчивом на тот момент финском обществе. Ристо Ярва, Йорн Доннер, Эрки Кивискоски — наиболее яркие представители этого периода. На них до сих пор ориентируются режиссеры. Например, фильм Юхо Куосманена «Самый лучший день в жизни Олли Мяки» стилизован под 60-е годы, и, как признался сам режиссер, во многом соответствует именно тем художественно-эстетическим аспектам, которые внесли Микко Нисканен и Ристо Ярва. В своем фильме Юхо Куосманен использует прием мизанабима<sup>1</sup> (экран в

---

<sup>1</sup> Мизанабим как способ прорыва в другую реальность всегда становился востребован в революционные для кинематографа годы. Особую популярность

экране, фильм в фильме). Главного героя боксера, готовящегося к поединку, буквально преследуют документалисты, затем смонтированные кусочки демонстрируют на торжественном приеме.

Этот элемент присутствующего «фильма в фильме» также был популярен у Ристо Ярвы «Дневник рабочего» (Työmiehen päiväkirja, 1967), «Время роз» (Ruusujen aika, 1969) и Йорна Доннера «Портреты женщин» (Naisenkuvia, 1970).

В финском кино герой становился участником документальных съемок («Время роз», «Портреты женщин») или просматривал давно отснятый материал («Дневник рабочего»), который являлся как способом рефлексии, так и поводом поднять из глубин души прожитые переживания.

Примечательно и то, что Ристо Ярва и Йорн Доннер снимают одну и ту же актрису Ритву Вепся. Почти с зеркальной точностью она исполняет роль жеманной, кокетливой, уверенной в себе героини, в обеих картинах ей предстоит пройти нелёгкое становление личности, которое в одном из сюжетов закончится безысходностью и смертью. Образы в фильмах не идентичные, но схожие. В чёрно-белом фильме про будущее «Время роз» (Ruusujen aika, 1969) режиссёра Ристо Ярвы она исполняет роли сразу двух женщин, одна из них когда-то погибла, другой же предстоит пережить ее судьбу во время съёмки исторического фильма. Действие происходит в Финляндии будущего, в 2012 году, в век высоких технологий. Пока в остальном мире бушуют конфликты, в этой стране — настоящая утопия. Не существует классовых различий, конфликтов и проблем, по крайней мере внешне они тщательно маскируются. Историк Раймо Лаппалайнен одержим судьбой Сары Турунен, модели и актрисы 1970-х. Внезапно обнаружив потрясающе похожую на неё девушку по имени Киссе, он решает реконструировать в своей телевизионной программе жизнь и смерть Турунен, сделав её «лицом своего времени». Раймо удается заинтересовать и погрузить Киссе в жизнь двойника. Героиня, находясь, словно под гипнозом, начинает жить не своей жизнью. Здесь прослеживается слияние «французской новой волны» и итальянского неореализма. Документальная до-

---

прием возымел как раз в 1960—1970-е годы, его использовали Ален Рене, Федерико Феллини, Алехандро Ходорковски.

стоверность о давно прожитой жизни, созданная режиссёром внутри фильма-фантастики, отсылает зрителя к неореалистам, а сюжетная линия и художественная стилистика: внутрикадровый монтаж, ассиметричная композиция, поэтичность кадров, плавность камеры — напоминает «французскую новую волну».

Киссе — загадочная, скрытная, сложно коммуникабельная личность, поначалу очень осторожно и недоверчиво смотрит на Раймо. Между ними пропасть и непонимание — они будто из разного времени, с разных полюсов. Но пропасть ненадолго заполняется рыхлой почвой. И под знаком выдуманной любви, Киссе не сразу заметит, что в голове у журналиста вовсе не планы на их совместное будущее, а всепоглощающее желание сделать фильм поистине реалистичным.

— Прыгай, прыгай! — твёрдо, но тихо передаёт он по рации. И Киссе вместо того, чтобы спрыгнуть с рельс, прыгает под поезд, таким образом, делая фильм ещё более «дорогостоящим» и насыщенным. — Камера работала? — единственное, что после увиденного, спрашивает журналист-исследователь и заканчивает монтаж картины. Ярва, конечно, не мог без наказания оставить отрицательного персонажа. Поэтому Раймо, ощутив в воздухе славу, заливает в себя виски и ложится на сдувающийся диван (диваны будущего в этом фильме представлены прозрачными, надувными). Лицо героя сплющивается, а у зрителя нет сомнения, что, заснув со стаканом в руке, он больше не проснётся.

В фильме Йорна Доннера «Женские портреты» Ритва Вепся сыграла рыжеволосую учительницу биологии, решившуюся отдаться (во всех смыслах) режиссёру порнофильмов. Образ в некотором смысле похож на Киссе из «Время роз», но более твёрдый и благополучный.

Отметим, что Йорн Доннер переехал из Швеции, где уже работал в качестве режиссёра, и, несомненно, привнёс многие черты в здешний кинематограф. Ему удалось поработать как в «новой шведской», так и «новой финской волне». Надо сказать, что режиссер снимает до сих пор. В 2015 году на Международном Московском кинофестивале (ММКФ) была представлена его картина «Арми жива!». В Швеции 60-х Йорн Доннер работал продюсером фильмов Ингмара Бергмана («Фанни и Александр»,

«После репетиции»). В 1964 году он снял свой фильм «Любить», в котором противопоставил бергмановской идее любви — ненависти концепцию любви как спасения от одиночества и патологических страхов. В конце 60-х он переезжает в Финляндию, где снимает фильмы, наполненные и эротизмом, и иронией по отношению к нему. В финских картинах Йорна Доннера заметно влияние «шведской новой волны».

В «Женских портретах» Доннер полноправный автор — продюсер, режиссёр и исполнитель главной роли. Он в этом фильме хотел раскрыть и высмеять кухню производства порнофильмов — так сказать, свести счёты с коммерческим кинематографом и, видимо, с самим собой. Однако сведение счётов оказалось более чем сомнительным. Картина получилась в высшей степени циничная. Главный персонаж — кинорежиссёр смотрит снятый на пленэре беззаботный фильм, где пара влюбленных нежится в объятиях друг друга. Режиссёр говорит, что это никуда не годится, ведь в нынешний век зрителей надо удивлять. В связи с этим главный герой решает снимать исключительно порнофильмы. Здесь Йорн Доннер не обходится без сарказма не столько по отношению к самому герою, сколько над индустрией кино в целом, которое ради привлечения зрителей готово вмиг позабыть о нравственности, сменить свои ориентиры в пользу навязанных извне. Например, когда на кастинг к режиссеру приходит актриса привлекательной наружности, которая мало того что категорически отказывается пить спиртное, так ещё и отказывается сниматься в откровенных сценах, на вопрос: «Почему же не хотите участвовать в съемках?» — приводит в качестве аргумента следующее: «Меня интересуют фильмы про политику». Конечно, после такого собеседования режиссеру ничего не остается, как влюбиться в актрису и предложить хотя бы роль учительницы биологии. А она в свою очередь по окончании съемок с легкостью выбрасывает плёнку за борт парома. Кино, которое снимается лишь ради денег и славы, будет потеряно и забыто, — такой бескомпромиссный вывод делает Йорн Доннер.

Другим знаковым фильмом этого времени считается «Год зайца» (Jäniksen vuosi), снятый уже в 1977 году. В фильме «Год зайца» Ристо Ярва обратился к теме духовной связи человека и

природы, оскудевшего эмоционального мира человека, который лишён прямых контактов с миром животных и растений. Герой фильма — художник-дизайнер Ватанен — точно чувствует современные формы и композиции. Он уверенно пребывает в искусственно созданной человеком среде, но мир естественной природы далёк и непонятен ему. Случай сталкивает героя лицом к лицу с живой природой: во время загородной поездки он поднимает сбитого автомобилем зайчонка и, несмотря на все уговоры друга продолжать путешествие, остаётся в лесу. Проведя ночь на природе, общаясь с зайцем как с собеседником, герой фильма открывает для себя истинный смысл природы, жизни. Эти доверчивые глаза зверька, какая-то незнакомая внутренняя тяга к прекрасному, которая наконец-то освободилась от плена обывательщины и погони за личным преуспеванием, — это те исходные мотивы, с которых начинается «социальный бунт» героя. Ватанен отправляется в путь, решив больше никогда не возвращаться в город, а зайчонок становится его другом и внимательным слушателем размышлений человека о смысле своего существования. Подобные мотивы можно найти и во многих фольклорных произведениях, например, в «Калевале», где Вяйнямейнен, Ильмаринен, Лемминкяйнен обращаются к животным и растениям как к живым людям:

Старый, верный Вяйнямейнен  
Близко к дереву подходит,  
Спрашивает он Берёзу:  
«Что краса-береза, плачешь?  
Что, зелёная, горюешь,  
Белый пояс, что ты стонешь?  
Не ведут тебя на битву  
И к войне не принуждают» [2].

Также ведёт беседу и Ватанен, заново открывая для себя смысл и значение человеческих отношений. Герой фильма решает поселиться в лесу, подальше от людей, но и жизнь леса требует от него активной позиции: он принимает участие в тушении пожара, находит общий язык с простыми людьми, но всё же до конца он и непонятен, и странен. Для жителей города его отшельничество по-прежнему остаётся своего рода аттракционом, способом привлечь внимание, например, для экстравагантно одетой группы туристов, прибывшей в лес к Ватанену. Тогда он решает вернуться в город и открыто заявить о своем

протесте против телевидения. Но этот поступок не приносит ему облегчения, мало того, за откровенно выраженный бунт он попадает в тюрьму. Своё заключение Ватанен прерывает самым решительным образом — побегом. В последних кадрах фильма мы видим следы человека и зверька, которые идут рядом и удаляются в тёмную даль леса. Этот кинематографический образ усиливает глубокое философское звучание фильма в целом: духовный мир человека полностью зависит от его слияния с миром живой природы. Для финского кино мотив противостояния личности и общества, столь значительно прозвучавший в фильме «Год зайца», не случаен. Он один из ведущих в литературе и фольклоре Скандинавии.

Ещё один представитель «новой финской волны», менее известный, но от этого не менее важный — Эркко Кивикоски и его фильм «Братья» (*Kesyttömät veljekset*, 1969), произведение искреннее, тонкое и серьёзное по подходу к общественным проблемам. Режиссёр прослеживает историю молодого человека, решившего преуспеть в буржуазном понимании. Он приобретает небольшую типографию и вскоре превращается в раба своего бизнеса. Мы видим, как общественная система опустошает человека на его злосчастном пути дельца-предпринимателя, как унылый потребительский досуг даёт человеку жалкий эрзац полноты чувств. А рядом в сопоставлении — история его брата, избравшего путь политической борьбы и примкнувшего к левым течениям. Правда, вторая история выглядит поверхностной и лишённой развития. Однако мера тех симпатий и антипатий, которые режиссёр отдаёт своим героям, довольно точна и определённа. Кивикоски в этом фильме раскрывается как художник поэтического склада. Хотя картина основана на наблюдении жестокой житейской прозы и построена спокойно и скупой, без экспрессивных излишеств, в ней чувствуется поэтичность отношения к человеку, вера в его большое назначение и достоинство.

Точные рамки «новой финской волны» в киноведческих исследованиях не указаны. Надо заметить, что волна обрывается в 70-х годах из-за снижения финансирования, однако в 80-м году финансирование восстанавливается и в связи с этим приходит новое поколение режиссёров, продолжающих её, но уже в других аспектах. Постепенно финский кинематограф, в прямой зависимости от политических изменений, перетекает в агрессивное русло, позволив-

шее обнажить переживания народа из-за вынужденного переезда из деревни в город. Режиссеры, родившиеся в 60-е годы, уже в 80-е захотят поведать о том смутном детстве, которого не должно было быть. Новая волна не оборвалась резко, она пустила глубокие корни.

#### Список литературы

1. *Мейндер Х.* История Финляндии. М., 2008.
2. Калевала : финская народная эпопея / полн. стихотвор. пер., с предисл. и примеч., [послесл.] Л. П. Бельского. СПб., 1888.
3. *Козлов Л.* Письмо из Хельсинки // Советский экран. 1971. № 7. С. 124.
4. *Сластушинская М.* Жизнь продолжается: кино по-фински // Иностранная литература. 2009. №9. С. 55–56.

#### References

1. *Meinander H.* Istiria Finlandii [The History of Finland]. M., 2008.
2. Kalevala : finskaya narodnaya epopeya / poln. stihotvor. per., s predisl. i primech., [poslesl.] L. P. Belskogo. SPbt dlya perevoda [The Kalewala] SPb., 1888.
3. *Kozlov L.* Pismo iz Helsinki // Sovetskii ekran [A letter from Helsinki// Soviet screen]. 1971. № 7. pejdz 124.
4. *Slastushinskaya M.* Zhizn prodolzhaetsya. kino po-finski // Inostrannaya literature [The Life Goes on: Cinema in Finnish// Foreign Literature], 2009. № 9. P.55–56.

#### **Данные об авторе:**

*Иванникова Кристина Олеговна* — аспирант кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК). E-mail: yps@bk.ru

#### **About the author:**

*Ivannikova Kristina* — a postgraduate student of film studies department, The Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK). E-mail: yps@bk.ru





■ *varia*



**Е.И. Кузнецова**

*Российский экономический университет  
им. Г. В. Плеханова,  
Москва, Россия*

## ОБРАЗ И ИМИДЖ НАПОЛЕОНА

*Аннотация:*

В статье рассматривается исторический и художественный процесс создания образа и имиджа Наполеона на фоне зарождения в XIX веке правовых институтов и административной системы управления современной Европы. Автор обращает внимание на истоки принципов воздействия средств массовой информации и политической рекламы в период Империи при Наполеоне.

*Ключевые слова:* Наполеон, средства массовой информации при Наполеоне, политическая реклама при Наполеоне, имидж Наполеона.

**E. Kuznetsova**

*Plekhanov Russian University of Economics,  
Moscow, Russia*

## FIGURE AND IMAGE OF NAPOLEON

*Abstract:*

The article describes historic and artistic process of creation of a coming-into-being figure of Napoleon and his image against the rising of legal institutions and administrative management system in modern Europe in the 19 century. The author reviews the sources of influence of mass media and political advertising at the time of the Empire under Napoleon.

*Key words:* Napoleon, mass media communication under Napoleon, political advertisement under Napoleon, Napoleon image.

Жизнь и судьба Наполеона завершали невероятный, огромный период истории, когда коммуникативные системы имели масштабы, соотносимые с человеком. Ездили на лошадях, писали письма, которые доставляли тоже на лошадях, воевали кавалерией и пушками. Слово враг никогда не употреблялось. Только — неприятель. Это была эпоха всё-таки человеческого измерения, несмотря на отдельные эпизоды военных действий. С нею, этой

эпохой, кончилось органическое, целостное восприятие истории. В XX веке время теряет свои человеческие параметры. Наступает эпоха технологий, а с ними и эпоха отчуждения.

Наполеон до сих пор предстает перед нами как реальный исторический персонаж и как миф, как стихия, человек, о котором, по словам Л.Н. Толстого, говорили с религиозным ужасом. Литература, посвящённая Наполеону огромна. Поколения пытались понять загадку этого человека. В стихотворении Ф. Тютчева «Могила Наполеона» говорится как раз об этом: «Еще гремит твоих побед/ Отзывный гул в колеблющемся мире...». Стихотворение было написано в 1828—1829 годах. Но «отзывный гул» слышен был на протяжении всего XIX века и века XX-го. В мировой литературе о Наполеоне писали Стендаль, Мюссе, Шатобриан, де Сталь, Гёте, Ницше... В отечественной литературе образ Наполеона занимал Л. Толстого, Д. Мережковского, Е. Тарле... Л.Н. Толстой, как всегда, страстно искал истины и снижал пафос образа Наполеона в своем романе «Война и мир», и это соответствовало исторической задаче победы в Отечественной войне 1812 года. Но чаще всего в нем видели христианскую идею слишком раннего человека, пользуясь выражением Ф.М. Достоевского. Что он по ту сторону добра и зла. Д. Мережковский отмечает как неслучайное его рождение 15 августа, в день Успения пресвятой Богородицы — он видит в этом знак судьбы: в жизни Наполеона будто вовсе и нет чудес — но все, все — чудо. В последнее время появилось новое прочтение Алексисом Сюше фигуры Наполеона с точки зрения теории управления и менеджмента. Образ неистового корсиканца до сих пор волнует человечество своими возможностями личной карьеры, реформирования феодального общества согласно своим идеалам и представлениям, претворением в жизнь идейного комплекса эпохи Просвещения. Наполеон почти всегда рисуется в исключительно превосходных тонах и он предстает перед нами как человек, которого невозможно понять и объяснить. Будто существует удивление перед природой этого человека.

Между тем, за этими представлениями стоит огромная, детальная работа самого Наполеона по созданию своего образа и имиджа. Образа, запечатленного в искусстве, и имиджа политического деятеля. Первое, на что хочется обратить внимание — это создание имиджа человека неуязвимого, почти бессмертного, не

подвластного гибели на поле боя. И на этот имидж работали и живописцы, и во время запущенные слухи о его бессмертной сути. Он использовал мастерство, влияние больших художников и мастеров искусства, чтобы их таланты способствовали формированию имиджа Империи и его личного имиджа. Он дает поручение директору Лувра Доминику Виван Денону указать ему десять лучших художников для создания его образа в искусстве. Среди них самым известным был Жак Луи Давид. Его кисти принадлежат масштабные картины «Бонапарт, преодолевающий Гран Сен-Бернар» и «Коронация Наполеона I». Художник Антуан Гро увековечил его подвиг на Аркольском мосту. Перед нами молодой человек с полковым знаменем в руках, в парадном мундире, прекрасный, как античный герой. В области архитектуры Наполеон тоже строил грандиозные планы: в начале своего правления он пожелал построить грандиозный монумент в честь побед французского оружия. По иронии судьбы строительство арки было закончено лишь в 1836 году, когда прах Наполеона был возвращен в Париж. Иначе обстояли дела с литераторами. Постоянные попытки привлечь на свою сторону самых выдающихся писателей и философов своего времени, как правило, заканчивались неудачами. Великий французский писатель и философ того времени — Ф.Р. де Шатобриан в итоге оказался к нему в оппозиции. Влиятельнейшая писательница мадам де Сталь очень скоро перешла от поклонения ему к неприятию. Л. Бетховен тоже первоначально посвятил свою Третью симфонию Наполеону, однако, вскоре переименовал ее в «Героическую». Парадоксально, но самая большая поддержка имиджа Наполеона была оказана со стороны его злейшего врага английского генерала Веллингтона, который собрал в своей лондонской резиденции богатейшую и высокого качества коллекцию произведений искусства, посвященных Наполеону. Шедевром этой коллекции стала работа скульптора Антонио Кановы, изображающая Наполеона в образе Марса-миротворца. Созданию этого произведения способствовал сам Наполеон, который взял скульптора под свое покровительство еще в 1797 году и в 1806 году заказал ему работу. Скульптор изобразил императора юным обнаженным античным героем и когда скульптуру в 1811 году увидел сам император, то образ молодого атлета уже не соответствовал образу пострадавшему в жизни и боях человеку.

Наполеон прекрасно понимал механизм управления общественным мнением и успешно этим пользовался. Он считал, что самое дальновидное в политике — это уметь пользоваться воображением народа, уметь льстить преданным людям, быть демагогом и в качестве риторического приема постоянно прибегать к повторению той или иной информации. Он активно сотрудничал с газетами и сам правил статьи, касающиеся его политики. К своему имиджу и имиджу государства он относился очень ответственно. Себя он видел наследником не Людовика XVI, а Карла Великого, поскольку не хотел ни от кого наследовать власть. Он еще во время итальянской кампании прекрасно понимал, что такое пресса. В июне 1797 года Наполеон учреждает две газеты: «Курьер итальянской армии» и «Вид на Францию из Италии». Финансировались газеты из военных трофеев и рассказывали о подвигах еще неизвестного генерала. Он считал, что политическая пропаганда должна заставлять поверить даже тому, что не обязательно опирается на факты. Именно в это время появился термин «газетная утка» как противопоставление имперскому орлу. Придя к власти, он сократил количество газет, поставив им задачу простого информирования. В 1811 году выходило во Франции лишь четыре газеты, носившие характер пропаганды.

Как человек, заботящийся о своем имидже, он многократно переделявал свои официальные отчеты о военных кампаниях, дабы умно преподнести свои достижения на поле брани, даже и в том случае, когда они совсем не походили на победы. Будучи уже во главе Империи, он лично и тщательно выбирал рисунок для герба своей Империи. Среди предложений его соратников были образы пчелы, цветка лилии, орла, льва, слона, петуха. Но он выбрал орла, ссылаясь на герб империи Каролингов. В создании своего имиджа он не знал мелочей: его визуальный образ был продуман и отшлифован. В отличие от своих генералов он носил простой серый сюртук и небольшую шляпу. На фоне плюмажей и галунов на форме своих офицеров его образ воспринимался мгновенно и срабатывал как образ генерала, доступного для широкого общения. Даже свою знаменитую треуголку он носил немного не так, как все остальные офицеры высшего состава: он носил ее под углом, открывая лицо.

Наполеон обладал сильной страстью властвовать. И, пожалуй, ему удалось покорить весь мир. По словам Ф.Р. де Шатоб-

риана, после смерти императора наступил настоящий деспотизм его памяти. Попытки понять феномен Наполеона предпринимались на разных уровнях — и с точки зрения военной науки, стратегии, психологии, мифологии, истории, этногенеза и т.д. С точки зрения этногенеза у Л.Н. Гумилёва феномен Наполеона выглядит наиболее обоснованно. Он рассматривает его в одном ряду с А. Македонским, Жанной д'Арк, протопопом Аввакумом и считает их особенно яркими пассионариями. Он трактует Наполеона как человека, одержимого невероятным властолюбием и ничем иным! Ведь он не успокоился даже тогда, когда стал императором. «Он принял на себя непомерную тяжесть войн, дипломатии, законодательной работы и даже предприятий, которые отнюдь не диктовались истинными интересами французской буржуазии, вроде испанской войны и похода на Москву» [2, с.263].

Л.Н. Гумилёв подчёркивает: несмотря на то, что Наполеон по-разному объяснял свои поступки, действительным источником их была жажда деятельности. То есть это был человек исключительно действия, он не мог не действовать, он не мог не воевать. Хотя воевать уже никто не хотел, все хотели мира. Объяснение феномена Наполеона как исключительно действующего персонажа на мировой сцене кажется нам наиболее соответствующим истине, если принять во внимание, что он так себя и представлял, беря уроки актерского мастерства, декламации и жеста у великого трагика своего времени Тальма. Мадам де Сталь подчеркивала, что личность Наполеона неопределима в словах, она всегда будет ускользать от слишком четкого определения... Он ни добр, ни зол... Не возможно же понять у актера, своими словами он говорит, или словами роли. Роль срастается с его обликом и уже непонятно, где персонаж, а где маска. Наполеон был, несомненно, хороший актер на роли королей на мировой сцене.

И ещё одна черта драматического персонажа весьма интересна. В силу того, что он непрерывно должен действовать, согласно теории драмы, он, этот персонаж, должен быть «принудительно сокращенным». «Почти все драматические герои,- пишет в «Теории драмы» М. Поляков, — несколько упрощены». [6, с. 92]. Таким образом, для того, чтобы герой непрестанно действовал на сцене, ему необходимо несколько редуцировать свою психологическую и внутреннюю глубину.

Действие предполагает, что герой убирает все сомнения и решительно выбирает один вектор действия. Но короля всегда играет свита. Таков закон сцены. И действительно, как говорил сам Наполеон: «Мир больше нуждался во мне, чем я в нем».

Каково же было пространство трагедии для Наполеона, время его трагедии? Время Великой Французской революции было подготовлено эпохой Просвещения. Наполеон — продукт этой эпохи.. Энциклопедисты подготовили почву, на которой были взращены дивные ростки свободы, но и цветы зла тоже распускались на этой почве. Энциклопедисты, пользуясь превосходством своего разума, подвергли сомнению все сакральные истины и устранили авторитет носителей этих истин. А это «имело последствия не только для отдельных людей, но и для общества», — считает Б. Хюбнер [10 с. 122]. Эпоха Просвещения, по Б. Хюбнеру, — есть самый решительный, универсальный, духовно-исторический поворот в истории, когда уже не люди должны были держать ответ и оправдываться перед своими истинами, а истины отвечали перед людьми, перед их освобожденным разумом. Наступила эпоха самовластия человека. Уже стало необязательно искать общий для всех смысл жизни. Власть, манипуляция, обман, промывание мозгов, пропаганда, запугивание стали неперемненными инструментами общественной жизни. Теперь можно было оправдывать все недобросовестные действия всевозможными конструкциями мысли. В результате эпохи Просвещения человеку самому уже нужно было определять смысл, назначение, цели своих действий и то, какие последствия влечет за собой осуществление того или иного смысла для общества и природы. Рационалистическая природа мышления, заложенная в эпоху Просвещения, поколебала веру в религиозный Абсолют, дала импульсы не только для развития общественных институтов, но и высвободила огромную энергию народа и буржуазии. И действия, вызванные революцией, были полны великого пассионарного напряжения. Они были заразительны и намного превышали уровень общечеловеческого инстинкта самосохранения. Наполеон — яркий тому пример. Его рывок со знаменем на Аркольском мосту навстречу австрийской картечи был полностью иррационален, но он увлек гренадеров в атаку и австрийские войска были перебиты. Спасло Наполеона лишь то, что он был сброшен в реку. И здесь мы опять касаемся темы его неуязвимости. Она им всякий раз подчер-



кивалась и она же внушала священный трепет его подданным. Эта неуязвимость, действительная или имеющая материальные основания, как это было на Аркольском мосту, имеет очень древние корни в системе власти. «Момент выживания — это момент власти», — писал об этом лауреат Нобелевской премии Элиас Канетти в своей книге «Масса и власть». «Ужас от ощущения смерти переходит в удовлетворение от того, что мертв не ты, а другой. ... В деле выживания каждый каждому враг, и любая боль — ничто по сравнению с фундаментальным триумфом выживания... Во всех человеческих надеждах на бессмертие есть что-то от страсти выживания ..., продолжает Элиас Канетти, — простейшая форма выживания — убийство. ... Но из всех способов защиты всего ценнее те, что дарят ощущение неуязвимости» [3, с.245]. Писатель говорит, что есть два способа добиться ощущения неуязвимости. Один способ — это удалить от себя опасность, спрятаться от нее. Другой способ дает повод гордиться собой. Предания всех времен полны рассказов о том, как герой смело шел навстречу опасности и, пренебрегая своей жизнью, смог вырвать у неприятеля победу. Таков и Наполеон, неутомимо подчеркивающий свою неуязвимость, придавая ей мистическую окраску, хотя, как мы видели, на Аркольском мосту все было вполне объяснимо материально и физически. И эта неуязвимость становится инструментом власти — враг убит, герой остался жив, и здесь Элиас Канетти подчеркивает: «Оставшись невредимым раньше, он останется им и теперь ... От одной победы к другой, от одного мертвого к другому он все более чувствует себя в безопасности: растет его неуязвимость — его все крепчающая броня» [там же, с.247].

И это будет двусторонняя удача: не только герой возжаждет своей неуязвимости, но и народ ее жаждет. Происходит как бы прогрессия этой неуязвимости. Здесь не только показателем пример Наполеона. Чингиз-хан тоже отмечал тот момент, когда он почувствовал свою непобедимость. Это чувство пришло к нему тогда, когда он один победил шестерых вооруженных убийц. А далее, воодушевившись, он счел это знаком и символом своих грядущих побед. Результатом многократного выживания становится страсть выживания, она охватывает человека целиком — это одна из самых сильных человеческих страстей. Она поглощает человека и он становится зависим от нее. А следом, после такой зависимости от страсти выживания грядет и жажда бессмертия. Наполеон претен-

довал на бессмертие. Недаром скульптор Франсуа Рюд изобразил его, обретшим бессмертие: в своей походной палатке, покрытым шинелью, с венком на голове, как у римского императора. А у подножия — крылья могучей повергнутой птицы. Вот как писал об этом феномене Альфред Мюссе в «Исповеди молодого человека»: «Один только человек жил тогда в Европе полной жизнью. Остальные стремились наполнить свои легкие тем воздухом, которым он дышал. Каждый год Франция дарила этому человеку триста тысяч юношей. То была дань, приносимая Цезарю, и если бы за ним не шло это стадо, он не мог бы идти туда, куда его вела судьба. То была свита, без которой он не мог бы пройти весь мир, чтобы лечь потом в узенькой долине пустынного острова под сенью плакучей ивы. Никогда еще люди не проводили столько бессонных ночей, как во времена владычества этого человека. ... И вместе с тем, никогда еще не было столько радости, столько жизни, столько воинственной готовности во всех сердцах. ... Никогда еще не было такого яркого солнца, как то, которое осушило все эти потоки крови.... Сама смерть в своем дымящемся пурпурном облачении была тогда так прекрасна, так величественна, так великолепно! Она так походила на надежду, побеги, которые она косила, были так зелены, что она как будто помолодела, и никто больше не верил в старость. Все колыбели и все гробы Франции стали ее щитами. Стариков больше не было, были только трупы или полубоги» [5, с.330 ].

Французская революция разбудила дух Римской империи. Неоклассика стала стилем эпохи, ампир привнес свои выразительные средства повсюду — и в архитектуру, живопись, моду и в саму повседневную жизнь. Эстетика шла об руку с опасностью. Риск находил свое место везде — даже в самых, казалось бы, неподходящих местах. Было модно, к примеру, носить платья ампир с эффектом мокрой ткани, как на скульптурах Фидия. Мадемуазели являлись на вечера в мокрых, облепляющих стан, платьях. Говорят, никогда не было столько заболевших воспалением легких молодых девушек, как в эту эпоху. А это была, несомненно, великая эпоха. «Наполеон все поколебал на своем пути, — пишет Мюссе, — проносясь через мир. Короли ощутили, как закачались их короны... При появлении Наполеона этот пагубный жест (испуга. — *Е.К.*) сделала вся королевская власть, и не только королевская власть, но и религия, аристократия, — все власти,

божеские и человеческие, сделали этот жест». [там же, с. 334 ]

Но так бывает нередко, когда властитель представляет себя одним персонажем в истории, а не забывают его совсем по другим причинам. Гражданский кодекс — вот что действительно ценное оставил нам Наполеон. Он и сам ставил его выше своих военных заслуг. В области финансов он основал Французский банк и привязал франк к золотому запасу, и так было вплоть до Первой мировой войны. В области законодательства он заложил основы правовых норм в отношении общества, семьи и частной собственности. Некоторые положения Кодекса действуют до сих пор. В области средств массовой информации он обратился к визуальным средствам передачи информации, которые применялась повсеместно. То, что сейчас называется пропагандой и агитацией, было активно внедрено Наполеоном. Наполеон основал сеть лицеев и Императорский университет. При нем дороги приняли современный вид: слегка приподнятая середина и сточные каналы вдоль тротуаров. При нем появились дощечки с названием улиц и с нумерацией домов по одной стороне — чет, по другой — нечет. Он ввел правостороннее движение в покоренных им Испании и Италии, чтобы легче было выхватывать шпагу с левой стороны.

Но война была его универсальным инструментом. Войной он хотел, как он говорил (по Д. Мережковскому) достичь всеобщего мира, конца всех войн, мира всего мира. Он грезил о единой Европе, чтобы всякий европеец, путешествуя по ней, чувствовал себя как дома. Этому соответствовал бы Европейский кодекс и общеевропейский суд. Что ж, в XXI веке так и случилось. Но в результате совсем иных действий. И окончательное ли это состояние Европы? Восхищаясь гением Наполеона, видели в нем начало всемирности, образование Лиги Наций. И ничто не могло помешать этому движению истории, ускорение которому давали войны. Наполеон считал, что только стихии не позволяли ему выполнить это свое великое предназначение: море погубило на юге, на севере — пожар Москвы и мороз. Интересно, что при переправе через Березину, которую сам Наполеон называл Стиксом, было всего-навсего 20 градусов мороза. Бывали в России морозы и покрепче.

#### Список литературы

1. *Арабов Ю.* Механика судеб. М, 1997.

2. Гумилёв Л. Этногенез и биосфера Земли, М., 1993.
3. Канетти Э. Масса и власть. 1997.
4. Мережковский Д. Наполеон — человек. Париж, 1928.
5. Мюссе А. Исповедь молодого человека. М.; Л., 1952.
6. Поляков М. Теория драмы. Поэтика. М., 1980.
7. Смирнова Е. Исторические реалии общества и культурной жизни России в годы Отечественной войны 1812 года. // Сборник научных статей. IX Васильевские чтения РГТУ «Ценности и интересы современного общества». Ч. III, М. 2012.
8. Сюше А. Наполеон. М, 2010.
9. Тепляков С. Век Наполеона. Реконструкция эпохи. Барнаул, 2011.
10. Хюбнер Б. Смысл в бесСМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов / Пер. с нем. М., 1996.

#### References

1. Arabov YU. Mekhanika sudeb [Mechanics of fate]. М., 1997.
2. Gumilyov L. Etnogenez i biosfera Zemli [Ethnogenesis and biological envelop]. М., 1993.
3. Kanetti EH. Massa i vlast' [Crowd and Power]. 1997.
4. Merezhkovskij D. Napoleon — chelovek [Napoleon as a man]. Paris, 1928.
5. Myusse A. Ispoved' mladogo cheloveka [The confession of a young man]. М.; Л., 1952.
6. Polyakov M. Teoriya dramy. Poehtika [Drama Theory, Poetica press]. М., 1980.
7. Smirnova E. Istoricheskie realii obshchestva i kul'turnoj zhizni Rossii v gody Otechestvennoj vojny 1812 goda. // Sbornik nauchnyh statej. IX Vasil'evskie chteniya RGTU «Cennosti i interesy sovremennogo obshchestva» [Historical realities of society and the cultural life of Russia in the years of the Patriotic War of 1812 onwards. // Collection of scientific articles. IX Vasil'evskie reading «The values and interests of modern society». Part. III. Moscow. 2012.
8. Syushe A. Napoleon [Napoleon]. М., 2010.
9. Teplyakov S. Vek Napoleona. Rekonstrukciya ehpoi [Age of Napoleon. Epochreconstruction]. Barnaul, 2011.
10. Hyubner B. Smyysl v besSMYiSLENNOE vremya: metafizicheskie rascheti, proshcheti i svedenie schetov [Meaning at the MEANINGless time], М., 1996.

**Данные об авторе:**

*Кузнецова Евгения Ивановна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна РЭУ им. Г.В. Плеханова. E-mail: [PMewgenija@yandex.ru](mailto:PMewgenija@yandex.ru)

**Data about the author**

*Kuznetsova, Evgenia I.* — PhD of Art, Associate Professor of the Department for Advertisement Design Communication of the PRUE. E-mail: [PMewgenija@yandex.ru](mailto:PMewgenija@yandex.ru)

Редактор *С. Колесниченко*  
Художник *О. Золотухина*  
Корректор *Н. Медведева*  
Оригинал-макет *О. Белковой*

***Адрес редакции и издателя***

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Издательство «ГИТИС»  
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

***Адрес распространителя***

Объединенный каталог «Пресса России» — индекс №41238  
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)  
[www.palt.ru](http://www.palt.ru)  
Издательский дом «Экономическая газета»  
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.  
тел.(495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 11.08.2017. Формат 60х90/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 12. Заказ