

МОЛОДОЙ УЧЁНЫЙ — ПЕРСПЕКТИВНАЯ НАУКА

СБОРНИК СТАТЕЙ
МОСКВА, 2023

приоритет2030⁺
лидерами становятся

ГИТИС

№1

МОЛОДОЙ УЧЁНЫЙ — ПЕРСПЕКТИВНАЯ НАУКА

СБОРНИК СТАТЕЙ

№ 1

ГИТИС

Москва
2023

УДК 7+792
ББК 85
М 75

Издание подготовлено в рамках программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030»

Рецензент

Е. Д. Гальцова, доктор филологических наук, профессор

Молодой учёный — перспективная наука.

Сборник статей № 1 — М.: Издательство ГИТИС, 2023. — 206 с.

ISBN 978-5-91328-397-9

В сборнике представлены статьи профессорско-преподавательского состава, аспирантов и магистрантов Российского института театрального искусства — ГИТИС, отражающие результаты научных исследований актуальных проблем театрального искусства в России и за рубежом. Сборник представляет интерес для учёных, практиков, аспирантов, магистрантов и студентов вузов искусств, а также для всех, интересующихся данной тематикой.

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1

ИДЕИ РУССКОГО ФОРМАЛИЗМА: ИНСТРУМЕНТЫ АНАЛИЗА И АВАНГАРДНЫЙ ТЕАТР

Губанова Ирина Николаевна

Вступительное слово 6

Русакова Софья Сергеевна

«Мировой расцвет» Павла Филонова 9

Медведева Елена Владимировна

Идеи русского формализма:
«мера мира» в аудиальной составляющей 19

Мелиа Екатерина Сергеевна

О перспективах интеллектуального кино
в семиотической теории Сергея Эйзенштейна 28

Ковель Елизавета Геннадьевна

Философский код в пластическом дискурсе
(на примере спектакля «Четыре персонажа
в поисках сюжета» Большого театра России
в сезоне 2020/2021) 35

Попова Ксения Владимировна

«Ревизор» Н. В. Гоголя
в хореографическом решении Кристал Пайт 47

Казьмина Анастасия Олеговна

Поливалентный подход в анализе спектаклей
1960–1980-х годов 55

Ноздрачева Евгения Алексеевна

Авангард и авангарды: реализация приёма 62

Губанова Ирина Николаевна

Авангард: инструменты анализа 70

МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРОВЕДЕНИЯ

Хайченко Елена Григорьевна

Вступительное слово 88

Петрич Вера Николаевна

Сценический приём как метод невербальной
режиссёрской коммуникации (на примере спектаклей
по роману Ф. М. Достоевского «Идиот») 90

Новохатская Юлия Владимировна

Актриса и режиссёр: Франка Раме и Дарио Фо 105

Антипов Дмитрий Александрович

Эстетическая культура. Аспекты понимания
произведения театрального искусства 117

Доржиева Галсана Содномовна

Интеграция национальной культуры
в современный балетный театр
(на примере спектакля «Лик богини»
Бурятского театра оперы и балета) 130

Буйян Абул Башер МД Зиаул Хок

Интерпретация мифа в постановке «Восток»
современного драматурга Селима Аль Дина 141

Жутаутайте Екатерина Эвальдовна

Копродукция как способ организации
театрального дела 157

Лыков Дмитрий Анатольевич

Эволюция семиотической системы многоактного
балетного спектакля на литературный сюжет
в западноевропейском балетном театре 174

Чосич Миляна

Спираль как форма во времени 191

Раздел 1

**ИДЕИ
РУССКОГО
ФОРМАЛИЗМА:
ИНСТРУМЕНТЫ
АНАЛИЗА
И АВАНГАРДНЫЙ
ТЕАТР**

Вступительное слово

Сборник «Молодой учёный — перспективная наука» состоит из научных статей аспирантов и магистрантов ГИТИСа. Осуществляя стратегическую линию на вовлечение магистров в круг научных интересов аспирантуры, сборник фиксирует результаты работы научного сообщества учащихся 1–2-го курсов магистратуры и аспирантов 1–3-го годов обучения. Выпуск сборника расширяет круг дидактических задач магистрантов и аспирантов и возможности посильного вклада молодых учёных, разрабатывающих близкое по тематике научное поле.

Тема первого раздела «Идеи русского формализма: инструменты анализа и авангардный театр» является зонтичной для нескольких конференций и круглых столов аспирантов и магистрантов: «Семиотика и театральный авангард», «Теория и практика театра в 1910–1920-е годы», «Пластический дискурс и искусство невербальной интерпретации», «Поливалентный подход в современном театроведческом исследовании». Все они держали в фокусе внимания взаимовлияние и взаимозависимость работ Русской формальной школы и практики авангардного театра.

Связь идей Русской формальной школы и авангардной художественной практики — довольно хорошо разработанная тема в работах филологов и искусствоведов. Гораздо реже и скромнее она представлена в исследованиях отечественных театроведов.

Настоящий сборник — это один скромный шаг, посильный вклад в исправление существующего исследовательского диспаритета.

Статьи, представленные в данном разделе сборника, далеко выходят за пределы 1910–1930-х годов — периода существования основных институций Русской формальной школы и параллельного существования «исторического» авангарда. Расширение хронологических рамок, тематики и проблематики статей происходило по двум направлениям: инструменты анализа и материал.

С одной стороны, научное наследие МЛК и ОПОЯЗа, как известно, легло в основу работ Пражского лингвистического кружка в 1930-е годы и повлияло на содержание и направленность исследований послевоенных театроведческих школ — польской, итальянской, немецкой, французской — в 1960–1990-е и в 2000–2010-е годы. Предложенный в 2010–2020-е годы аналитический аппарат совершенствовался и дополнялся. Именно этот совокупный инструментарий использовался авторами в представленных статьях настоящего выпуска при работе с материалом.

С другой стороны, были расширены границы авангардной театральной практики, которая, как доказано, не только была представлена в опытах 1910–1930-х, но и фиксировалась в экспериментах 1960-х и 1980–1990-х годов, даже если её называли поставангардом или пост-поставангардом.

Таким образом, статьи авторов обозначили несколько новаторских исследовательских полей, которые до этого времени не были в фокусе внимания театроведов. Их содержание можно свести к пяти тематическим блокам: аналитический аппарат (вступительная статья И. Губановой); теория авангарда и авангардная теория (статьи С. Русаковой «Мировой расцвет Филонова», Е. Медведевой «Идеи русского формализма: “мера мира” в аудиальной составляющей» и Е. Мелиа «О перспективах интеллектуального кино в семиотической теории С. Эйзенштейна»); аналитический аппарат и балетная практика (статьи Е. Ковель «Философский код в пластическом дискурсе» и К. Поповой «“Ревизор” Н. В. Гоголя

в хореографическом решении Кристал Пайт»); инструменты анализа драматургического и сценического текстов (статья А. Казьминой «Поливалентный подход в анализе спектакля 1960–1970-х годов»); преемственность авангардной теории и практики (статья Е. Ноздрачевой «Авангард и авангарды: реализация приема»).

Мы благодарим за активную поддержку проекта Григория Анатольевича Заславского, ректора Российского института театрального искусства — ГИТИСа, за всемерную помощь в продвижении и реализации научных инициатив.

И. Н. Губанова,
редактор-составитель,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории театра России,
Российский институт
театрального искусства — ГИТИС

Русакова Софья Сергеевна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, магистрант

E-mail: rusakovasofia@yandex.ru

«Мировой расцвет» Павла Филонова

В статье рассматриваются идеи Павла Филонова в контексте творчества других художников «мирового расцвета». Эпоха зарождения авангарда, слом привычных идей и ценностей порождает целую генерацию художников, писателей и поэтов, которые начинают манифестировать принципиально новое искусство, используя при этом самые разнообразные подходы и методы. Одним из таких творцов был Павел Филонов. В данном тексте исследуются его идеи и работы, которые и являлись главным воплощением этих подходов.

Ключевые слова: художник, Павел Филонов, семиолог, мировой расцвет, авангард, Михаил Матюшин, Велимир Хлебников.

Sofia Rusakova

Master's Degree student, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

“World Flourishing” by Pavel Filonov

This article examines Pavel Filonov's ideas in the context of the work of other artists of the “world flourishing”. The era of the birth of the avant-garde, the demolition of familiar ideas and values, gives rise to a whole generation of artists, writers and poets who begin to manifest a fundamentally new art, using a variety of approaches and methods. One of these creators was Pavel Filonov. This text examines his ideas and works, which, in fact, were the main embodiments of these approaches.

Keywords: artist, Pavel Filonov, semiologist, world flourishing, avant-garde, Mikhail Matyushin, Velimir Khlebnikov.

«Заниматься искусством — не время; время — делать революцию в искусстве», — объявил некогда В. Татлин. Однако такой лозунг мог выдвинуть практически любой творец в начале XX века,

ознаменовавшего собой приход новой реальности, когда прежние устои теряли былую актуальность. Отныне всё, в чём не было принято сомневаться, приходилось заново брать на пробу. Призыв отказаться от спекуляции привычным и устоявшимся слышался отовсюду. По мысли немецкого философа К. Маркса, попытки объяснить мир сменились стремлением изменить его.

Перемена отношения человека к действительности привела к осязательному модальному сдвигу во всех сферах деятельности. Иным становится не просто образ мыслей, но, по выражению В. Хлебникова, сама «мера мира». Философы в своей деятельности главным определяют вопрос о смысле жизни, в науке постепенно избавляются от примата фактического содержания опыта в пользу преобладания личного к нему отношения. В искусстве внимание переключается с самого творения на процесс создания: важно не *что* делается, а *как*. Индивидуальный опыт каждого художника становится единственным критерием качества того или иного произведения. Язык перестаёт быть лишь средством общения, превращаясь в саму творимую реальность. Какие бы течения ни появлялись — акмеизм, имажинизм, сюрреализм и пр., — все они не просто предлагали новый взгляд на искусство, а манифестировали иной, единый, принцип мироустройства. В лоне этих идей и зарождается авангард.

По мнению Н. Жинкина, главной в искусстве становится «интонационная форма», которая предполагает главенство отношения индивида к вещам и явлениям: неслучайно отдельные исследования называли авангард «великой утопией» и «эпохой поиска и эксперимента». Художник «мирового расцвета» (определение П. Филонова) создает новую систему оппозиций и обостряет старую. Архаика идёт теперь рука об руку с новаторством, теория — с практикой, а традиция — с экспериментом. «Жизнь в искусстве» самого художника становится объектом исследования наравне с его творением. В этом проявляется в том числе семиотический подход авангарда: повышенное внимание к индивидуальным проявлениям позволяет детальнее рассмотреть

творческую азбуку художника. «Новый человек», «творчество-импровизация», «пограничность исканий», «миф истока», «творение нового» — таковы основные доминанты авангардного искусства. Ю. Н. Гири́н отмечал: «...главное содержание XX в. состояло в том, что ему пришлось решать поставленную предшествующими эпохами проблему человека, возможностей и меры самосуществления самой человеческой природы, и он реализовал крайнюю степень его самопроекции в различных, но генетически общих формах бытия»¹.

Иными словами, происходила самая настоящая революция в сознании деятелей искусства, и если подойти к разбору данного термина этимологически, то революция обозначает в том числе и «поворот к себе». Мифологизация реальности и жизнетворчество были в известной мере свойственны художникам в начале XX века. К примеру, А. Белый считал, что символизм обязательно подразумевает слияние творения и творца в единую, неделимую субстанцию. Так авангард преломлял не только окружающую действительность, но и индивидуальное сознание отдельных людей. У художников это превращение происходило по-разному, однако цель была приблизительно одинаковой у всех — нащупать пути к единой картине мира. Художник М. Матюшин в процессе этих поисков изобрёл нечто под названием «Зор-Вед. Зрение + ведание. Расширенное смотрение», что представляет собой особую систему восприятия мира, согласно которой, помимо физиологии, художника с его творением связывает психика. Интуиция, по мнению художника, является чем-то вроде медиума для связи со Всевышним, поэтому её использование в творчестве способно ни больше ни меньше катализировать пересоздание человека.

В. Хлебников в поисках единой модели мироустройства, в свою очередь, сформировал объединение «Свободные творяне» — название, образованное поэтом из двух слов: «дворяне»

¹ Гири́н Ю. Н. Авангард как стиль культуры // *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 83.

и «творить». Это было сообщество людей, поставивших перед собой цель привносить принципиально новое в искусство и, как следствие, в жизнь. Стремление начать все сызнова характерно для всех художников авангарда, однако средства для достижения результата они применяли различные и в зависимости от этого выбора объединялись в течения. Скажем, К. Малевич — супрематист, Б. Лифшиц и В. Хлебников — будетляне, П. Филонов — аналитист. При этом все их искания так или иначе пересекались.

«Я художник мирового расцвета, — пишет Филонов, — следовательно, пролетарий. Я называю свой принцип натуралистическим за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуировать до под- и сверхсознательных учетов все его предикаты, выявлять объект в разрешении адекватно восприятию. Он вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и её сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме — короче, жизнь целиком; и предполагает сферу не как пространство только, а биодинамическую, в которой объект пребывает в постоянной эманации и перекрёстных включениях; бытие объекта и сферы — в вечном становлении, претворении содержания цвета и формы и процессов (абсолютное аналитическое видение). Вот формула этого метода: абсолютный анализ, провидение объекта и сферы в понятии биомонизма и разрешение, адекватное восприятию. Отсюда понятие преемственности единого фронта: два предиката реализма (сырая форма и сырой цвет), сжатые и остро-выявленные форма и цвет, включение сдвига, чисто-действующая форма и т.д.»²

Итак, в том, что Филонов был семиологом, не приходится сомневаться. Свой аналитический метод художник постулировал в нескольких своих трактатах, в числе которых «Канон

² Цит. по: Семиотика и авангард: антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. М.: Академический проект, 2006. С. 338.

и закон», «Сделанные картины», «Идеология аналитического искусства», «Декларация мирового расцвета». Всех коллег он призывал «раскрепоститься» и искать основу творчества главным образом в своём интеллекте. По его мнению, художник должен активно анализировать все окружающие жизненные процессы так же, как и само пространство холста. Искусство должно не просто существовать на предметном уровне, но также передавать ментальные сигналы и сообщения зрителю, закрепить которые на холсте способен исключительно интеллект художника. Соответственно, подразумеваемый эффект — это воздействие на аналитические возможности реципиента, а не просто на эмоциональное восприятие.

Нидерландский художник-абстракционист П. Мондриан считал, что «при непосредственном обнажении ритма и редукции естественных форм и цветов субъект утрачивает свое значение в изобразительном искусстве»³. Это замечание кажется вполне применимым к творчеству Филонова, которого А. Кручёных называл «очевидцем незримого». Отсутствие воздушного пространства, кристаллографическая манера письма, интеллектуальная напряжённость, плотное насыщение аналитическими элементами и большая смысловая нагрузка — все эти черты характерны для картин художника «мирового расцвета». При восприятии этих работ эмоция побочна, первостепенен же интеллект, единственный способный постичь это плотно заполненное пространство и прочесть отдельные элементы его как знаки и символы.

Семиотический лексикон Филонова включает в себя такие понятия, как «предикаты объекта», «логическое подлежащее и логическое сказуемое», «формальное и внутреннее содержание», «значимость содержания и значимость сделанности», «метод и система». Поэтому его живопись некоторые теоретики

³ Цит. по: Асоян А. Древний Восток и художественная идеология Павла Филонова. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=17631> (дата обращения: 09.08.2022).

искусства называют «вербально-пластическим феноменом». Такое преломление творчества сближало его с Хлебниковым, «путейцем языка», стихи которого Филонов иллюстрировал неоднократно. Хлебников активно исследовал природу выразительности. Он считал, что настроение непосредственно влияет на почерк, который, в свою очередь, передаёт это настроение читателю вне зависимости от того, о чём идёт речь в тексте. Филонов проиллюстрировал стихи Хлебникова «Ночь в Галиции» и «Перуну» и создал их рукописный вариант. Графическое исполнение отражало ритмический рисунок поэтических строк и было сродни визуальной партитуре стиха. Так художник реализовал идею поэта о синтетическом языке, о «речезвуке». Поиск универсального языка одинаково занимал и Филонова, и Хлебникова: стремление синтезировать искусство и знание через постепенное и тщательное освоение самой реальности было главной их целью. К универсализации они стремились и в отношении каждой языковой единицы: «атом формы», по их мысли, наделён особым семантическим смыслом. Филонов в своём искусстве намеревался обнаружить «все тайны великой и бедной человеческой жизни с её прошлым, настоящим и будущим»⁴. Это стремление художника, несомненно, близко к идее антропокосмизма, и потому оно впоследствии должно было бы привести к отождествлению художественного произведения с самой жизнью.

«Принцип действующей формы» — один из основных в аналитическом методе Филонова. Именно согласно этому принципу были исполнены рисунки в его книге «Пропевень о проросли мировой». Мало того, что эти рисунки похожи на наброски Хлебникова, так ещё и сам способ написания Филоновым этого стиха — «сдвиговая проза» — близок форме, в которой работал поэт, неоднократно сталкивая неологизмы с архаизмами.

⁴ Кусков С. И. Проблематика универсального языка в контексте П. Филонова и В. Хлебникова // Культура Средних веков и Нового времени: сборник статей. М.: МГУ, 1987. С. 94.

Филонов и Хлебников в своём творчестве стремились к преобладанию смысловой проблематики над формальными свойствами и к стиранию границы между искусством и жизнью, с одной стороны, и между искусством и наукой — с другой.

Стремление Филонова к новой эре в искусстве, где не будет ничего личного, а только «общее Я во всем мире»⁵, разделял и М. Матюшин, который для достижения этого главной действующей силой считал «организующую волю человека». Неслучайно зорведовец стал издателем литературной книги Филонова, испытывая на себе сильное влияние его личности. Будучи высокого мнения о «Пропевне...», Матюшин отмечал, что «Филонов, долго и упорно творчески работая как художник, одновременно искал и создал ценную фактуру слова и речи». Особенно сильное воздействие на Матюшина оказала теория Филонова о «знающем глазе». По определению Филонова-аналитиста, живопись — «универсальный, всем понятный язык художника, включающийся в сознание созерцающего картину в едином, иногда не переводимом на слова выводе»⁶. В своей статье «Канон и закон» художник определяет, соответственно, два пути создания живописного произведения: «Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступать сообразно моему представлению об этой конструкции формы, т.е. предвзято, или подметив и выявив закон органического её развития; следовательно, и выявление конструкции формы будет предвзятое: канон — или органическое: закон»⁷. Таким образом, канон для Филонова был связан с «глазом видящим», воспринимающим всего два предиката: цвет и форму. «Глаз знающий», по его мысли, связан с законом: именно это око позволяет разглядеть в окружающей действительности то, что без применения данной оптики совершенно незаметно.

⁵ Определение М. Матюшина.

⁶ Цит. по: Асоян А. Древний Восток и художественная идеология Павла Филонова.

⁷ Там же.

«Всякий глаз, — отмечает Филонов, — видит под известным углом зрения, с одной стороны и до известной степени, либо спину, либо лицо объекта, всегда часть того, на что смотрит, — дальше этого не берёт самый зоркий видящий глаз, но знающий глаз исследователя, изобретателя-мастера аналитического искусства стремится к исчерпывающему видению, поскольку это возможно для человека; он смотрит своим анализом и мозгом и им видит там, где вообще не берёт глаз художника»⁸. Эта концепция впоследствии нашла отражение в статье Матюшина «Опыт художника новой меры», где автор создаёт на основе филоновской свою систему пространства-движения и отмечает, что «глаз художника ищет новое пространство и чувствует его будущее... Он увидел мир без границ и делений»⁹. «Этот опыт художника новой меры несёт в себе желание показать, как человеческое существо медленно из общей горизонтали животного царства поднимало свой перпендикуляр и как, поднявшись, оно оглядывало видимое в одной мере прямо перед собой, как потом оно в своей эволюции духа и тела переходило к высшей культуре длительным трудным путем познавания последующих двух пространственный мер»,¹⁰ — заключает Матюшин.

В большинстве картин Филонова наблюдается сочетание фигуративного и беспредметного. Фигуративному в его живописи может, с одной стороны, предшествовать беспредметное, с другой же стороны, картина может иметь фигуративные элементы, которые затем плавно перетекают в абстракцию. Подобные переходы наблюдаются в его картине «Цветы мирового расцвета». «Формулу космоса», скорее, можно обозначить как чистую абстракцию. «Белая картина», «Победа над вечностью», «Октябрь» — также полотна беспредметные, однако насыщенные всевозможными

⁸ Цит. по: Асоян А. Древний Восток и художественная идеология Павла Филонова.

⁹ Цит. по: Семиотика и авангард: антология. С. 342.

¹⁰ Там же. С. 341–342.

явлениями природы, которая присутствует здесь не в качестве пейзажей с облаками и деревьями, а прорывается через глубокую синеву, бешеную динамику микроструктур и особый ритм, который как бы сообщает зрителю ощущение ликования самой жизни. Живопись Филонова, таким образом, отражает не состояние, а непрерывный процесс, жизненную динамику, через которую происходит становление всего сущего. Так художник создаёт новую визуальную картину мира, которая, практически превращаясь в идеологию, манифестирует определенный способ познания реальности. «Чистый реализм (а не натурализм), — писал Филонов, — наблюдается тогда, когда восприятие обуславливает разрешение. Оно заключается в отвлечении от объекта только двух его свойств — формы и цвета. Мастер и заключает в себе эту определённую систему разрешения указанных свойств. До сих пор пользовались только формами и цветом, не умея подойти к остальным. Но при пользовании всеми можно получить чисто научное изображение предмета, которое в выводе есть абстракция»¹¹.

Теория Филонова имела выход и на театральную практику. Речь идет о спектакле И. Терентьева «Ревизор» (1927), поставленном в Театре Дома печати. Этот спектакль был полной противоположностью «Ревизору» Вс. Мейерхольда 1926 года и объявлял новые пути развития авангарда. Терентьев стремился создать грубый фарс об обывательщине и провинциализме. В воплощении художественного замысла режиссёру помог Филонов, который совместно с группой других художников-аналитистов создал декорации и костюмы к спектаклю. Согласно идее Филонова, работать нужно было «от частного к общему», а никак не наоборот. Изображение должны были формировать множество отдельных мельчайших деталей. В каждом костюме был намёк на то, кем является то или иное действующее лицо: у почтмейстера, к примеру, всё тело было усеяно конвертами и марками. По этому

¹¹ Цит. по: Асоян А. Древний Восток и художественная идеология Павла Филонова.

принципу были созданы все костюмы, представляющие собой белые бязевые балахоны, на которые помещались элементы, намекающие на образ персонажа. Головные уборы также были расписными. Всё на сцене подразумевало свой смысл и символику. Задник был испещрён страшными мордами, а основой декорации стали большие чёрные шкафы, которые регулярно передвигались и, таким образом, непосредственно участвовали в создании мизансцен. Через них входили и выходили персонажи, а в знаменитой сцене в трактире Хлестаков сидел на шкафу, когда Осип снизу вверх кидал ему стулья прямо во время беседы. В сцене сна городничего по чёрному занавесу снизу вверх натурально ползли крысы.

Таким образом, и в театре Филонов оказался «мастером-изобретателем», который подошёл к изучению и отображению предмета с аналитическим инструментарием. Интуитивно работая с любым пространством, художник пытался осознать процессы, которые происходили во внутреннем мире человека и природы и призывал деятелей искусства производить не просто визуальные продукты, а сложные ментальные концепты — как в сознании зрителя, так и в сознании самого творца. Своему принципу Филонов был верен до конца и именно в соответствии с ним и работал — как на формальном, так и на содержательном уровне.

Список литературы

1. Асоян А. Древний Восток и художественная идеология Павла Филонова. <https://reading-hall.ru/publication.php?id=17631> (дата обращения: 09.08.2022).
2. Гирин Ю. Н. Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2002.
3. Кусков С. И. Проблематика универсального языка в контексте П. Филонова и В. Хлебникова // Культура Средних веков и Нового времени: сборник статей. М.: Изд-во МГУ, 1987.
4. Семиотика и авангард: антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. М.: Академический проект, 2006.

Медведева Елена Владимировна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, магистрант

E-mail: brungilda98@mail.ru

Идеи русского формализма: «мера мира» в аудиальной составляющей

Авангард — эпохальное течение, которое оказывает влияние на всё искусство XX–XXI веков. Изменение форм и жанров повлекло за собой рождение новых способов мышления, а обновление языка искусства породило изменение видения и «слышания», провозглашая новую проблему — проблему «фонизма». В. Хлебников, А. Кручёных и И. Терентьев создают звуковую поэзию. Н. Кульбин формулирует идеи «омузыкаливания» среды, а революция в исполнительстве музыкальном непосредственно повлияла на театральное, особенно в творчестве Вс. Мейерхольда. В данной статье рассматривается, как авангард даёт примеры расцвета «фонизма» в поэзии, музыке и театре, переплетая их друг с другом, провозглашая тотальное обновление языка искусства.

Ключевые слова: авангард, эпоха, фонизм, язык, музыка, театр.

Elena Medvedeva

Master's Degree student, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Ideas of Russian Formalism: “the Measure of the World” in the Auditory Component

The avant-garde is an epoch-making trend that has an influence on all of the art of the XX–XXI centuries. The change of forms and genres led to the birth of new ways of thinking, and the renewal of the language of art gave rise to a change in vision and “hearing”, proclaiming a new problem — the problem of “phonism”. V. Khlebnikov, A. Kruchenykh and I. Terentyev create sound poetry. N. Kulbin formulates the ideas

of “musicalization” of the environment, and the revolution in musical performance directly influenced the theatrical one, especially in the works of Vs. Meyerhold. This article explores how the avant-garde gives examples of the flourishing of “phonism” in poetry, music and theatre, intertwining them with each other, proclaiming a total renewal of the language of art.

Keywords: avant-garde, epoch, phonism, language, music, theatre.

На рубеже XIX–XX веков во всех сферах искусства произошли метаморфозы, повлиявшие на значительную часть философских и культурных вопросов. Одной из особенностей зародившегося тогда авангарда как языка и как знаковой системы является «модальный сдвиг». Становится важным не то, *что* создаётся, а как это создаётся. «Изменяются не просто приёмы, формы, жанры творчества — рождается новый образ жизни (*modus vivendi*), образ деятельности (*modus operandi*), при котором иными становятся способы мышления (а не типы мышления, как раньше) и сама “мера мира” (В. Хлебников). Естественно, это отражается обратно и на самой технике, на приёмах и материалах, но надо иметь в виду, что это результат уже “обратного проецирования” (цели определяют средства) и что первичные основания Авангарда — в его модальной природе»¹.

Провозгласив тотальное обновление языка искусства, художники той эпохи стремились наделить свои поиски «активной миропреобразующей силой», точно выверить их, сделав научным знанием. По словам Льва Шестова, «возникло новое измерение мышления», которое нужно было как-то осознать и реализовать. Появилась новая проблема — проблема «фонизма». Изменение взглядов на мир породило изменение природы художественного творчества, вместе с ним и метод исследования (в частности, в аудиальной составляющей — атональность), изменение

¹ Семиотика и авангард: антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. М.: Академический проект, 2006. С. 287.

видения, а следовательно, слышания, что открыло новые возможности анализа. Возникла новая звуковая мифология, язык звуков. Формалисты придавали поэтической форме, поэтическому языку первостепенное значение. Именно эпоха авангарда является расцветом этого «фонизма» в самых разных областях творческой мысли: *поэзии, музыке, театре*.

1

В современных исследованиях культуры проблема отношений музыки и слова сохраняет свою значимость на всех уровнях: онтологическом (история и теория искусств), гносеологическом (изучение и преподавание наук о культуре) и методологическом (формы и способы изучения культурных практик).

Более подробно о музыкально-поэтических экспериментах и музыкально-проективных теориях пишет Сергей Бирюков. В русском авангарде их можно назвать полноценным направлением. Несколько авторов (А. Квятковский, А. Туфанов и др.) выдвинули и обосновали идею, что поэзия — звучащая материя. Эти идеи всерьёз обсуждались в 20-е годы прошлого века, но затем были надолго забыты. Поэзия — это поисковый инструмент человечества, она дана нам для открытия нового: в чувствах, философских размышлениях, в осмыслении культурных явлений. Звуковая поэзия сформировалась после Второй мировой войны. А корни звуковой поэзии находят в историческом авангарде — итальянском и русском футуризме.

Художники этого направления в целом тяготели к научному обоснованию своих поисков. Русские футуристы выдвигали тезисы «слова как такового», «буквы как таковой». Заумный язык и заумная поэзия создавали новое звуковое пространство уже потому, что это был отход от словесного искусства к фонемному, а само заумное слово выражается прежде всего в звучании. В. Фещенко писал: «Осуществить творческую революцию — значит совершить полный оборот вокруг себя, иначе — не механически отвергнуть что бы то ни было (устой общества, каноны

прекрасного, грамматическую правильность), а органически, всем существом своим взрастить новое мироопределение»².

Фонетическое обострение Велимир Хлебников предложил уже в 1908 году в стихотворении-трактате «Бобэоби пелись губы», вызывая в нём искусственное напряжение речевого аппарата. Значение, придававшееся звучанию у футуристов, отражено как внутри поэтических текстов, так и в «слоганах» (например, «Поэт зависит от своего голоса и горла» у А. Кручёных). «Неологизм “звуколюди”, очевидно, призван, по Хлебникову, означать “людей, видящих, а точнее, слышащих мир в его звучании”»³. Таким образом, «звуколюдьми» принято считать всех тех, кто так или иначе касался темы слышания в своем творчестве. Экспериментами со звучанием занимался Игорь Терентьев, призывавший «строить театр на звуке, чуть дополняя зримым материалом», понимая его природу как открытую систему, способную к бесконечным изменениям. Терентьев считал театр явлением, не замкнутым на языке, а каждый спектакль — произведением, сотканным из множества кусочков в единой исторической перспективе. Алексей Чичерин разрабатывал систему знаков для записи особого «речевого» чтения, представлявшего собой индивидуальную фонетическую транскрипцию. Все эти авторы, каждый по-своему, подвели к детальной разработке элементов поэтического искусства.

Таким элементом является фонема — «простейшая единица “внутреннего языка”, отвечающая простейшей единице внешней звуковой речи — звуку (в смысле физиологическом и акустическом)»⁴. В обычном слове фонемы как бы проскакивают, стираются, за ними трудно уследить, выявить их в чистом виде. «Хлебников находит иной способ обострения, <...> ставит фонему в такие позиции, в которых с максимальной полнотой

² Семиотика и авангард: антология. С. 297.

³ Там же. С. 342.

⁴ Там же. С. 565.

выявляются их глубинные возможности»⁵. В своей поэзии он создаёт искусственное напряжение речевого аппарата, в результате чего обостряется привычное звучание слов логического ряда и, как следствие, перестраивается слух. Известные нам слова слышатся как бы впервые, что является «слышимым результатом правильного действия мускулов и нервов»⁶.

Вслед за Хлебниковым выступает Кручёных, в чьих текстах ведущей становится фонетическая музыка, возникающая благодаря непривычным позициям фонем. «Новое слово рождается из соединения философии и поэзии, из примирения понятийной логики и звукового эстетизма»⁷.

С исследованием фонетической музыки выступил Александр Туфанов, рассуждая о функциях согласных фонем: «...материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически-живых элементов — кинем и акусм»⁸. Он рассматривает фонему как аккорд, а «из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создаём музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений»⁹. Музыка — ещё один источник словесности. Художник-поэт здесь выступает как посредник между звуковым восприятием и сознанием. Так нарождалась сонорная, или саунд-поэзия: продолжая традиции футуристов, создатели письменных заумных текстов и свободных фонем и морфем пришли к «фонетической музыке». В каждом языке заумь рождает возможность свободного обращения с языком. «Если известный нам вариант поэзии использует главным образом письмо и настаивает на вербальности, привычном типе миметичности, то новая поэзия изменяет тип

5 Семиотика и авангард: антология. С. 566.

6 Там же.

7 Там же. С. 308.

8 Там же. С. 568.

9 Там же.

мимесиса и конвенции, отменяет вербальность и идёт на прямой контакт с музыкой в её разнообразных проявлениях»¹⁰.

2

Считая «музыку природы» главным параметром свободной музыки, военный врач и талантливый художник-футурист Николай Кульбин явился открывателем нетемперированной музыки и сформулировал идеи четвертитоновой музыки и «омузыкаливания среды». Не имевший специального образования, убежденный пропагандист нового искусства, Кульбин стал одним из лидеров петербургского авангарда конца 1900-х и 1910-х годов. Независимо от итальянских музыкантов-футуристов он отрицал систему 12 тонов. В своей статье «Свободная музыка» (1909), ставшей манифестом «фонизма», Кульбин предложил теоретические и практические возможности свободной музыки.

Основу теоретического осуществления четвертей тонов (так называемое «мыслимое») составили новые преимущества свободной музыки, главным качеством которой явилось образование необычных сочетаний звуков, гармоний, аккордов, диссонансов с их разрешениями и мелодиями. Подобные сочетания звуков, Кульбин называет «тесными диссонансами», наделёнными особыми свойствами (в отличие от обыкновенных диссонансов). Таким образом, выбор подобных сочетаний аккордов позволяет увеличить роль лирических образов и изобразительность музыки.

Спустя полвека венгерский композитор Дьёрдь Лигети создаёт канонический опус «Атмосферы» — своего рода густой звуковой туман. Есть огромные звуковые (сонорные) пятна — хроматические кластеры, как в самом начале сочинения, где звучат 59 хроматических звуков. Лигети создал совершенно новый тип музыкальной фактуры: очень плотный, почти непроницаемый, но внутри него происходит постоянное движение. Так называемая микрополифония — техника, которую создал Лигети.

¹⁰ Семиотика и авангард: антология. С. 570.

Практическое осуществление идей реализуется в «звучащем» (то есть в записи) исполнении и прослушивании. По убеждению Кульбина, различать четверти тонов способен любой человек, тогда как восьмые части тонов распознают далеко не все. Но именно они и должны производить наиболее сильное впечатление на слушателя. Исполнение свободной музыки может сопровождаться пением и игрой на струнных инструментах. Сложнее с клавишными и народными инструментами. Гитаре, цитре, балалайке необходимы добавочные лады, а рояль потребует перестройки, которая повлечёт за собой уменьшение количества октав и изменение рисунка клавиатуры. Нотная же система, по мнению Кульбина, должна остаться прежней. Однако в самом конце своей статьи автор предлагает воспроизводить звуки с помощью рисунков с восходящими и нисходящими линиями. И здесь снова стоит обратиться к композитору Лигети, чьё самое знаменитое органное сочинение *Volumina* записано с помощью графической партитуры: нот нет — только указания плотности, динамики и движения вверх или вниз. Постмодернизм, наследующий основным идеям авангарда, вступил в силу во второй половине XX века и принципиально заявил о себе как о культуре, не признающей границ и разделов, способной интегрировать любые различия в едином мировом общечеловеческом пространстве и времени.

«В этом же ряду стоят опыт “визуальной музыки” А. Лурье, светомузыкальные композиции В. Кандинского, а также “четверти-тоновые” эксперименты Н. Обухова и И. Вышнеградского. Все эти опыты были направлены на оформление модели “новой музыки”, “музыки будущего”. Центральным понятием в полемике о “новой музыке” стало “новое звукозерцание” (Н. Рославец), и как варианты — “новое звуковое сознание” (Л. Сабанеев), “музыкальное мироощущение” (А. Лурье)»¹¹.

Таким образом, Кульбин в своей статье обозначил дальнейшее движение музыкального авангарда и музыкальной мысли.

¹¹ Семиотика и авангард: антология. С. 344.

Любое музыкальное произведение, по сути, написано как театральная пьеса, где у каждого инструмента есть своя звуковая роль. Музыка — своего рода невидимый театр, где в конфликт вступают интонации. Это театр чистого воображения, и каждый раз нужно искать новые формы его проявления. Музыкальный театр должен быть живым и непосредственным и рождаться здесь и сейчас. Эксперименты рубежа XIX–XX веков породили революцию в музыкальном исполнительстве, повлиявшем, в свою очередь, на театральное. Пристальное внимание к звуковой партитуре спектакля повлекло за собой полное перестраивание актёрского аппарата.

Использование музыки режиссёром Вс. Мейерхольдом занимало центральное место в его организации ритма постановок. Музыка была постоянной чертой практически в каждом спектакле начиная с его «Сна в летнюю ночь» (1904), в котором использовалась партитура Мендельсона. «Ревизор» Мейерхольда (1927) создан как большой спектакль с монументальной архитектурой. Режиссёр живёт ритмом эпохи. Он создаёт театральную поэму о Гоголе, строя её из пятнадцати эпизодов, спаянных вместе единством темы, — поэму, подсказанную гоголевским «Ревизором» и оформленную на основе восприятия всего творчества Гоголя в целом. Мейерхольд превращает персонажей в кукол, образующих как бы окаменевшую группу. Каждого персонажа он заставляет звучать по-новому, прописывая оркестровку спектакля и голосовые партитуры роли с характерными говорами. Отсюда происходит весь перемонтаж текста. Одно изменение влечёт за собой другое — вплоть до перепланировки ролей и положений. Монологи и движения положены на музыку. С. А. Самосуд писал: «Мейерхольд — замечательный музыкант, его чувство музыки — поразительно, его способность сценически раскрывать музыкальные образы — безошибочна»¹².

¹² Елагин Ю. Б. Всеволод Мейерхольд. Тёмный гений. М.: Вагриус, 1998.

Таким образом, авангард даёт примеры расцвета «фонизма» в поэзии, музыке и театре, переплетая их друг с другом, провозглашая тотальное обновление языка искусства.

Авангард — это эпохальное течение, которое, как барокко, классицизм и романтизм, не исчезает и оказывает влияние на всё искусство XX–XXI веков. Андрей Белый в своей статье «Почему я стал символистом» писал: «Люди — различны; мировоззрения — различны; исходные пути — разные; а горизонт предстоящего общего — в индивидуальнейшем; индивидуальнейшее и есть итог преодоления расщепления меж субъективным и объективным в третьем; третьем, индивидуально строимое из симптомов времени, как будто общее достояние всех нас, выращивающих новую культуру».

Список литературы

1. *Елагин Ю. Б.* Всеволод Мейерхольд. Тёмный гений. М.: Вагриус, 1998.
2. Игорь Терентьев. Левейший из левых. К 120-летию со дня рождения: сборник материалов. М.: Изд-во ГБУК города Москвы «Государственный музей В. В. Маяковского», 2012.
3. Семиотика и авангард: антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. М.: Академический проект, 2006.
4. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

Мелия Екатерина Сергеевна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: camellia_06@ mail.ru

О перспективах интеллектуального кино в семиотической теории Сергея Эйзенштейна

Теоретическое наследие Сергея Эйзенштейна даёт представление о режиссёре как о предшественнике жестовой и театральной семиотики, киносемиотики, а также получившей широкое распространение в 60-е годы XX века структурной методологии. Теория интеллектуального кино С. Эйзенштейна зародилась на съемках фильма «Октябрь» (1927). Обоснование этой теории лежало в плоскости решения проблемы воздействия произведения искусства на публику посредством знаков. Как и учёные Русской формальной школы, которые рассматривали слово как знаковую единицу в системе разговорного и литературного языка, Эйзенштейн считал, что кадр является знаком в системе кинематографического языка.

Ключевые слова: Эйзенштейн, Русская формальная школа, театральная семиотика, киносемиотика, теория интеллектуального кино.

Ekaterina Melia

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

About the Perspectives of Intellectual Cinema in the Semiotic Theory of Sergey Eisenstein

The theoretical heritage of Sergey Eisenstein allows to call the director a precursor of gestural, theatrical and cinema semiotics as well as the structural methodology which were widespread in the 60s of the XX century. The theory of intellectual cinema was created during the filming of «October» (1927). The theory basis lays in solving the problem on how work of art can affect the public through the sign. Just

like the scientists of Russian formal school spoke about language as a sign system considering a word as a semiotic unit, Eisenstein argues the frame is a sign in a system of cinema language.

Keywords: Eisenstein, Russian formal school, theatre semiotics, cinema semiotics, theory of intellectual cinema.

Теоретическое наследие С. Эйзенштейна, обладавшего энциклопедическими знаниями в различных областях, представителя авангарда в формах кино, даёт представление о режиссёре как о предшественнике жестовой и театральной семиотики, киносемиотики, а также получившей широкое распространение в 60-е годы XX века структурной методологии.

Теория интеллектуального кино С. Эйзенштейна зародилась на съемках фильма «Октябрь» (1927), когда он неожиданно для самого себя обнаружил самостоятельность конструкции и её независимость от сюжета в процессе передачи смыслов.

Обоснование этой теории лежало в плоскости решения проблемы воздействия произведения искусства на публику посредством знаков. В этом смысле поиски Эйзенштейна перекликались с исследованиями Л. Выготского по психологии искусства.

С. Эйзенштейн связывает структуру эмоционального мышления с формой произведения. Здесь подход режиссёра совпадает с подходом представителей Русской формальной школы, которые также рассматривали проблему формы в её соотносительности со спецификой чувственного мышления и считали, что в искусстве то, как изображается, важнее того, что изображается.

Предшествующие исследования представителей Московского лингвистического кружка и ОПОЯЗа о связи означающего и означаемого могли оказать влияние на проработку Эйзенштейном вопроса о связи формы и содержания. В своей статье «Перспективы» (1928) он прибегает к лингвистическому анализу понятий «форма» и «содержание», критикуя упрощённый подход к их определению.

Динамический, активный и действенный акт «содержания» (как «сдерживания между собой») подменяется аморфным и статическим, пассивным пониманием содержания как содержимого. «Форма» с греческого («формос») переводится как «ивовая корзина» и зачастую воспринимается так же. Эйзенштейн уверяет, что нельзя воспринимать форму лишь как «корзину», а содержание как содержимое, ведь в основе каждого из понятий содержится активная, действенная, динамичная составляющая. «Между тем стоило только заглянуть в словарь “иностранных слов”, где оказывается, что форма по-русски — образ»¹. Образ, в свою очередь, включает в себе понятия «обрез» (статика, отмежевание данного явления от иных сопresentствующих) и «обнаружение» (актив, установление социальной связи данного явления с окружающим).

Если «содержание» означает «сдерживание между собой» (актив, акт сдерживания), то оно представляет собой своего рода принцип организации. Следовательно, содержание любого произведения фактически есть принцип организации мышления, совокупность социально-физиологических раздражителей, при этом средство обнаружения этого принципа есть форма.

Эйзенштейн приводит наглядный пример. Содержание газеты есть принцип организации и обработки содержимого в установке на классовую обработку читателя, что несёт в себе неотделимость совокупности формы и содержания от идеологии. Следовательно, одно и то же содержимое пролетарской и буржуазной газет не является одинаковым их содержанием.

Какому виду искусства будет под силу преодолеть разрыв формы и содержания? Только интеллектуальной кинематографии, синтезу эмоциональной, документальной и абсолютной фильма. Режиссёр видит «экранизацию понятия», говоря о том, что «кадр более обозначает предмет, чем его изображает». Подобно тому,

¹ *Эйзенштейн С. М.* Перспективы // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 39.

как Г. Шпет говорил о языке искусства как о знаковой системе, рассматривая его сигнификативно-экспрессивную функцию, С. Эйзенштейн утверждал, что в системе кинематографического языка кадр есть знак, который рождается из слияния рационального и чувственного.

Истоки кинематографической речи были обнаружены Эйзенштейном в иероглифическом письме. Ещё во время работы в театре молодой режиссёр изучал эстетику восточного театра и связывал многозначность иероглифов китайской письменности с многозначностью символов на сцене. Возникла необходимость создания однозначной системы знаков для точной записи мизансценического текста. С. Эйзенштейн осуществлял попытки решения этой проблемы с помощью языка математики и аналитической геометрии.

Примерно в те же годы, параллельно с формированием теории Вс. Мейерхольда о биомеханике, С. Эйзенштейн задумывается о глубинном значении жеста и его соотношении со словом. В результате он вместе с Н. Марром приходит к выводу о первичности языка жестов как о более богатой, дополняющей системе, лежащей в основе слов и письменности.

По аналогии с теорией Р. Якобсона о возможной произвольности языка и возникновении новых значений слов благодаря их подновлению за счёт внутренних и внешних деформаций Эйзенштейн осознаёт, что композиция, рисунок жестов в театре или кадров в кинематографе расширяют возможности художника в плане воздействия на реципиента.

Таким образом, Эйзенштейн подходил к заключению о том, что, вероятно, более эффективный способ передачи информации зрителям лежит в пространстве выше слова, за словом. Свое прямое, очевидное воплощение эта теория нашла в немом кино.

В кинематограф режиссёр перенес свою идею о монтаже аттракционов, также возникшую в период его театральной практики. Под аттракционом понимался первичный элемент — единица спектакля. Комбинации этих единиц должны были

представлять собой смысловые сообщения и вызвать определённую реакцию зрителя. Это были первые опыты С. Эйзенштейна в вопросе формировании знака, в поиске соотношения означаемого и означающего.

Кадр также должен работать по принципу знаковой системы. В основу концепции было положено чувственное восприятие формы, без которой невозможно искусство. Самые ранние работы Эйзенштейна в кино можно назвать попытками лабораторного воплощения идей из театральной теории. Например, сценой зверского избиения рабочих в фильме «Стачка», смонтированной вперемешку с кадрами забоя скота, режиссёр пытался вызвать у зрителя определённую эмоциональную и интеллектуальную оценку — ненависть к царизму, — то есть перевести опыт из плана преимущественно технического в план идейно-образной выразительности.

С. Эйзенштейн размышлял не только о том, как создаётся знак, но и о том, как он передаётся и как воспринимается (этой же проблемой занимается современная прагматика). Он предполагал, что для возникновения эмоциональной реакции при восприятии формы зрителю необходимо сделать умственное усилие.

Технически интеллектуальное кино представляло собой монтажные секвенции снятого особым образом материала. Монтажу Эйзенштейн уделял пристальное внимание и впоследствии посвятил ему немало теоретических трудов, в которых можно обнаружить трактовку монтажа как разновидности мышления. Исследование монтажа было для режиссёра одним из способов поиска ответа на фундаментальный вопрос о том, как формируется знак, наиболее остро воздействующий на зрителя.

Проблема соединения формы и содержания рассматривалась Эйзенштейном как необходимая внутренняя закономерность искусства, во имя которой автор в своей статье «Перспективы» даже отрицает «живого человека», которому, как он считает, нет места в кино, поскольку «как тема — это соха». Режиссёр призывает оставить задачу непосредственного изображения человеческого

характера за традиционным театром. «Левого театра не стало, он трансформировался в кино. Между ними — Мейерхольд, но не как театр, а как мастер. Кино не стоит отказываться от частичного мхатовства, но курс должен быть в сторону интеллектуальной кинематографии»².

Опыты молодого режиссёра С. Эйзенштейна положили начало новому направлению в области киноэксперимента. С приходом научно-популярного и документального кино, способного, показывая, размышлять, задавать вопросы и передавать понятия, теория Эйзенштейна нашла непосредственное практическое применение. Но и в художественной кинематографии с помощью системы кинообразов, сложившейся за столетие, режиссёры стремятся к созданию и передаче людям определенных сообщений. В этих поисках они идут по пути, проложенному С. Эйзенштейном.

Список литературы

1. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968.
2. *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Языки русской культуры, 1998.
3. *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976.
4. *Мейерхольд Вс. Э.* Актёр будущего и биомеханика // Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. Ч. 2. М.: Искусство, 1968.
5. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка: статьи. М.: Советский писатель, 1965.
6. *Шпет Г. Г.* Театр как искусство // Шпет Г. Г. Искусство как вид знания: избранные труды. М.: РОССПЭН, 2007.
7. *Эйзенштейн С. М.* Метод. Grundproblem. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 2002.
8. *Эйзенштейн С. М.* Перспективы // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964.

² *Эйзенштейн С. М.* Перспективы. С. 44–45.

9. *Эйхенбаум Б.* Теория «формального метода» // Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия / Отв. ред. Н. Хренов, А. Мигунов. М.: Прогресс — Традиция, 2007.
10. *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
11. *Якобсон Р.* Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки славянских культур, 2011.
12. *Ямпольский М.* Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Ковель Елизавета Геннадьевна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, магистрант

E-mail: kovel.liza@yandex.ru

Философский код в пластическом дискурсе (на примере спектакля «Четыре персонажа в поисках сюжета» Большого театра России в сезоне 2020/2021)

В данной статье рассматриваются вопросы соотношения философских концепций и их сценических художественных интерпретаций. Анализируется воплощение философского кода в пластическом иколическом тексте. На примере спектакля Большого театра «Четыре персонажа в поисках сюжета» (сезон 2020/2021) раскрывается новый тип идейного содержания балетного представления.

Ключевые слова: хореография, балет, новая драма, балетная симфония, философский код.

Elizaveta Kovel

Master's Degree student, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Philosophic Code in Plastic Discours (on the Example of the Performance “Four Characters Searching for a Plot” of the Bolshoi Theatre of Russia in 2020/2021)

This article reveals the relationship between philosophical concepts and artistic interpretations. The author of this article analyzes the expression of philosophical code in plastic, iconic texts. She reveals a new type of “idea-content” of ballet performance on the example of the play “Four characters searching for a plot” realized in the Bolshoy theatre in 2020/2021.

Keywords: choreography, ballet, new drama, philosophical code, ballet symphony.

Сегодня на балетной сцене мы наблюдаем рождение постановок, в которых хореография перестаёт выполнять сюжетную функцию, становится языком воплощения чистых идей. Создаётся ощущение, что хореограф берёт за основу ту или иную философскую концепцию и воплощает её на сцене единственно через пластический дискурс. Здесь просматриваются параллели с аналитическими подходами в семиотической области знания.

Например, семиотик Ч. Пирс анализировал трактат по химии как художественное произведение, показывал, какую роль играет композиция в представлении научного знания. П. Фабри исследовал статью, посвящённую открытию особого вещества TRF, так, как если бы это была сказка, анализируемая В. Проппом. Подобный подход в области сценического искусства мы находим у представителей авангарда рубежа XIX–XX веков. В. Кандинский в поиске синтеза искусств, прибегая к сценическому действию как к лучшему способу соединения, выделял особое живописное движение, помогающее выйти за пределы холста для передачи идеи света ритмически, пластически. И. И. Крымская в статье «Танцевально-пластическое движение в сценической композиции Василия Кандинского “Жёлтый звук”» пишет: «Кандинский искал возможность представить художественные средства искусств (звук, цвет, движение), как он говорил, в чистом виде. Художник хотел “снять верхние слои” и добраться до самой сердцевины каждого искусства. Для этого из произведения искусства надо исключить сюжет, историю. Нет сюжета — нет действующих лиц (предметов). Восприятию не мешает логика внешнего повествовательного действия. Остаётся только лишь непосредственное воздействие средства искусства — звука, цвета, движения, то есть “чистое звучание”»¹.

¹ Крымская И. И. Танцевально-пластическое движение в сценической композиции Василия Кандинского «Жёлтый звук» // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 119–130.

Так и в балете: мы видим, как теория, религиозная мысль, философская идея пересказываются, излагаются, воплощаются языком художественным, сценическим.

Для анализа этих тонких и сложных феноменов в сценической практике французская театральная семиология (работы А. Юберсфельд и П. Пави), развивая наследие Русской формальной школы, предложила аналитический аппарат — *философский код, сценический, невербальный, иконический текст, пластический дискурс*, — который мы используем в данной работе.

Приведём в этом контексте постановки Международного фестиваля современного танца *DanceInversion* сезона 2021/2022. Например, в описании спектакля «Марс. Вивальдиана» хореографа Мауро Астольфи сообщается: «Марс олицетворяет не только античного бога войны, но и некую необитаемую планету, которую хочет занять группа беззаботных молодых европейцев. Идея постановки обнажает конфликт между индивидуумом и коллективом, между настоящим и будущим, между природой и технологией»².

В спектакле «Марс» отсутствуют линейное развитие сюжета и особые отличия в костюмах, позволяющие увидеть разницу между персонажами (все герои постановки облачены в однотонные фиолетовые трико). Главный акцент сделан на игре света и цвета: от фиолетового полотна, заполняющего всё пространство сцены, символизирующего коллективно-молекулярное единство, до полного затемнения сцены, в центре которой красный софит освещает мистерию единоличного бога войны. Создаётся ощущение, что на сцене ничего не происходит — перед нами воплощение чистой эстетики определённого вида хореографии. Точнее, языком хореографии — *пластическим дискурсом* — излагается

² Итальянская хореографическая компания Spellbound покажет одноактные балеты «Марс. Вивальдиана» в рамках Международного фестиваля современного танца *DanceInversion* // Интернет-портал «Бинокль: театральное бюро путешествий». URL: <https://www.binoculars-travel.ru/balety-mars-vivaldiana-danceinversion-2021/> (дата обращения: 05.10.2021).

определённая *философская концепция*. В данном случае человек предстаёт частью мира-машины или частью эволюционирующего мира-организма, в нём отсутствует духовная составляющая, и танец иллюстрирует проблему столкновения такого субъекта с живым миром.

В другом фестивальном спектакле, «Союз», хореограф Омар Ражех стремится раскрыть идеи Циолковского, *философский код* русского космизма, также беря за основу не литературное произведение, историю жизни, а философскую концепцию. В бессюжетном «Союзе» отсутствует, что особенно интересно, также музыка. Её место занимают космическое звучание, записи движения планет. Всё это нацелено на создание у зрителя не линейного восприятия сочинения, а определённого застывшего ощущения идеи космоса.

То же самое происходит и в недавней премьере Большого театра «Четыре персонажа в поисках сюжета». Премьера состоялась 10 сентября 2020 года. Четыре современных хореографа создают особый язык воплощения определённых *философских концепций*.

Объединение четырёх одноактных балетов в один вечер намечает параллель с формой классической симфонии: четыре разнохарактерные части сплетены между собой развитием определённого внутреннего содержания. Первую часть этой балетной симфонии — «Девятый вал» хореографа Брайана Ариаса на музыку Н. Римского-Корсакова и М. Глинки — можно обозначить как *Agitato Maestoso*, указание на взволнованную величественность, страстную царственность, свойственные морской стихии — духу произведений И. Айвазовского, вдохновивших хореографа-постановщика. Использование музыки симфонической сюиты «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова сразу отсылает к названию первой части этого произведения — «Море и Синдбадов корабль». Море задумано и у композитора, и у постановщика — благодаря партитуре сознание ассоциирует с ним одноимённый балет М. Фокина «Шехеразада».

Это не случайное заимствование известного музыкального материала. Постановщик сознательно проводит параллель между историей души моря и восточной сказкой, воплощённой в знаменитом балете дягилевских сезонов. Костюмы Брегье ван Бален своим силуэтом отдалённо напоминают костюмы Л. Бакста: создаётся ощущение, что за основу взяли персидское облачение, затем подвергли тщательному «вычищению», лишив костюм восточной выразительной сладости, красок, украшений. Бледно-бирюзовые, голубые, синие шаровары и балетки, топ (у женщин) — в таких облачениях видятся постановщикам жители Персии морского мира. В характере же персонажей, как и в балете «Шехеразада», мы видим пульсирование страстных стихийных начал. И хотя герои «Девятого вала» — волны, духи вод, населяющие пространство моря, а не султан, одалиски и их любовники, они движимы теми же пламенными порывами, влечениями, что и персы. Морская душа персонализирована во множестве персонажей, что напоминает индийскую идею о Брахмане — абсолютном мировом начале, сознании, и атмане — индивидуальном аспекте Брахмана. Душа (атман) — словно капля, растворённая в божественном океане, Брахмане. Следует отметить, что в балете не преодолевается индивидуальность, разрозненность отдельно взятых «атманов» моря, не происходит их слияния в единого морского «брахмана». Хореография массовых сцен разъединяет героев: графический рисунок линий, геометрические фигуры (квадрат, трапеция, ромб) используются как основа, принцип движения и построения водяных колонн. Такие фигуры вызывают ощущение угловатости, резкости, расчленённости. Психология же единства, сплочённости в общем величественном всеобъемлющем начале связана с образом круга. Круговое, хороводное начало отсутствует в сценах, изображающих триумф морской стихии. Такое впечатление, что хореограф показывает не море, а по отдельности взятые морские единицы и физические процессы. Однако же мир моря, природной стихии и древний персидский фольклор требуют целостности, единения, ибо это обращение к первоначалам.

Древняя философия, рассуждающая о первоначалах, появляется на побережье Эгейского моря в городе Милет (в пограничном мире Востока и Греции). Фалес из Милета считал, что первоначало есть вода, мир произошел из воды. Побывав в Египте, он пришел к выводу, что из всего диапазона умопостигаемых существ первоначало лучше всего отображается водой, ведь именно вода даёт всему жизнь. Там, куда приходит горе отсутствия дождя, происходит высыхание посевов, умирание. Поэтому вода — начало всего. Фалес утверждал: «Мир возник из воды, и всё полно демонов»³. Демоны — и боги, и духи. Вода же — та субстанция, из которой божественный ум создал бытие. Милетский философ выражал идею древнего мироощущения, которая заключалась в следующем: человек есть частица единого, божественного, что даёт бытие; тело — лишь оболочка для первоначала, которое есть в каждом; и в той степени, в которой человек эту оболочку воспринимает как себя, он отделён и от другого, и от первоначала; в той степени, в которой человек созерцает внутренность, он соединён и с первоначалом, со всем миром. Спектакль же отражает современное миропонимание: расчленение единого целого на разобщённые индивидуальности, которые не ощущают себя слитыми с единым первоначалом, истоком, родом. Если бы хореограф обратился к сегодняшним жизненным сюжетам, такой подход был бы имманентен действительности. В случае же с привлечением, во-первых, морской темы, темы природного начала, стихии в живописи, во-вторых, образов фольклора древних персов, индусов в музыке, в-третьих, мотива поиска первоначала, первоистока бытия данный подход можно было бы считать неубедительным: душа моря, вызванная силой искусства, исчезает в естественнонаучном, расчленённом понимании воды и её свойств.

Однако, с другой стороны, такой подход мы можем трактовать не как акт обращения к первоистокам, древним и вечным темам,

³ Лебедев А. В. Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989.

а как процесс адаптации данных тем к сегодняшнему дню: старые сюжеты пропущены через когнитивную сетку современного человека. Как ни странно, данный балет отражает созвучность миропонимания эпохи рубежа XIX–XX веков и рубежа XX–XXI веков. В чём это прослеживается? Приведём слова Н. А. Бердяева из его работы «Кризис искусства»: «Совсем другую природу и другой смысл имеют те явления, которые я называю аналитическими стремлениями в современном искусстве, расщепляющими и разлагающими всякий органический синтез и старого природного мира, и старого художества. Кубизм и футуризм во всех его многочисленных оттенках являются выражениями этих аналитических стремлений, разлагающих всякую органичность. Эти веяния последнего дня и последнего часа человеческого творчества окончательно разлагают старое прекрасное, воплощённое искусство, всегда связанное с античностью, с кристалльными формами плоти мира. Наиболее значительных результатов эти течения достигают в живописи.

Кубизм представлен гениальным художником Пикассо. Когда смотришь на картины Пикассо, то думаются трудные думы: “Пропала радость воплощённой, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась. Кажется, что никогда уже не наступит космическая весна, не будет листьев, зелени, прекрасных покровов, воплощённых синтетических форм. Кажется, что после страшной зимы Пикассо мир не зацветёт уже как прежде, что в эту зиму падают не только все покрова, но и весь предметный, телесный мир распатывается в своих основах. Совершается как бы таинственное расплывание космоса. Всё более и более невозможно становится синтетически-целостное художественное восприятие и творчество. Всё аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твёрдых форм, скрытых за размягчёнными покровами.

Материальные покровы мира начали разлагаться и расплываться и стали искать твёрдых субстанций, скрытых за этим размягчением. В своём поиске геометрических форм предметов, скелета вещей Пикассо пришел к каменному веку»⁴.

Аналогичный *философский код* и концепт транслирует балет, посвящённый морю Айвазовского: стихию воды пытаются расчленивать, показать её «скелет».

Вторая часть балетной симфонии могла бы иметь обозначение *Rubato* (хореограф-постановщик — Симоне Валастро, музыка Дэвида Лэнга исполняется под фонограмму). Хореограф подчёркивает, что атмосфера действия передаёт ощущения от «Песни Песней» Соломона. Особенность данного балета в следующем: современное вычищение, умышленное опустошение пространства культурного наследия различных эпох, лишение данного пространства всевозможных символов, параллелей, знаков и придание ему функции формочки для наполнения собственным, чистым, не обременённым соотношением с вытолкнутым материалом содержанием, лишает смысла использование в спектакле «Песни Песней» Соломона. Это игра со зрителем, его воображением, дотошностью: будет ли он в связи с упоминанием столь серьёзного материала, как «Песнь Песней», в качестве основы для балета требовать чего-то соответствующего по своему значению, или поймёт шутку автора, который на самом деле просто очищает пространство от временной пыли и даёт возможность зрителю размышлять о том, о чём он размышлял до и будет размышлять после спектакля. Эта попытка уйти из театра, заполнить время внетеатральным, для каждого своим, индивидуальным, шумом — творческий метод постановщика. Этому способствуют и музыка, лишённая развития, лишённая в принципе всего музыкального, заключающаяся в монотонном повторении определённых фраз, и сценография, эксплуатирующая

⁴ Бердяев А. Н. Кризис искусства. Репринт. изд. М.: СП «Интерпринт», 1991.

световые возможности сцены, лишённая какой-либо определённости, образности, и телесные, практически невидимые костюмы. Хореография синтезирует в себе современный уличный танец, классический, гимнастические этюды и, что интересно, эстетизирует бег. Бег в данном спектакле похож на процесс оживления античных статуй, таких как «Дискобол». Динамика античных статуй атлетов проявляется в выверенном, по-античному спортивном беге. Возможно, в этой подмене одних *философских кодов* другими сокрыт ключ к пониманию впечатления хореографа от «Песни Песней».

Третьей части симфонического балетного вечера следует присвоить темп *Adagio*. Балет «Угасание» на музыку Энрике Гранадоса хореографа Димо Милева родился из размышлений о судьбе композитора Гранадоса, который погиб, спасая свою жену, на корабле, атакованном немецкой подводной лодкой во время Первой мировой войны. Хореограф настаивает на том, что ни в коем случае не пересказывает события — он лишь пытается передать собственные ощущения от трагической истории. И мы видим то, что уже знакомо нам по предыдущим балетам: переход в мир вынужденных смыслов и *концептуальных* напластований, чистых единиц собственного сознания (хотя и предельно индивидуализированных). В некоторых местах в хореографии прослеживается кукольно-марионеточная пластика, напоминающая неуклюжую трагичную фигуру Петрушки. Бенуа определял суть роли Петрушки следующим образом: «Выразить жалкую заботливость и бессильные порывы в отстаивании личного счастья и достоинства»⁵. В балете Димо Милева мы видим тот же доминирующий образ бессилия в отстаивании счастья перед лицом судьбы.

Четвёртая часть — *Larghissimo*. Балет «Тишина» Мартина Шекса на музыку Арво Пярта отсылает нас к духовному содержанию православных песнопений. Хореограф также указывает на связь хореографии с идеей стихотворения *Silentium* Ф. Тютчева.

⁵ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1980. С. 523.

Здесь, на наш взгляд, уместна параллель с христианской мистической духовной традицией исихазма. Древнегреческое слово ἡσυχία (*hēsychia*) означает «молчание», «покой», «уединение». Исихастская традиция есть выражение духовного опыта православного монашества. Понятие «исихасты» дословно переводится как «молчальники», «безмолвники», «пребывающие в покое». Целью духовной практики является обожение, то есть соединение человека с Богом, приобщение к Божественной жизни при помощи Божественной благодати и созерцание Божественных энергий — нетварного света. В балете есть героини, на телесных костюмах которых изображены узоры, напоминающие перья жар-птицы. Интересное сочетание: безликий, практически неуловимый для глаза цвет костюма, сливающийся как бы с бестелесным телом героя, характеризующего собой сущность надмирную и, видимо, несущую через себя небесный свет, на что указывает узорный след жар-птицы. Над сценой виден круг, также, видимо, указывающий на мотивы пребывания в молчании: умудрение, наполнение, свечение. Хореография Мартина Шекса птичья, линии рук всегда напоминают крылья, но крылья подбитого лебедя. В финале героини приходят к подлинной тишине — отсутствию движения. Возникает параллель с прощальной Девятой симфонией Малера, финал которой заключается в медленном переходе от звука к полной тишине, от мира реального к миру горнему, в процессе которого мы понимаем, что тишина есть не разрыв, но продолжение звука. Так и в балете «Тишина» прекращение движения есть не окончание танца, но продолжение его...

На примере четырёх балетов спектакля «Четыре персонажа в поисках сюжета» видно, что в современных постановках особое значение придаётся философскому содержанию, определённой идее, заменяющей собой сюжет. Происходит устранение психологизации, аксеологизации, совершается переход к онтологизации балета, приданию действию возможности представления на сцене теоретических концепций, чистых идей. Аналитические

стремления преодоления тоталитарной целостности во имя индивидуализации, персонификации в балете «Девятый вал», очищение пространства культурного символа для наполнения новым смыслом в балете, поставленном по «Песни Песней» Соломона, рассмотрение архетипа шута через призму биографии композитора Энрике Гранадоса в «Угасании» и раскрытие идейного наполнения понятия «молчание» в балете «Тишина» — именно эти философские коды получили своё воплощение с помощью пластического дискурса в иконическом тексте.

В классическом балете, как правило, нагляден паритет сюжетной составляющей и абстрактной формы: сюжетная линия может пересекаться сценами, представляющими балет как таковой, его чистую, отвлечённую основу (даже техническую). Сегодня мы видим, как хореографы путём отсечения нарратива и развития сюжета перемещаются в пространство чистой эстетики, превращая действие в отражение деперсонифицированной философской мысли на сцене.

Список литературы

1. *Бальтазар Г. У. фон.* Раскрытие музыкальной идеи. Опыт синтеза музыки. М.: Изд-во Библейско-богословского ин-та св. апостола Андрея, 2006.
2. *Бенуа А.* Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1980.
3. *Бердяев А. Н.* Кризис искусства. Репринт. изд. М.: СП «Интерпринт», 1991.
4. Итальянская хореографическая компания Spellbound покажет одноактные балеты «Марс. Вивальдиана» в рамках Международного фестиваля современного танца DanceInversion // Интернет-портал «Бинокль: театральное бюро путешествий». URL: <https://www.binoculars-travel.ru/balety-mars-vivaldiana-danceinversion-2021> (дата обращения: 05.10.2021).
5. *Крымская И. И.* Танцевально-пластическое движение в сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук» // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 119–130.
6. *Лебедев А. В.* Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989.

7. Семиотика и авангард: антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. М.: Академический проект, 2006.
8. *Фокин М. М.* О ритмическом суевении // Против течения. 2-е изд., доп. и испр. / Ред. Г. Н. Добровольская. Л.: Искусство. 1981. С. 314–315.
9. *Экономцев И., прот.* Исихазм и восточноевропейское Возрождение // Богословские труды. Сб. 29. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1989.

Попова Ксения Владимировна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: kseniiapopova@inbox.ru

«Ревизор» Н. В. Гоголя в хореографическом решении Кристал Пайт

Статья посвящена первой зарубежной хореографической инсценировке комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», которую осуществила канадская танцовщица и хореограф Кристал Пайт в 2019 году. Эта постановка анализируется при помощи стратегии и категориального аппарата театральной семиологии, так как представляет собой особую форму взаимодействия текста и хореографии, которую критики пытались охарактеризовать как хореографическую речь / партитуру / диалог, выраженный посредством физических движений / танец, создающий диалог.

Ключевые слова: хореографическая инсценировка, «Ревизор» Н. В. Гоголя, Кристал Пайт, театральная семиология.

Ksenia Popova

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Gogol's "Revizor" in Crystal Pite's Choreographic Decision

The article is devoted to the first foreign choreographic stage adaptation of Gogol's comedy "The Inspector". It was executed by the Canadian dancer and choreographer Crystal Pite in 2019. This interpretation is analysed using the strategy and categorical apparatus of theatre semiology as it represents the particular form of text and choreography interaction, that critics named choreographic speech / score / dialogue expressed by physical movement / dance, creating dialogue.

Keywords: choreographic stage adaptation, Gogol's "Revizor", Crystal Pite, theatre semiology.

В ряду современных хореографов, в творчестве которых прослеживается тенденция поисков взаимосвязи литературы и хореографии, имя канадской танцовщицы и хореографа Кристал Пайт (*Crystal Pite*) покажется необычным. Однако именно ей принадлежит первая зарубежная хореографическая инсценировка комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»¹. Данная постановка заслуживает внимания и попытки анализа при помощи стратегии и категориального аппарата театральной семиологии, так как представляет особую форму взаимодействия текста и хореографии, которую критики пытались охарактеризовать как хореографическую речь / закадровый танец / партитуру / диалог, выраженный посредством физических движений / танец, создающий диалог.

Постановка была осуществлена в 2019 году в Канаде в театре современного танца *Kidd Pivot*. Подход к созданию спектакля определялся слиянием текста (представляющего как основу драматургии спектакля, так и вербальную основу музыкальной составляющей) и хореографии (главного художественного компонента, выявляющего смысл создаваемых сценических образов).

Идея обратиться к литературному произведению Гоголя и сделать его концептуальной основой спектакля принадлежала творческому соратнику Пайт — актёру и драматургу Джонатону Янгу (*Jonathan Young*). Главной задачей для него было найти образное решение высмеивания общественно-политической жизни западного общества в далёкой от настоящего времени истории. Так, размышляя о фарсе, о сатирическом отображении современной политической реальности, Янг вспомнил о «Ревизоре» Гоголя, а также о знаменитой постановке Мейерхольда и нашёл решение своим поискам именно в этом тексте. Как он говорил в интервью, «Я думаю, что в этом произведении были такие характеристики

¹ Первая в мире хореографическая инсценировка комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» была осуществлена в 1980 году в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова (Мариинский театр). Балетмейстер — О. Виноградов, композитор — А. Чайковский, художники — И. Пресс и В. Окунев.

помимо содержания, конечно: идеи инспекции, и самозванца, и силовых структур, и некое прикрытие правды»². Именно это «прикрытие правды», заложенная в тексте сатира и возможность провести вневременную линию по выявлению людских пороков послужили импульсом к работе над сценической интерпретацией «Ревизора» в театре современного танца.

Необходимо отметить, что в англоязычном пространстве пьеса Гоголя впервые появилась в 1847 году. Известно несколько вариантов перевода названия: *The Inspector*, *The Inspector General*, *The Government Inspector*. Больше всего прижилось последнее. Однако Янг, прочитав русское оригинальное название, открыл для себя смысл с другой стороны. Он говорил: «Когда я увидел и попытался прочесть русское название пьесы, в моем сознании оно прозвучало как *Revisor*, хотя, конечно же, прямая транскрипция предполагает написание и прочтение *Revizor*. Но *revisor* — от глагола *to revise* («проверять, корректировать, исправлять») — звучит как название должности мелкого чиновника, каким, собственно, и является Хлестаков. Этот не существующий в русском и внезапно открывшийся мне в английском каламбур заставил по-иному взглянуть и на гоголевский текст как на постоянный, вечный пересмотр сущности и природы человека и его отношений с языком»³.

Начало работы над спектаклем берет точку отсчёта с адаптации Янгом текста гоголевской комедии, затем записи этого текста девятью актёрами в студии, наложения на текст оригинальной музыки и шумового сопровождения. Только после этого началась постановочная работа Пайт над сценической драматургией

² O'Neill S. Crystal Pite and Jonathon Young Chat about Their Latest Collaboration. CBC Arts. 2020. November 26. URL: <https://www.cbc.ca/arts/a-glitching-supercut-of-our-current-political-moment-revisor-is-the-dance-theatre-hybrid-2020-needs-1.5816758> (дата обращения: 12.08.2022).

³ Кан А. Танцующий Хлестаков: гоголевский «Ревизор» на языке современного танца. И не только танца. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-51651598> (дата обращения: 12.08.2022).

и хореографией, потому что при всей значимости текста и звучащей на протяжении действия речи именно движение, хореография является главным содержанием спектакля. Драматургия танца определяет здесь способ передачи смысла.

Композиционно балет разделён на две части: первая визуально и образно напоминает пьесу, на сцене происходит карикатурная зарисовка гоголевского сюжета; вторая часть уводит действие в абстрактное измерение, представляя собой деконструкцию текста и содержания. Данная форма спектакля позволила постановщикам размыть границу карикатуры и реальности, но вместе с тем прочертить смысловую линию пьесы, где за весёлым и насмешливо-издевательским сюжетом скрывается мрачный безысходный образ. Таким образом, двухчастная форма, соединённая в одну композицию, определила концептуальное решение данной постановки, которое отражено во всех компонентах спектакля.

Как отмечалось ранее, музыкальная основа спектакля — записанный актёрами текст пьесы и оригинальное звуковое сопровождение. В первой части всё идёт по динамичному развитию сюжетной линии. Переход к второй части происходит резко: течение гоголевского сюжета обрывается, звук превращается в пульсацию, а затем снова звучит речь, однако это уже не диалог героев, а монотонное бессмысленное бормотание, перечисление бесчисленных бюрократических параграфов, уведомлений и постановлений. Можно сказать, что в музыкальном компоненте спектакля уже заложена организация времени, которая перетекает в организацию пространства визуальной составляющей и соответственно драматургии танца.

Визуальный ряд первой части состоит из бытовых предметов: декорации (дверь, письменный стол, диван, кровать, хрустальная люстра) и узнаваемых костюмов персонажей, исторически условных, но отражающих суть каждого образа своей карикатурной выпуклостью. Начальная картина — пустой кабинет, который описывает голос рассказчика, и лампа в потолке, мерцающая

в ответ на этот голос. Затем происходит постепенное заполнение персонажами вместе с новой атрибутикой. В момент замены музыкального фона пульсацией визуальный ряд сменяется, превращаясь из образной картины в абстрактную зарисовку: декорации постепенно исчезают со сцены, актёры сбрасывают с себя костюмы и оказываются универсальными однотипными исполнителями. Таким образом, художественное решение второй части предельно условно и просто — тёмная сцена и одинаковые серо-чёрные костюмы (майки и футболки, свободные чёрные штаны), и лишь в конце спектакля внезапно среди артистов появляется символический костюм непонятного чудовища с хребтом ящерицы и длинными лапами-щупальцами в виде разветвлённых оленьих рогов — как символ безысходности, невозможности вырваться из бюрократического мира, визуально доминирующий над всем и уничтожающий надежду на выход из этой тёмной системы.

Драматургия танца также строится на контрасте двух временных и пространственных реальностей. В первой части движения артистов синхронизированы со звуком настолько точно и ритмически чётко, что создаётся впечатление, будто они произносят этот текст, но на самом деле смысл выражается их телами, жестами, мимикой. Все актёры на сцене находятся в постоянном движении в стилистике современного танца, состоящего из резких, изломанных, фактурных движений. Иногда они напрямую иллюстрируют речь, иногда дополняют её, иногда выглядят контрапунктом, а иногда и просто фантазмагорическим, сюрреалистическим фоном. Хореограф стремилась к показу утрированной карикатурности гоголевских образов, для этого она выделила и использовала приёмы задержки и преувеличения исполняемых движений, возникающих в областях сцены, не относящихся к главному действию. Когда течение сюжетной линии текста обрывается, происходит переход от танцевально-драматической первой части к чисто танцевальному действию второй части спектакля. Она уводит действие в абстрактное

измерение, представляя собой деконструкцию текста и содержания, фокусируясь на природе физического тела, тем самым выявляя новые смыслы представленных в первой части событий. Всё сфокусировано на чистом движении — выразительном, экспрессивном, но предельно абстрактном, оторванном от фабулы произведения. Монотонное бессмысленное бормотание усиливает эффект обезличивания двигающихся на сцене людей. Таким образом, хореографический фарс первой части сменяется повседневной рутинной работой (символически выраженной в танцевальных движениях), под гнётом которой гибнут многие простые служащие и прошлого, и современности. В этом заложен и хореографически передан тот же мрачный образ безысходности, что кроется за сатирическим сюжетом гоголевской комедии и который был важен в замысле постановочной группы. Визуальная драматургия усиливает смысловую линию хореографической экспрессии танцовщиков, то есть происходит взаимодополнение компонентов спектакля.

Необходимо отметить, что хореографический язык Пайт — современный танец, и сюжетные спектакли на литературной основе для такого выразительного средства — область не совсем традиционная. Однако спектакль «Ревизор» доказывает обратное. Пайт сказала в одном из интервью: «Я никогда не пыталась передать сложную историю языком современной хореографии, который абстрактен по своей сути и подавляет сюжет как таковой. Использование текста вывело нашу работу в новое измерение, и я получала от этого огромное удовольствие»⁴. Хореограф также отмечала, что присутствие речи заставило иначе двигаться и придало танцу другой, усложнённый, смысл. Драматург тоже убеждён, что синтез текста и танца открывает новые возможности для обеих форм. Он говорит: «Мы смотрим на язык как на артефакт, мы отделяем его от тела. Мне всегда

⁴ Пайт К. Ревизор, 2021. URL: <http://contextfest.com/ru/events/revisor-tba-27-aug-20-00> (дата обращения: 12.08.2022).

была интересна связь языка и тела, а здесь мы разлагаем, расчленяем эту связь на составляющие. Мы все — творения языка, и язык влияет на всё»⁵.

В 2020 году спектакль с успехом был принят на гастролях во Франции, Великобритании, США и положительно отмечен рядом рецензий⁶. В основном выделяли то, что канадский театр дал возможность современному зрителю посмотреть на классическую, универсальную и потому вневременную историю Гоголя совершенно иным, непривычным, уникальным и неожиданным, взглядом. Постановщикам удалось добиться того, что происходящее на сцене таит в себе за внешним сходством пьесы если не абстракцию, то обобщение, позволяющее отрешиться от временной и пространственной сиюминутности и увидеть в этой интерпретации гоголевского сюжета главное: широкий набор универсальных людских пороков, саркастически высмеянный великим русским писателем, но продолжающий оставаться частью жизни современного общества.

Список литературы

1. Кан А. Танцующий Хлестаков: гоголевский «Ревизор» на языке современного танца. И не только танца. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-51651598> (дата обращения: 12.08.2022).
2. Пайт К. Ревизор, 2021. URL: <http://contextfest.com/ru/events/revisor-tba-27-aug-20-00> (дата обращения: 12.08.2022).

⁵ Кан А. Танцующий Хлестаков...

⁶ Roy S. Revisor Review — Astonishing Take on Gogol Demands To Be Seen Again // The Guardian. 2020. March 4. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/04/revisor-review-sadlers-wells-london-gogol> (дата обращения: 12.08.2022); Guerreiro T. Crystal Pite / Jonathon Young, Revisor Review. CULTUREWhisper. 2020. May 23. URL: https://www.culturewhisper.com/r/dance/crystal_pite_jonathon_young_revisor_sadllers/15082 (дата обращения: 12.08.2022); Dust A. Crystal Pite ‘Revisor’ is Farcical and Idiosyncratic — Review // Dance Art Journal. 2020. March 9. URL: <https://danceartjournal.com/2020/03/09/crystal-pite-revisor-is-farcical-and-idiosyncratic-review> (дата обращения: 12.08.2022).

3. *Dust A.* Crystal Pite 'Revisor' is Farcical and Idiosyncratic — Review // Dance Art Journal. 2020. March 9. URL: <https://danceartjournal.com/2020/03/09/crystal-pite-revisor-is-farcical-and-idiosyncratic-review> (дата обращения: 12.08.2022).
4. *Guerreiro T.* Crystal Pite / Jonathon Young, Revisor Review. CULTUREWhisper. 2020. May 23. URL: https://www.culturewhisper.com/r/dance/crystal_pite_jonathon_young_revisor_sadllers/15082 (дата обращения: 12.08.2022).
5. *O'Neill S.* Crystal Pite and Jonathon Young Chat about Their Latest Collaboration. CBC Arts. 2020. November 26. URL: <https://www.cbc.ca/arts/a-glitching-supercut-of-our-current-political-moment-revisor-is-the-dance-theatre-hybrid-2020-needs-1.5816758> (дата обращения: 12.08.2022).
6. *Roy S.* Revisor Review — Astonishing Take on Gogol Demands To Be Seen Again // The Guardian. 2020. March 4. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/04/revisor-review-sadlers-wells-london-gogol> (дата обращения: 12.08.2022).

Казьмина Анастасия Олеговна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: anastasiakazm@mail.ru

Поливалентный подход в анализе спектаклей 1960–1980-х годов

Автор обращается к поливалентному подходу — структурно-семиотическому, герменевтическому, социологическому и антропологическому методам анализа. На примере постановок Анатолия Эфроса «Снимается кино» (1965), «Три сестры» (1967) и «Дон Жуан» (1973) показано, насколько этот инструментарий подходит для изучения советских спектаклей 1960–1980-х годов. Выдвигается гипотеза о том, что Эфрос своей радикальной интерпретацией текста пьесы был близок к авангардному театру, поэтому именно поливалентный подход поможет лучше понять, уловить поэтику и эстетику эфросовских спектаклей.

Ключевые слова: поливалентный подход, анализ спектакля, структурно-семиотический метод, герменевтический метод, социологический метод, антропологический метод, психологический театр, поэтика, режиссура, код, трагедия, интерпретация.

Anastasia Kazmina

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Polyvalent Approach in the Analysis of 1960–1980s Performances

In the article the author refers to the polyvalent approach — structural-semiotic, hermeneutical, sociological and anthropological methods of analysis. The author shows how suitable this toolkit is for studying Soviet performances of the 1960–1980s using the example of the productions by Anatoly Efros “A Movie is being Shot” (1965), “The Three Sisters” (1967) and “Don Juan” (1973). The hypothesis is put forward that Efros, with his radical interpretation of the text of the play, was close to the avant-garde theatre. Therefore, it is the polyvalent approach that will help to better understand, grasp the poetics and aesthetics of Efros’s performances.

Keywords: polyvalent approach, performance analysis, structural-semiotic method, hermeneutical method, sociological method, anthropological method, psychological theatre, poetics, directing, code, tragedy, interpretation.

Как известно, советский театр долгое время был изолирован от зарубежных премьер и театральных открытий. В эпоху оттепели главные театральные события благодаря гастролям постепенно начали проникать в столицу: в 1954 году в Москву приехал театр «Комеди Франсез» и «Гамлет» Питера Брука с Полом Скофилдом в главной роли, перевернувший сознание многих художников. Однако в сфере театральной науки общения по-прежнему не было, несмотря на то, что методологические открытия, сделанные в европейской театральной теории и критике, начинались именно с Русской формальной школы. В 1960–1980-е годы в Европе переосмыслили наследие Пражского лингвистического кружка. В частности, этим занимались французские семиологи Анна Юберсфельд, Патрис Пави и Мишель Корвен, которые разрабатывали структурно-семиотический метод анализа спектакля. В это же время активно развивались социологический и антропологический подходы. Исследователи обращались и к герменевтике, зародившейся ещё в XIX веке. Всё это стало особенно актуальным с появлением на подмостках сложных авангардных сценических текстов.

Режиссёр советской эпохи Анатолий Эфрос (03.07.1925–13.01.1987) — виртуоз поэтического, психологического театра, в начале 1960-х годов вместе с Олегом Ефремовым обновлял идеи Станиславского. Постепенно его метасюжеты и концепции становились всё более жёсткими и выразительными. То, насколько радикально Эфрос интерпретировал пьесу, подчас рождало его с театром авангардным. Поэтому интересно понять, можно ли анализировать работы Эфроса с помощью поливалентного подхода, то есть обращаясь ко всем четырём методам. Важно определить, насколько вообще применимы все эти подходы к историческому спектаклю. Ведь когда мы говорим о современной

постановке, выбирая метод анализа, мы исходим из природы спектакля. В истории приходится учитывать контекст, наличие источников и материалов.

Наиболее интересными для анализа представляются спектакли Анатолия Эфроса «Снимается кино» (1965) по пьесе Э. Радзинского в Театре имени Ленинского комсомола, «Три сестры» (1967) по пьесе А. П. Чехова и «Дон Жуан» (1973) по пьесе Ж.-Б. Мольера в Театре на Малой Бронной. Эти постановки охватывают разные периоды в творчестве Эфроса и показывают принципиальные перемены в поэтике и эстетике его режиссуры.

Чтобы понять, как применять структурно-семиотический метод в театральных исследованиях, лучше всего обратиться к книгам Анны Юберсфельд «Читать театр» (1977), «Школа зрителя» (1978) и Патриса Пави «Проблемы театральной семиологии» (1976), «Голоса и образы сцены» (1985). С точки зрения композиции структурно-семиотический метод — один из самых удобных: в частности, он позволяет проводить анализ спектакля по кодам. Среди театральных кодов можно назвать историко-культурный, философский, эстетический, а также нарративный, актантовый, пространственно-временной, кинетический, жестовый и цветовой.

Для режиссёров 1960–1970-х годов особенно важен код стиля. Ведь это время обновления театральной эстетики, возрождения традиций 1920-х годов. Так, появившийся в 1964 году Театр на Таганке и спектакли Юрия Любимова существовали в стиле условного театра, апеллируя к мейерхольдовской традиции. Очевидно, что ранний Эфрос и театр «Современник» — это новый взгляд на систему Станиславского, психологический театр. Но если кодом спектаклей «Современника» так и остался реализм, то Эфрос в 1960-е годы сделал шаг к театру условному, поэтическому. Как раз кульминация этого перехода — спектакль «Снимается кино» (1965) по пьесе Эдварда Радзинского в Театре им. Ленинского комсомола. Во многом стиль был связан с итальянским кино неореализма, в частности с фильмом

Федерико Фелини «8½». В «Трёх сёстрах» (1967) в Театре на Малой Бронной Эфрос полемизировал со стилем классических мхатовских спектаклей — об этом писали критики; во многом именно это стало причиной того, что спектакль в итоге сняли с репертуара. В «Дон Жуане» Эфрос соединил театр условный и символистский с психологизмом, подробным анализом души и чувств человека.

Здесь важен разговор и о коде жанра. Эфрос за время работы в Театре имени Ленинского комсомола и Театре на Малой Бронной прошёл путь от мелодрамы к трагедии. И если история режиссёра Нечаева в спектакле «Снимается кино» — это всё же драма, то «Дон Жуан» — подлинная трагедия одинокого человека, переживающего экзистенциальный кризис. Принадлежность некоторых спектаклей Эфроса к философии экзистенциализма и вообще философский код его постановок — тема для отдельного исследования.

Когда мы говорим о коде пространства, акустическом, жестовом коде, мы полностью зависим от материала. Какие мизансцены запечатлены на фото, есть ли аудио и видеозаписи, что описывают критики. Сложнее всего, конечно, анализировать жесты. В этом смысле уникальна статья Вадима Гаевского «Приглашение к танцу» о «Трёх сёстрах» Эфроса. Жестовый код спектакля стал сюжетом рецензии, именно через него раскрывается смысл: «Стихия танца входит в дом Прозоровых, как весна, вестником её становится Тузенбах, его жест, приглашающий к вальсу, по существу, начинает спектакль. Сколько изящества, сколько театрального блеска в этом неожиданном бальном вальсе, в который постепенно вовлекаются персонажи и в котором все они — обездоленные сестры, старый Чебутыкин, угрюмый Солёный, некрасивый Тузенбах — чувствуют себя красивыми и молодыми»¹.

¹ Гаевский В. Приглашение к танцу // Театр Анатолия Эфроса: воспоминания, статьи / Сост. М. Зайонц. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2000. С. 214.

От статьи Вадима Гаевского логично перейти к герменевтическому подходу. Его истоки — в трудах Фридриха Шлейермахера, в XX столетии метод развивался в текстах Вольфганга Изера. Большинство рецензий советской эпохи написаны именно с помощью герменевтического круга, интерпретации и трактовки. Из этих текстов современный исследователь чаще всего и берёт смыслы, ответ на вопрос, о чём же спектакль. Исследователь зависит от качества статей, их глубины. Порой весь герменевтический анализ может заменить одна блестящая статья — такая, как рецензия Вадима Гаевского «Приглашение к танцу».

Анатолий Эфрос сам совершал герменевтический анализ ещё на этапе репетиций или после премьеры. Например, именно из его записей мы узнаём, какое значение для Эфроса имела, на первый взгляд, несложная пьеса Радзинского «Снимается кино»: «Пьеса начинается с предсъёмочного беспорядка, а когда наконец что-то налаживается, объявляют обеденный перерыв, и режиссёр уходит отдыхать. В конце картины написано “Затемнение”, потом “Свет”, и вся вторая картина заключена в одной фразе: “Режиссёр сидит на стуле в комнате отдыха и молчит”. И опять — “Затемнение”. Так часто приходится после репетиции уходить в пустую комнату и молчать, что, дойдя до этой фразы между двумя затемнениями, я вдруг разволновался. Уж очень много за этой фразой всего вставало. И дальше я читал пьесу запоем, будто первый раз в жизни рассматривал собственную фотографию»². Простой сюжет о кинорежиссёре-неудачнике в спектакле Эфроса превратился в серьёзную автобиографичную драму непонятого художника.

В современном театроведении один из самых популярных подходов — социологический. При этом у него нет чёткого аналитического аппарата, но зато есть возможность показать актуальные проблемы и вопросы. В разговоре об эфросовских спектаклях социологический подход скорее будет работать от противного.

² Эфрос А. В. Избранные произведения. В 4 т. 2-е изд., доп. Т. 1. Репетиция — любовь моя. М.: Парнас, 1993. С. 42.

Режиссёра в меньшей степени интересовали социальные, общественные проблемы. Он был абсолютно погружён в человека, его психологию, душевные переживания, вечные и философские вопросы. Однако социологический подход может пригодиться и здесь. Ведь в «Снимается кино» для Эфроса было принципиально важно, что герои спектакля — современники. В статье о «Трёх сестрах» Гаевский пишет о конфликте всех персонажей с Наташей как о конфликте «культуры и псевдокультуры». Это тоже тема социальная.

Антропологический подход, связанный в театральной науке с именами Антонена Арто и Ежи Гротовского, чаще всего используют для анализа пластических и процессуальных спектаклей. Конечно, ритуальная и телесная стороны были чужды творчеству Анатолия Эфроса. Однако вспомним, как театральную антропологию определял Эудженио Барба: «Театральная антропология занимается изучением поведения человека на биологическом и социокультурном уровнях в ситуации представления». Эти уровни волновали Эфроса. Он чётко понимал, с какой фактурой, психофизикой, с каким мироустройством нужен артист на каждую конкретную роль. Именно во время работы над спектаклем «Снимается кино» Эфрос начал поиски своего лирического героя. Он писал: «Начались поиски актёра на роль Нечаева. Никто не подходил. Одни казались слишком высокими, другие — маленькими. А главное, не было актёра, в ком какая-то художественная мука сочеталась бы с той неопределенностью, которая являлась, на мой взгляд, не недостатком, а принадлежностью образа»³. Размышляя далее о том, каким должен быть персонаж будущего спектакля, режиссёр практически описывает ту самую ситуацию «представления» по Барбе: «Такая роль, если ты хочешь открыть её по-настоящему и открыть в ней самого себя, требует, если хотите, подвига человеческой откровенности и самоотдачи. Надо в себе увидеть эту роль и себя увидеть в этой

³ Эфрос А. В. Репетиция — любовь моя. С. 42.

роли, надо перестать быть просто привычным самому себе, надо стать самим собой, но только таким, каким ты бываешь в те минуты, когда твоя мысль воспалена, когда ты на пороге чего-то тревожного и важного»⁴. Эфрос нашёл все эти качества в молодом Александре Ширвиндте. Мягкий, нерешительный, потерянный, при этом в глубине души страстный, остро чувствующий этот мир и страдание. Эти качества проявлялись в пластике артиста, его жестах, голосе и мимике. Образ эволюционировал из спектакля в спектакль. Таким был Тузенбах Льва Круглого в «Трёх сёстрах»: душевная тонкость и уязвимость проступали даже в его походке. Кульминация — Дон Жуан Николая Волкова. Он умел играть мысль, процесс рефлексии и душевную боль.

Спектакли Анатолия Эфроса казались современникам невероятно близкими и понятными. Сегодня исследователи приходят к выводу, что его ключевые постановки — сложные и интересные сценические тексты. Эфрос, пожалуй, как никто из современников, неожиданно интерпретировал драматургический текст и создавал собственный, драматический. При этом Эфрос никогда не был концептуалистом, чувство театра, человека, его психологии и рождало спектакли. Именно поливалентный подход поможет лучше понять, уловить поэтику и эстетику эфросовских спектаклей.

Список литературы

1. *Гаевский В.* Приглашение к танцу // Театр Анатолия Эфроса: воспоминания, статьи / Сост. М. Зайонц. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2000.
2. *Марков П.* О театре. В 4 т. Т. 4. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1977.
3. *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974.
4. *Смелянский А.* Предлагаемые обстоятельства. М.: Искусство, 1999.
5. *Эфрос А. В.* Избранные произведения. В 4 т. 2-е изд., доп. Т. 1. Репетиция — любовь моя. М.: Парнас, 1993.

⁴ *Эфрос А. В.* Репетиция — любовь моя. С. 44.

Ноздрачева Евгения Алексеевна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: evg.nozdracheva@gmail.com

Авангард и авангарды: реализация приёма

Авангардисты рубежа веков изобрели найденные ими самими формы, способы, приёмы художественного выражения. Новизна этого явления в определённой степени условна, так как театральные деятели откровенно обращались к опыту прежних эпох — к средневековым мистериям и ренессансным представлениям на открытом воздухе. Через век русский театр пришёл к тем же самым поискам нового в забытом. Передовым представителем авангарда 1980–1990-х стал режиссёр Борис Юрьевич Юхананов со своими опытами антипостановочности и отчуждённости от театральной конвенциональности. Наследование театром 1990-х приёмов авангарда можно заметить в мистериальности и перформативности — очевидных чертах, проявляющих прямую родственную связь авангарда 1990-х и рубежа веков.

Ключевые слова: театр авангарда, театр 1990-х, художественный приём, Борис Юхананов.

Evgenia Nozdracheva

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Avant-Garde and Avant-Gardes: Implementation of the Method

The avant-garde artists of the turn of the century invented forms, methods, art techniques of artistic expression that they themselves had found. The novelty of this phenomenon is to a certain extent conditional, since theatrical figures frankly turned to the experience of previous eras — to medieval mysteries and Renaissance outdoor performances. A century later, the Russian theatre came to the same search for the new in the forgotten. The leading representative of the avant-garde of the 1980s and 1990s was director Boris Yukhananov with

his experiments of anti-staging and alienation from theatrical conventionality. The inheritance of the avant-garde theatre of the 1990s can be seen in mystery and performativity — obvious features that show a direct family connection between the avant-garde of the 1990s and the Turn of the Century.

Keywords: avant-garde theatre, theatre of the 1990s, art technique, Boris Yukhananov.

Театр авангарда был предвосхищен эстетикой рубежа XIX–XX веков — появлением символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, модерна (ар-нуво). В поисках «жизни как она есть» и свободы говорить обо всём самыми разными средствами театр новой драмы отказался от традиционной, привычной театральной атрибутики и занялся разработкой лексики условного театра и новых невербальных художественных приёмов. Уже на основе этого опыта чуть позже авангардисты манифестарно отказались от большинства ценностей новоевропейской культуры, прежде всего утверждая и абсолютизируя найденные или изобретённые ими самими формы, способы, приёмы художественного выражения. Именно поэтому легче всего обнаружить авангард в сфере практики в экспериментальном, лабораторном, студийном театре, выступающем, как правило, в противовес коммерческому или официальному, конвенциональному театру.

Частным случаем поисков нового театра в конце XIX — начале XX века явилась реформа пространства классической сцены-коробки, которая различными способами боролась с существованием конкретной привычной линии рампы, разделявшей сцену и зрительный зал. Таким образом, театральное пространство стало организовано по-новому, что позволяло реализовать самые фантастические замыслы постановщиков. Новизна этого явления в определённой степени условна, так как театральные деятели откровенно обращались к опыту прежних эпох — к средневековым мистериям и ренессансным представлениям на открытом воздухе. Так, спектакли обрели сценическую жизнь в совершенно

нетеатральных помещениях: на лестницах, чердаках, в подвалах и цехах заброшенных (и работающих) заводов и фабрик.

Через век (к тому же на пороге нового тысячелетия) русский театр как часть театра мирового, переживая очередной кризис формы и содержания, пришёл к тем же поискам нового в бытом. Середина 1980-х оказалась временем коренного перелома не только общественной системы, но и поводом для пересмотра основополагающих принципов и традиций в искусстве. И снова театр в поисках нового пошёл по уже проверенному пути. Созданная в 1986 году Борисом Юханановым первая в Советском Союзе независимая театральная группа «Театр Театр» (возможно, первый независимый театральный коллектив в СССР) представила премьеру «Мизантропа», сыгранного не на сцене, а в арбатском дворе. По словам самого режиссёра, это был экстремальный внутренний опыт (особенно для 1980-х годов), и этот процесс непременно требовал соавторства. То есть чётко закрепленные и оформленные роли режиссёра и актёра приобретали новое (забытое старое) значение и функциональность в творческом процессе. С трудом можно назвать эти опыты лабораторными, подразумевая их отчужденность от театральной конвенциональности и антипостановочный характер спектаклей. Однако назвать эти опыты «спектаклями» будет не вполне точным. Ранние работы этой группы художников можно охарактеризовать скорее как акции и перформансы.

Андеграунд театра, появившийся в 1980-е и расцветающий в 1990-е, был ничем не защищённой территорией поиска формы — подлинной структуры произведения — в античном её смысле. Она требовала не менторства и бессознательного исполнительства, но соавторства, единомыслия и смыслового братства, художественной свободы для каждого участника процесса.

Так в театр пришли художники и музыканты, которых сложно было раньше представить в «привычном» театре. Это вдохнуло жизнь в утилитарную, застоявшуюся форму существования театра как подлинного синтеза искусств. Теперь литература,

музыка, живопись и танец перестали выступать в качестве обслуживающих «оформительств» и снова стали самостоятельными действенными элементами целостных художественных произведений.

Если говорить о наследовании театром 1990-х авангардной эстетики, то можно заметить, что мистериальность и перформативность — очевидные черты, проявляющие прямую родственную связь авангарда 1990-х и рубежа веков. Важно обратить внимание на то, что Борис Юхананов продолжает и по сегодняшний день свои театральные поиски, обращаясь к почти забытым опытам. Термин «новая процессуальность», появившийся в конце 1980-х, до сих пор отражает главный режиссёрский метод автора: театральные события вырастают одно из другого, при этом оказываясь абсолютно завершёнными «вещами в себе».

Длительный проект «МИР» («Мастерская индивидуальной режиссуры»), в котором ученики Юхананова поколение за поколением создают и обживают пространство новых мифов, с каждым новым сезоном расширяет освоение своей театральной вселенной. А ведь первая попытка реализовать художественный приём через сакрализацию бытового (и одновременно, наоборот, — мифологизацию обыденного) случилась уже в те самые 1990-е, когда за основу был взят «Вишнёвый сад» А. П. Чехова. Именно «Сад» был главным театральным проектом Юхананова в «Мастерской индивидуальной режиссуры» на протяжении десяти лет. Этот уникальный эксперимент по созданию саморазвивающейся во времени сценической постановки сочинялся самими участниками. Они попробовали встать в ситуацию сочинения мифа и одновременно были участниками этого мифа, который сами же сочиняли. Как основной приём актёры использовали технику чтения текста, при которой он сразу же разыгрывался. Всего было создано-сыграно-прожито семь вариаций «Сада», которые Юхананов называет «регенерациями»; в результате появлялся не просто новый спектакль, но каждый раз — новый миф о саде. Студия «Театр Театр» 1980-х стала революционным театром, впервые

заявившим о возможности длительного эволюционного существования спектаклей. Впоследствии, с 2013 года, когда Борис Юхананов стал художественным руководителем «Электротeatра Станиславский» (бывший Московский драматический театр им. К. С. Станиславского), в афише театральной Москвы стали сезон за сезоном появляться новые театральные сериалы: «Золотой осёл», «Синяя птица», «Сверлийцы», «Орфические игры».

Главным художественным приёмом в философско-художественной концепции театра для Юхананова стал перенос внимания с частной оптики, взгляда на конкретного человека, на глобальное — большой мир и весь универсум. На стыке аттракциона и ритуала случалось создание новых мифологем, которые оказываются проекциями уже знакомых, но очень далёких от ощущений сегодняшнего дня мифов. В опытах Юхананова жанр мистерии тесным образом сближался с перформансом и позволял проявиться новым свойствам и материала, и исполнителей, и контекста. Сцена «Электротeatра» — площадка, открытая для экспериментов, а потому — всегда спорная территория как для театра драматического, так и для музыкального. Это абсолютно закономерно и логично для театра, ставшего наследием художественного андеграунда 1980-х. Именно на такой почве появляются и новые авторы-экспериментаторы. Владимир Раннев — композитор, представитель новой академической музыки, который по приглашению Юхананова не только выступил автором музыки финальной части оперного сериала «Сверлийцы», но и стал режиссёром и одновременно композитором оперы «Проза», в свою очередь ставшей исключительным событием для театрального сезона 2017/2018.

Опера «Проза» сложилась из двух написанных с разницей почти в сотню лет литературных текстов: музыкальная партитура основана на «Степи» А. П. Чехова, а визуальное наполнение оперы представляет собой буквально комикс по жестокому рассказу Ю. Мамлеева «Жених». Тягучая, мерная, нагнетающая интонация «Степи» стала контрастом для стремительного развития

иллюстраций «Жениха». Музыкальная ткань спектакля не только смыслом создаёт то, что видит чеховский мальчик, но и передаёт интонацией его состояние: страх видений и звуков ночи, усталость от духоты и скуки, тоску по маме, растерянность и недоумение от едва уловимой песни природы, детскую мечтательность при взгляде на темнеющее небо. Нетрудно уловить на слух понятные звуки: крики и полёты птиц, шум ветра, скрип останавливающейся брички; при этом отчётливо различаются и совсем неожиданные звуки восхода солнца, и становится слышно даже то, как зажигаются звёзды и ангелы-хранители располагаются на ночлег.

То, как устроена визуальная составляющая спектакля, можно долго рассматривать: это хитрая оптическая система стёкол, света и проекции. Как только поднимается глухой чёрный занавес, зритель видит витрину-коробку — самый масштабный *lifebox* художницы Марины Алексеевой (так автор называет свои работы — ящички-коробки, в которых она создает миниатюры разнообразных типичных интерьеров и с помощью цифровых проекций населяет людьми).

Задник — стена из огромных ромбов-подушек, будто сложившихся в огромное одеяло из сшитых кусочков пёстрой ткани. На стёкла транслируется анимированный комикс, который стремительно бежит справа налево, сменяя один за другим мощные визуальные образы и облака-«бабблы». Солисты коллектива *N’caged* исполняют главные роли и встают в статичные мизансцены, дополняя анимацию. Фиксированная холодным светом статичность (художник по свету — Сергей Васильев) и смена мизансцен исключительно в полутени создают эффект прозрачности движения, коего в спектакле почти ровным счётом нет — только его иллюзия. Свободно движутся только огромные яркие картинки, будто вырезанные из глянца. Они выстраиваются в сложный визуальный ряд и иногда иллюстрируют хлёсткие образы, выхваченные из текста впрямую, а иногда ассоциативно.

К финалу линии обеих проз сходятся в общей точке — ощущении обречённости, сравнимом с эффектом катастрофы. Удар

резкий и точный, а что наиболее важно — неожиданный. Слогами чеканится, как горько чеховский Егорушка приветствует новую жизнь. В этот же момент мамлеевский поддонок Ваня Гадов с каждым новым комиксовым «бэбблом» подбирается к мысли, которая настигает зрителей, совсем как молния — Егорушку в степи: «Мы живём в лучшем из миров».

Кажется, если бы на этом закончился спектакль, то зрители бы оказались пациентами операции-трагедии, при которой грудную клетку вскрыли ровно по шву в месте, где соединяются рёбра и держится солнечное сплетение, ржавым гвоздём перемешали все органы и обратно не зашили. Но режиссёр заботливо позволяет зрителям не уйти в таком виде.

Медленно, под успокаивающее ритмичное чередование шипящих звуков разбирается задник — «лоскутное одеяло» из подушек. За ним — бывшая детская, уставленная траурными венками. Комната уже обжита новым хозяином: здесь висит парадный костюм божка-Вани, когда-то убившего девочку, которая жила в этой комнате. Парадоксальным образом мизансцена в комнате погибшей первоклассницы даёт облегчение. Искусственное пространство этой *deathbox* — комнаты смерти — встречает на выходе из *lifebox*, которая оказалась непроизвольно выстроившейся в голове комнатой страха. Именно эта знакомая театральность оказывается спасением и позволяет наконец-то выдохнуть: всё это — театр, а вся боль — рефлексия на спектакль, на художественное произведение, на искусство, а не личное горе каждого. В этом, конечно же, и заключается главный художественный приём режиссёра и художницы, когда подчёркнутая театральность становится неожиданным напоминанием о реальной жизни — вне зрительного зала. Этого всегда пытался достичь авангард самыми разными способами — используя и придумывая новый язык или вспоминая забытые приёмы, чтобы обратить внимание на жизнь, которая происходит именно сейчас, наполнена ли она событиями, или состоит из будней и оказывается монотонным течением, — та самая жизнь как она есть.

Таким образом, поставангардная художественная практика Бориса Юхананова с конца 1980-х по сегодняшний день даёт примеры и демонстрирует возможности реализации разнообразных авангардных приёмов, среди которых наиболее интересными представляются игра с открытым пространством, включение новой процессуальности в ткань спектакля, совмещение частной и глобальной оптик, работа на оси «театральность — реальная жизнь».

Список литературы

1. Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
2. Шкловский В. Искусство как прием // В. Шкловский. Собрание сочинений. Т. 1. Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
3. Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание: коллективная монография. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
4. Эрлих В. Русский формализм: история и теория. Спб.: Сфера, 1996.
5. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

Губанова Ирина Николаевна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
кандидат искусствоведения, доцент

E-mail: irinagubanova253@gmail.com

Авангард: инструменты анализа

Статья посвящена проблеме взаимного влияния научной аналитики и авангардной художественной практики. Представлены этапы формирования основных подходов, методов и инструментов анализа театральной практики авангарда. Структурно-семиотический подход, сформировавшийся в работах Русской формальной школы в 1910–1920-е годы, расширенный и усовершенствованный в исследованиях европейских театральных семиологических школ в 1960–1980-е годы, дополненный герменевтическим, социологическим и антропологическим подходами в 2000–2010-е в работах Патриса Пави, представляется наиболее релевантным инструментом для анализа произведений авангардного театра.

Ключевые слова: структурно-семиотический подход, методы и инструменты анализа, театральная практика авангарда, Русская формальная школа, европейские театральные семиологические школы, Патрис Пави.

Irina Gubanova

Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Avant-garde: Instruments of Analysis

The article examines the mutual influence of science analytics and avant-garde art practice. It represents the stages of formation of main approaches, methods and analytic instruments of avant-garde theatre practice. It focuses on the structural-semiotic approach that was formed in the works of Russian formal school in 1910–1920s, extended and perfected in the researches of European theatre semiological schools in 1960–1980s and completed by hermeneutical, sociological and anthropological approaches in the works of Patrice Pavis in 2000–2010s. It appears the most relevant analyzing instrument for the avant-garde theatre works.

Keywords: structural-semiotic approach, methods and instruments of analysis, theatre avant-garde practice, Russian formal school, European theatre semiological schools, Patrice Pavis.

Цикличность, взаимозависимость и взаимное влияние научной аналитики и авангардной художественной практики фиксируются в 1910–1920-е, 1960–1980-е и в 2000–2010-е годы. В начале века основатель и лидер Русской формальной школы Роман Якобсон заявлял о необходимости постановки самого вопроса: «Такие знаменательные эксперименты, как беспредметная живопись и прозванное “заумным” словесное искусство, аннулируя изображаемый или обозначаемый предмет, ставили наиболее остро вопрос о природе и значимости элементов, несущих семантическую функцию в пространственных фигурах, с одной стороны, и в языке — с другой»¹. Он же свидетельствовал о выборе метода анализа для исследования авангарда: «Проблема связи и различия между отдельными искусствами, особенно между знаковыми компонентами живописи и языка, и вопросы претворения обеих разновидностей знака в пределах беспредметной живописи и заумной поэзии были между мной и молодыми московскими художниками предметом оживленных дискуссий в годы накануне Первой войны. Тематика и терминология знаковых процессов давно привлекала внимание юных искателей, и, когда мы ознакомились с размышлениями де Соссюра, вопрос науки о знаках (или семиологии, как называл её де Соссюр, ратуя за новую дисциплину) тотчас вошел в круг наших бесед и планов, получивших дальнейшее развитие в новорождённом Пражском лингвистическом кружке»². Таким образом, первым научным объединением этого направления стала Русская формальная школа (с 1915 года — Московский лингвистический кружок, с 1916-го — ОПЯЗ), методом анализа был выбран

¹ Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 12.

² Там же. С. 409.

семиологический («структурно-функциональный», «синхронно-диахронный»), а первой рабочей знаковой моделью — двухкомпонентная модель знака по де Соссюру. Терминологический аппарат — знак, означаемое / означающее, синтагма / парадигма, синхрония / диахрония — был положен в основание новой аналитики.

1. 1910-е-1920-е годы: Русская формальная школа

1.1. К анализу лингвистического / драматургического текста

1.1.1. Якобсон: инструменты анализа

Началом фундаментального научного осмысления футуристической (и шире — авангардной) эстетики можно считать статью Якобсона «Новейшая русская поэзия» (1919). Именно в ней для исследования поэзии Хлебникова и современных русских поэтов-футуристов, которые являлись «основоположниками “самовитого, самоценного” слова как канонизированного обнаженного материала», был предложен набор аналитических инструментов, препарирующих сложнейшие художественные тексты. Стратегия анализа и иерархия инструментов была следующей:

- обнажение приёма: реализация тропа (метафоры, метаморфозы, сравнения, гиперболы и т.д.) — проекция литературного приёма в художественную реальность, превращение поэтического тропа в поэтический факт, в сюжетное построение;
- синтаксис: ляпсус, контаминация, особенности согласования падежей, нарушение синтаксического равновесия, тенденция к безглагольности;
- эпитеты / сравнения;
- форма слова: диссоциация, словотворчество; неологизмы;
- приём сближения двух единиц: параллелизм, эвфония, звукообразное построение;

- игра на омонимах, игра на синонимах;
- рифма: валентность согласных, культ опорных звуков, составная рифма, обнажение рифмы.

Цель статьи — анализ произвольного («мирового заумного») языка, в котором слова «как бы подыскивают себе значение». Это не отсутствие семантики, это слова с «отрицательной внутренней формой». Они не входят ни в какую координацию с данным практическим языком. Из них состоят сектантские глоссолалии, «птичий» язык, обезьяний язык, русские заговоры. Это слово, которое утрачивает предметность, внутреннюю и внешнюю форму. Это поэтический язык, который стремится к пределу, к фонетическому = эвфоническому слову, к заумной речи. Его широко использовали в своём творчестве и поэты, и драматурги-авангардисты.

1.2. К анализу сценического текста

1.2.1. Шпет: к теории театрального знака

В работах 1920-х годов («Эстетические фрагменты», «Театр как искусство») Густав Шпет — один из соучредителей Московского лингвистического кружка — определил основные характеристики философской / эстетической / театральной (более объёмной, чем лингвистической) модели знака. С его точки зрения, любой эстетический предмет помещается между бытием жизненно-практическим и идеальным, мыслительным. Это промежуточное положение эстетической сферы Шпет обозначает термином «отрешенное» бытие. Вместе с тем далеко не всякое отрешённое бытие создаёт эстетические предметы: «Эстетический предмет как предмет отрешенного бытия есть в первую голову предмет культурный, “знак”, “выражение”. Это есть бытие отрешённое, но не самодовлеющее, а, скажем, сигнификативное»³.

³ Шпет Г. Эстетические фрагменты. Пб.: Колос, 1922–1923. С. 7.

Всякое искусство осмысленно потому, что пользуется «знаком, которому корреспондирует смысл». Но искусство не только передаёт смысл — оно отображает душевные волнения, поэтому всякое искусство экспрессивно. Специфика искусства как отрешённого бытия — в сигнификативно-экспрессивной функции. Понимание искусства театра как своеобразного отрешённого бытия позволяет расстаться со многими предрассудками. Отпадают толкования: логическое (театр — интерпретация литературы), формалистическое (театр есть движение: движение на сцене и в жизни — не одно и то же), псевдореалистическое (копирование иллюзии: художественный реализм и реализм бытия — это омонимы; первый является термином эстетики, второй — философской онтологии). Проблема условности театра при такой формулировке осознаётся во всей своей принципиальной значимости.

Таким образом, переосмыслив и определив специфику знаковой природы театрального искусства, Шпет приходит к нескольким выводам-характеристикам. Из них принципиально важными для понимания эстетики авангардного театра являются: театр есть самостоятельное и специфическое искусство в ряду других искусств; театр имеет для себя свою литературу, живопись, музыку и не существует только для целей литературы, изобразительных искусств или музыки; художественная задача театра — не реализация личности актёра и не оживотворение литературного образа, а чувственное воплощение идеи в создаваемый творчеством актёра характер; действительность театрального представления, как и во всяком искусстве, есть отрешённая действительность; критерий соответствия обыденной и натуральной или прагматической действительности к театральному представлению не приложим.

1.2.2. Богатырёв: компоненты сцены, их структура и функция

В статье «Чешский кукольный и русский народный театр» (1923) участник Московского и Пражского лингвистических кружков Пётр Богатырёв применяет структурно-функциональный

подход к изучению кукольных фольклорных драматических форм. Экстраполируя этот подход на общее театроведение, исследователь определяет театр как «особую систему взаимосвязанных компонентов». Концентрируясь на синхронном и функциональном изучении театрального произведения, учёный исследует, как составляющие элементы соотносятся друг с другом и как они «отвечают» на изменяющиеся запросы публики. Богатырёв выделяет такие структурные компоненты театра, как репертуар, речь, композиция, костюмы, публика. В работе «Народный театр чехов и словаков» (1940) к набору этих компонентов добавятся сценическая площадка и зрительный зал, декорации, театральное освещение, коллективное творчество актёров, режиссёр, движение, декламация, маска. Народная драма — это «замкнутое художественное целое», а форма кукольного театра наиболее ярко иллюстрирует условность театрального искусства. Именно эти формы театра наиболее близки по характеристикам соответственно и по методам анализа авангардному театру.

1.2.3. Эйзенштейн / Терентьев: режиссёрская аналитика

Особый вклад в разработку метода внесли режиссёры-теоретики как «первого», так и «второго» эшелона, в работах которых собственная художественная практика получала научное осмысление и был разработан универсальный аналитический аппарат.

Исследования Эйзенштейна были посвящены общим проблемам семиотики искусства: жестовой семиотике, изучению глубинной структуры семиотической системы искусства (и этнической психологии), развитию идеи синкретизма систем знаков, возможности их рассмотрения с биологической и социальной точек зрения. Театральная семиотика Эйзенштейна формировалась на материале актёрского движения и биомеханики, театра марионеток, эстетики японского театра Но (маски, костюм, грим), китайского театра (многозначность символа на сцене — многозначность иероглифа в письменности). Он одним из первых решил проблему

точной записи сценического текста, когда подключил математический язык для записи мизансцен (1921), используя четырёхмерный график с изображением скорости и с оценкой динамики мизансцен, получавшей количественное выражение. В 1928–1929 годах он совершенствовал эту систему записи, привлекая для этого аппарат аналитической геометрии и создавая систему точной записи мимики и жеста («стянутый на тело пространственный чертёж»).

Теоретические работы Игоря Терентьева — режиссёра-авангардиста («левейшего из левых») — были аналогом работ учёных Русской формальной школы. В трактате «17 ерундовых орудий» он предлагал набор аналитических инструментов, таких как: ошибка, ляпсус, оговорка; взаимовлияние звука и значения, неологизм; легитимизация плагиата, деконструкция слова, звуковая организация по принципу сновидения. В программе, написанной для фонологического отдела ГИНХУКа, предметами исследования были звук, теория декламации, деавтоматизация восприятия языка. В театральной практике Терентьева эти аналитические инструменты превращались в набор выразительных приемов. В его драматургии (трагедия «Иордано Бруно», 1924) были использованы: нарушение логики, деконструкция, смешение гласных, глоссалалия, неологизмы, деформация слова; звукопись как факт, деавтоматизация восприятия; звуковой и семантический параллелизм; детская речь, ввод обезличенного персонажа. В его сценической практике (спектакль «Ревизор», 1927) присутствуют: фонетический и синтаксический сдвиг в речи, превращение сценического тропа в факт, слово, шум, звук, стук как театральные знаки; монтаж и фонохроника; фрагментация предмета, деформация, контаминация; заумь как основа смешения языков; неоконченность, процессуальность, обнажение приёма.

1.2.4. Хореологическая лаборатория ГАХН: анализ кинетики

Созданная под руководством Василия Кандинского Хореологическая лаборатория в 1921–1928 годах разработала алфавит

жестов и движений человеческого тела. Программа, изложенная Кандинским, ставила задачи научного объединения: «Необходимо установить связь между движением линий и движением человеческого тела в целом и в его частях, переводить линию в движение тела и движение тела в линию. Такие наблюдения должны записываться как словами, так и графически. Из этих последних записей впоследствии образуется так называемый словарь отвлеченных движений»⁴. Цель работы лаборатории — составить словарь художественной терминологии и словарь символов, основной раздел которого составляла символика жестов (над ним работали Флоренский и Ларионов). Это научное объединение включало в себя ряд практических секций (пластический танец, физкультура и ритмика), с опорой на демонстрации которых разрабатывался язык — система записи для кинетики. Для систематической регистрации движения были предложены три языка: художественный — наиболее свободный в толковании, формальный (абстрактный) — с традиционными записями движения, зафиксированными хореографами, и регистрация движения настоящей фотографией, которая могла использоваться двояко — как средство механической регистрации (в хронофотографии) и как художественная интерпретация. Эти системы записи — полноценный семиотический аналитический инструментарий для фиксации кинетики — ценнейший вклад русского научного авангарда в разработку метода. Таким образом, семиотический подход — попытка систематического анализа формализованного языка движения — был в центре авангардной науки и практики.

2. 1960-е-1980-е годы

В этот период методологическое наследие Русской формальной школы и Пражского лингвистического кружка активно

⁴ Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 48.

разрабатывают несколько европейских театроведческих школ — польская, итальянская, немецкая и французская. Ключевой вклад в разработку метода вносит французская театральная семиологическая школа — Анна Юберсфельд, Патрис Пави, Мишель Корвен. Сам метод определяется как структурно-семиотический. В работу входят три знаковые модели: к двухкомпонентной модели де Соссюра добавляется трёхкомпонентная модель Пирса (знак — объект — интерпретанта) и его знаковые типологии (наиболее востребованная триада — «икона — индекс — символ»). Третья знаковая модель, авторства Луи Ельмслева, включала в себя план содержания (культуру) и план выражения (семиотическую систему); её главная характеристика — отсутствие фиксированной корреляции между планом выражения и планом содержания.

2.1. Метод: ключевые положения

«Театральная семиология — это метод анализа текста и/или представления, вскрывающий их формальную структуру, рассматривающий динамику развития и становление процесса формирования знаков, происходящего при участии создателей спектакля и публики» — это определение было дано Пави в 1987 году в «Словаре театра». Точкой отсчёта для театральной семиологии является активно пропагандируемое авангардом представление о театре как об особой сценической практике, не зависящей от литературы.

Семиология — это способ получения смысла в течение всего театрального процесса, который начинается с режиссёрского прочтения драматического текста и заканчивается зрительской интерпретацией спектакля. Спектакль понимается как особое сообщение, обладающее характеристиками времени и пространства, звучащей речью и пластической формой повествования. Отправителем кодированного сообщения является коллектив создателей, а декодирующим реципиентом — зритель.

Определение минимальной знаковой единицы и разработка типологий знаков не является первостепенной задачей метода в этот период, на первый план выходит значимая функция, то есть корреляция и взаимообусловленность плана выражения (означающего) и плана содержания (означаемого). Значимые функции, задействованные в театральном представлении, позволяют восстановить динамику порождения смысла; они позволяют по-разному членить означающие и «отыскивают» означаемые и означающие в течение всего спектакля.

Согласно Р. Барту, театр «высылает в ваш адрес одновременно несколько различающихся по ритмической структуре сообщений», что создаёт ситуацию, в которой зритель принимает информацию по разным каналам (декорация, костюмы, освещение, местонахождение актёров, их жесты, мимика, слова). Важно определить отношения между сценическим материалом (реальными объектами) и сценическими системами (теоретическими, абстрактными объектами), то есть кодами. Спектакль определяется как процесс по созданию уникального имплицитного кода путём переплетения эксплицитных театральных кодов. Зритель-интерпретатор в этой схеме создаёт конечный код, уничтожая тем самым прежние коды, использовавшиеся в момент создания.

Принимая во внимание число кодов в театральном представлении, Юберсфельд утверждает, что «театральный язык является сложным понятием, которое вводит в игру не только существование, но и некую суперпозицию знаков». При определении минимальной единицы значения основным становится прагматическое направление в изучении знака. Представление о смысле спектакля расширяется за счёт включения роли воспринимающего зрителя, завершающего этап создания представления. Спектакль — это «множество зрелищных практик и текстов», основной из которых является партитура зрительского восприятия.

2.2. Аналитический аппарат

Школа разрабатывает и предлагает стратегию и категориальный аппарат для анализа театрального — драматургического и сценического — текстов.

Универсальные категории анализа: знак — решётки знаков / текст (референция драматургического и сценического текстов) / пространство — время (театральное, драматургическое, сценическое, драматическое) / действие, жест, дискурс мизансцены / фундаментальная категория, которой подчинён анализ спектакля.

Комплементарные категории анализа: избыточность / перманентность / амбивалентность / изотопия.

Коды: историко-культурный, философский, эстетический / нарративный, актантовый, пространственно-временной, кинетический, жестовой, цветовой.

Весь этот аналитический инструментарий был разработан в фундаментальных теоретических работах Юберсфельд («Читать театр», 1977; «Школа зрителя», 1978), Пави («Проблемы театральной семиологии», 1976; «Голоса и образы сцены» 1985) и применён в практической аналитике Пави («Мариво: испытание сценой» 1986) и Корвеном («Мольер и его современные режиссеры», 1985).

2.3. Коррекция метода

Представления П. Пави, изложенные в статье «Игра театрального авангарда и семиологии» (1985), являются важнейшей корректировкой общей теории театральной семиологии в этот период. Задача Пави — «выяснить, каким образом авангард применяет или же показывает несостоятельность для своей творческой работы определённой семиотической практики». Потенциал для этого — в прагматическом анализе авангардного театра, в ситуации полноценного сотворчества создателя и зрителя. Смысл спектакля не задан заранее, а проявляется во время постановки

«посредством воплощения в сценической практике различных означающих систем, которые всегда сдвинуты, смещены друг по отношению к другу».

Таким образом, можно выделить следующие характеристики, которые необходимо учитывать в процессе анализа авангардного спектакля. Театральный знак в авангарде заведомо смещён: «авангард “играет” с семиологией (а иногда — и в семиологию)». Это смещение либо уничтожает знак, либо образует бесконечное означаемое. Восстановить связь внутри него способен исключительно реципиент-интерпретатор. Все системы в спектакле равнозначны, и текст — лишь одна из этих систем, далеко не главная. Основными категориям авангардного театра являются противопоставленные пространство и время, а познание и описание спектакля возможны лишь за счёт анализа отношений между ними, которые уникальны для каждого спектакля. В этом множестве парадоксов и противоречий театральный авангард находит отнюдь «не свой конец, но саму свою сущность».

3. 2000–2010-е годы

Новая театральная реальность, в которую встраивается авангард на рубеже XX–XXI веков и в первые десятилетия XXI века, — взрыв театральных форм и тотальное нашествие перформативных практик — потребовала существенной корректировки в подходах и в методах анализа. Одним из первых теоретическое осмысление этой ситуации даёт Пави («Анализ спектаклей», 2012; «Словарь перформанса и современного театра», 2014), предлагая расширить количество подходов до четырёх: структурно-семиотического (разработан в традиционных европейских театроведческих школах), герменевтического (немецкая рецептивная эстетика), социологического (немецкая, французская, американская социокритика) и антропологического (американская и европейская версии). Эта многовекторная, поливалентная

аналитика становится наиболее релевантной для осмысления и работы с новейшими формами театра.

3.1. Аналитический аппарат: «новые драматургии»

Пави обращается к процессу «драматургического анализа», состоящего не только в прочтении пьесы, но и в выработке способа анализа и восприятия, интерпретирования и описания, воспроизводящего принципы композиции спектакля. Под «новыми драматургиями» понимаются течения, связанные с появлением релятивистских постмодернистских и постдраматических идей в 1970-х годах, в ходе которых драматургия внешне отступает на задний план, но на самом деле мутирует. Драматургия открывает различные способы исчезнуть или замаскироваться, чтобы лучше возродиться в новой форме. Пави приводит несколько примеров подобных форм.

- **Совместный театр** — театр не столько коллективной выработки, сколько согласованного сотрудничества, положение драматурга в котором не отличается от положения каждого участника. Все функции творчества для сцены открыты для каждого, особенно приветствуется драматургическое вмешательство.
- **Драматургия актёра** — антропологическое понятие, введённое Эудженио Барбой, обозначает способы работы, в ходе которой актёр отбирает свои собственные вокальные, жестовые, текстовые или любые другие материалы, чтобы собирать их во время личных импровизаций. Это, в сущности, нормальный способ театральной работы, когда от актёра требуется предложить уже оформленные материалы, соглашаясь затем отказаться от них в пользу драматургических выборов или сценического применения. Суть подобной работы лучше видна в спектаклях, изначально составленных из вокальных или ритмических

импровизаций, а потом уже наполняющихся текстами и повествованием, привносимыми режиссёром.

- **Постнарративная (постклассическая) драматургия** объединяет тексты и спектакли, лишённые всякой фабулы и наррации, реализующие следующую стадию развития драматического письма, которая отрицает всё предыдущее. Такой вид драматургии имеет непосредственное отношение к постдраматическому театру и характеризуется типологическими чертами: ослаблением мимесиса и отсутствием причинной связи между происшествиями внутри события.
- **Визуальная драматургия** — понятие, обозначающее спектакли без текста, основанные на особой последовательности и связи визуальных образов. Критерием визуальной драматургии является не отсутствие текста на сцене, а сценическая форма, визуальный аспект которой доминирует до такой степени, что заставляет признать себя как главную характеристику данного эстетического опыта. Визуальная драматургия использует зрение там, где раньше доминировал слух, сохраняя при этом классический принцип композиции в анализе. Она надеется выработать точную систему анализа, опирающуюся на визуальную и постнарратологическую семиотику, с одной стороны, и на феноменологию тела, воплощённого взгляда и кинестетической эмпатии — с другой.
- **Драматургия танца** ориентируется на движение и всё невербальное как на способы передачи смысла. Если спектакль основан на видимом движении тела, зритель начинает осознавать своё положение в пространстве и своё тело по отношению к транслируемой идее, так как идея на сцене имеет смысл, когда воплощается в телах в движении. Передача определённого рассказа в танце может быть осуществлена за счёт «нарративизирования» хореографии. Хореография производит движения, а драматургия создаёт

композицию ритмов, напряжений, изменений положений и поз, которые способен обнаружить и осмыслить зритель.

- **Драматургия зрителя** — это обнаружение способа войти в спектакль и занять определённую позицию, исходя из того, что сделали актёры. Пави определяет два различия в этом процессе: 1) разница между тем, что артисты хотели сделать, и тем, что они на самом деле сделали; 2) разница между тем, что мы видим в созданном результате, и тем, что мы хотели бы там увидеть. Чем больше мы удаляемся от драматургии, написанной автором (по классическим правилам), или от драматургии, задуманной и реализованной драматургом, тем больше мы должны, в конечном счёте, создавать свою собственную драматургию (постмодернистскую или постдраматическую). Зритель должен «переписывать» или создавать спектакль сам, работая как драматург.
- **Перформативная драматургия** показывает, как многочисленные социальные факты становятся предметом конструкции, действия по конвенции, разрабатывая способы воздействия на мир. Такая драматургия видит свою задачу в том, чтобы удалить заранее обдуманную схему восприятия и представить сам анализ как творческий акт, как режиссуру реальности. Функция драматурга здесь уже трудно отделима от функции режиссёра и других создателей спектакля. Перформативная драматургия, является ли она визуальной, жестовой или музыкальной, подхватывает идею креативной интервенции, творческого вмешательства, которое проявляется как программа для реализации: «Перформативная драматургия не прописывает художественный процесс смысла извне, она креативна, реализует форму изнутри»⁵.

⁵ Pavis P. Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain. Paris: Armand Colin, 2014. P. 70.

По мнению Пави, эти тенденции — последствия глобального переворота, который наблюдается в 1960-х годах в литературной теории и 1970-х годах в театре. Смерть автора, провозглашённая Бартом, свидетельствует о рождении читателя; соответственно, в театре смерть драматурга свидетельствует о рождении зрителя. Зритель приходит в театр, как человек приходит в реальный мир для того, чтобы завершать производство смысла. «Весь мир — это драматургическая сцена» — к такому заключению приходит Пави.

Выводы

- Стремительное развитие структурно-семиотического подхода можно назвать своеобразной научной необходимостью. Авангард породил множество неоднозначных и не имеющих аналогов объектов искусства, что определяло методологическое бессилие существующего искусствоведческого инструментария в подходах к его осмыслению. С методологической точки зрения рождение нового подхода — закономерная реакция на появление нового языка в искусстве.
- Авангард претендует на всеохватность, соответственно, для адекватного анализа следует использовать наиболее широкую методологическую установку. Общее представление о культуре как о знаковой системе — максимальная абстракция, отвечающая критериям широты и всеохватности изучаемого предмета.
- Семиотический анализ способен учитывать, распознавать и описывать важнейшую авангардную установку на включение реципиента в процесс творчества.
- Структурно-семиотический метод схематичен, но произведение авангарда, изначально представляющее собой сложную обнажённую структуру или приём, может быть осмыслено именно таким подходом. Данный метод анализа

продуктивен в тех случаях, когда требуется изучить внутренние существенные связи, отвлекаясь от среды, психологизма, а также от всех частных свойств элементов.

- Таким образом, структурно-семиотический подход, сформировавшийся в работах Русской формальной школы в 1910–1920-е годы, расширенный и усовершенствованный в исследованиях европейских театральных семиологических школ в 1960–1980-е и дополненный герменевтическим, социологическим и антропологическим подходами в 2000–2010-е, представляется наиболее релевантным инструментом для анализа произведений авангардного театра.

Список литературы

1. *Кандинский В.* Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 2001.
2. *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. Пб.: Колос, 1922–1923.
3. *Яacobson P.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
4. *Pavis P.* Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain. Paris: Armand Colin, 2014.
5. *Pavis P.* Voix et images de la scène: essais de sémiologie théâtrale. Lille: Presses universitaires de Lille, 1985.

Раздел 2

МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРОВЕДЕНИЯ

Вступительное слово

В данном разделе представлены статьи аспирантов, посвящённые драматическому и музыкальному балетному театру, исследуются проблемы режиссуры, театрального менеджмента, социологии театра. Представлены как приёмы и методы создания произведений сценического искусства (статьи В. Петрич «Сценический приём как метод невербальной режиссёрской коммуникации на примере спектаклей по роману Ф. М. Достоевского “Идиот”» и Ю. Новохатской «Актриса и режиссёр: Франка Раме и Дарио Фо»), так и способы его восприятия (статья Д. Антипова «Эстетическая культура. Аспекты понимания произведения театрального искусства»).

Авторы статей останавливаются на проблемах семиотического развития театральных жанров («Эволюция семиотической системы многоактного балетного спектакля на литературный сюжет в западноевропейском балетном театре» Д. Лыкова) и исследуют основные формы международного театрального сотрудничества («Копродукция в российском театральном менеджменте. Основные формы международного театрального сотрудничества» Е. Жутаутайте).

Особо хотелось бы отметить интернациональный характер этого раздела, что находит своё выражение как в тематике статей, посвящённых не только русскому, но и итальянскому, бурятскому, бангладешскому театру, так и в составе авторов.

Содержание раздела, таким образом, освещает важные аспекты современного театрального процесса во всём многообразии его художественно-творческих, организационных и экономических проблем.

Е. Г. Хайченко,
*доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории
зарубежного театра,
Российский институт
театрального искусства — ГИТИС*

Петрич Вера Николаевна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: faithfaith13141@gmail.com

Сценический приём как метод невербальной режиссёрской коммуникации (на примере спектаклей по роману Ф. М. Достоевского «Идиот»)

Творения величайшего русского писателя Ф. М. Достоевского никогда не потеряют актуальности для читателя. Но гений Достоевского-драматурга также немаловажен для русской и зарубежной сцены. Судьба реализации произведений великого романиста на сцене довольно тяжела, так как значимые постановки, созданные по его творениям, появились на свет уже после его смерти. Но каждое сценическое воплощение по-новому раскрывало глубинные смыслы романов Достоевского. В каждом спектакле режиссёры находили свой язык. Язык невербальной коммуникации создавал для режиссёров новые возможности диалога со зрителем, рассказывал об эпохе, чувствах, судьбах героев и философии. Всё это каждый режиссёр воплощает по-своему: с помощью актёрской игры, сценических приёмов, музыкальной составляющей и пространственных решений. Это по-новому открывает нам Достоевского и творцов, которые расширяют и дополняют трагические и сложные миры писателя. В статье на примере постановок по роману «Идиот» рассматриваются эволюция образов, взаимодействие известного текста с эпохой и рождение новых идей.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, роман «Идиот», русский театр, режиссура, театр, невербальная режиссёрская коммуникация.

Vera Petrich

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Theatre Stage Technique as a Method of a Directorial Non-Verbal Communication on the Example of the Performances Based on F. M. Dostoevsky Novel “The Idiot”

F. M. Dostoevsky's creations will never lose their relevance for readers. But we know that the genius of Dostoevsky, the playwright, is also important for the Russian and foreign stage. The great novelist work realization on the stage is rather difficult, as significant theatre productions based on his works appeared only after his death. But each stage incarnation revealed the deep meanings of Dostoevsky's novels in a new way. In each performance, the directors found their own language and new ways of interpreting the writer's texts. This language of non-verbal communication gave directors new opportunities for a dialogue with the audience, told the story about the era, feelings, fates of heroes and philosophy. Each director embodies all this in his own way: through the acting, stage techniques, musical component, and spatial solutions. On the stage the novel undergoes changes due to the fact that it is impossible to preserve the entire complex prose structure and transfer it to the stage. It helps us to reopen Dostoevsky, new great creators who widen and compliment the tragic and complex worlds of the writer. On the example of theatre productions based on the novel “The Idiot” we will consider the evolution of images, the interaction of a well-known text with the era, and the birth of new ideas that will never lose their relevance.

Keywords: F. M. Dostoevsky, novel “The Idiot”, Russian theatre, directing, theatre, non-verbal directorial communication.

Когда мы говорим о сценическом приёме, то исследуем язык, с помощью которого режиссёр общается со зрителем. И, конечно, у каждого художника свои способы и методы невербальной коммуникации. В данной статье речь пойдёт о нескольких режиссёрских версиях великого романа Достоевского и будут рассмотрены постановки разных эпох. Хотя, на первый взгляд, постановки талантливых творцов разделяют годы, невозможно не заметить общие черты в том, как в них представлен глубинный философский смысл романа.

Первой значимой для театра работой стал спектакль Г. А. Товстоногова по роману «Идиот» с И. М. Смоктуновским в главной роли. Пожалуй, нельзя не остановиться на образе, созданном великим актером.

То, что нашёл Смоктуновский, открыло совершенно новый взгляд на Мышкина. «Казалось, актёр наслаждался самоуничтожением князя, его готовностью забыть себя всякий момент, эфемерностью его существования, которое имело смысл не в плоти, а в духе»¹. Смоктуновскому удалось прикоснуться к важной для Достоевского мысли, к истокам идеи писателя — идеи о божественной доброте, смирении и душевной красоте. Смоктуновский не только убедительно выстроил психологический образ, ему принадлежат интересные физические находки: «...волшебное, странное действие узких и лёгких рук. Рук, которые прикасаются к оскорблённому человеку с такой осторожностью, будто дотрагиваются не до заплаканных щёк, а до обиженного сердца»².

Однако путь Смоктуновского к созданию пронизательного и невероятно сильного образа был далеко не прост. Роза Сирота, ставшая правой рукой Товстоногова и служившая в театре в момент появления Смоктуновского, оставила воспоминания об этом важнейшем моменте, отмечая, что актёр «работал мужественно и бесконечно», но сильно нервничал: «Тратился невероятно... Я была беспомощна, никакой формы роли я ему предложить не могла, только ещё раз уточняла, про что: тут он успокаивает, здесь впитывает в себя, здесь он недоумевает, здесь появилась растерянность, то есть я говорила глаголами — единственный язык, возможный между режиссёром и актёром»³. В процессе трудных

¹ Горфункель Е. И. Иннокентий Смоктуновский. М.: Искусство, 1990. С. 25.

² Беньяш Р. М. Достоевский на советской сцене // Достоевский и театр: сборник статей / Под ред. А. А. Нинова. Л.: Искусство, 1983. С. 355.

³ Сирота Р. А. «Идиот» Смоктуновского. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/9/in-opposite-perspective-9-3/idiot-smoktunovskij> (дата обращения: 10.04.2020).

поисков данного образа и освоения системы Станиславского, при поддержке Р. Сирота и Г. Товстоногова нужный образ зрел внутри актёра. Смоктуновский случайно повстречался на «Ленфильме» с человеком, подтолкнувшим его к одному важному решению в воплощении образа Мышкина: «...в толпе людей... в этой невероятной сумятице у стены стоит человек и читает книгу. Совершенно в своем ритме, отрешившись от всего. Смоктуновский страшно им заинтересовался, он почувствовал в этом какое-то рациональное зерно Мышкина»⁴. В дальнейшем именно этот особый ритм существования стал главным в спектакле.

Время, в которое появился спектакль БДТ, можно рассматривать как период, идеально подходящий для рождения такого яркого образа. Здесь можно говорить о некоторой эволюции сценической истории романа, приведшей именно к такому Мышкину. Товстоногов был уверен в необходимости данного героя в послевоенное время, поэтому он явился перед зрителем именно таким: персонажем, дающим людям надежду в тяжёлое время.

Также «Идиот» в БДТ становится значимым событием, поскольку меняет стилистику, созданную ранее при прочтении романов Достоевского. Теперь внешнее отступает перед вопросами человечности, конечно же, в значительной мере благодаря Смоктуновскому — Мышкину. Однако режиссёр отнюдь не оптимистично смотрит на мир в рамках данной постановки. «Спектакль начался чудом, а завершился кошмаром»⁵, — резюмирует Горфункель в своём исследовании.

Говоря о невербальной режиссёрской коммуникации, мы обращаемся не только к инструментам, которые использует актёр, но и к пространственным решениям, атмосфере спектакля, кодам, которые считываются у того или иного режиссёра. Товстоногов столкнулся с рядом вопросов, касающихся художественного воплощения романа. При постановке «Идиота» главный из таких

⁴ Сирота Р. А. «Идиот» Смоктуновского.

⁵ Горфункель Е. И. Иннокентий Смоктуновский. С. 31.

вопросов, на которые необходимо ответить режиссёру, — его отношение к трагедии князя Мышкина. Как можно интерпретировать образ, чтобы он был актуален?

В редакции 1957 года и версии спектакля 1966 года этот вопрос разрешается по-разному, так как в первой постановке приоритетным становится показать образ, полный света и надежды, по-настоящему «положительно прекрасного человека». Вторая редакция спектакля вышла спустя восемь лет. Постановка изменилась, да и не было цели реализовывать реконструкцию премьерного спектакля, каким бы удачным он ни оказался. Зритель замечает, как со сцены исчезает старый бархатный занавес. Обновление осуществляется за счёт более выраженного ритма спектакля. Герой Евгения Лебедева (Парфён Рогожин) перестаёт соответствовать шаблону, который исторически присваивался ему в других версиях воплощения романа. Именно вторая редакция открывается сценой в вагоне поезда, то есть знакомством Мышкина и Рогожина, благодаря чему режиссёр делает акцент на теме света и тьмы, двух противоположных героев. Таким образом, мрак проникает в ткань спектакля, что важно для отражения мира Достоевского.

Товстоногов убрал из постановки философские монологи Мышкина о науке, размышления об атеизме. Всё незримое, что транслируется в романе, его мысли были перенесены в актёрское существование на сцене. Смоктуновский реализовал это с помощью жестов, интонаций, физического движения. Также режиссёр сократил количество бытовых деталей, существующих в романе. На сцене находились совсем немного предметов и полотнища, которые делили пространство. Был установлен экран, на котором демонстрировались страницы романа. С помощью этого экрана зрители могли узнать о событиях, предшествующих действию той или иной картины.

В прочтении Товстоноговым романа Достоевского отсутствовала тема власти денег, об этом режиссёр писал сам. Важность представляло то, каким образом Достоевский смог передать через

образ Мышкина чистоту и доброту, не свойственную ни одному из героев романа. «Товстоногова интересовало, как раскрываются сокровенные тайники человеческой души»⁶. История мрачная и мучительная, трагические события разворачивались перед глазами зрителей на сцене БДТ. Публика снова и снова возвращалась в театр, чтобы увидеть того самого Мышкина — Смоктуновского, который будто сошёл со страниц романа Достоевского.

Музыкальная партитура спектакля состояла из мрачных аккордов, ассоциативно сопрягающихся с пагубной страстью Рогожина. Герой мечтает вырваться из «животного» мрака — так раскрывается драматизм его линии. Тема двойничества Мышкина и Рогожина (Е. Лебедев) — одна из главных в романе Достоевского. Рогожин — «тёмный» князь, человек, потерявший ту самую нить связи с духовностью и светом. Изначально Рогожин и Мышкин были двумя сторонами одного персонажа. Достоевский, трансформируя образ главного героя, в начале создания романа продолжал линию Раскольникова и ещё не думал о рождении «положительно прекрасного человека» в своём произведении. Личность Рогожина — сложная и противоречивая, но она уже отходит от «звериного» начала. Критики, описывающие первые постановки «Идиота», отмечали недостаток психологизма в образе Рогожина: его играли чрезмерно разнузданным, охваченным страстями.

Известный режиссёр Сергей Васильевич Женовач не стал исключением среди людей театра, заинтересовавшихся романом. Его любовь к произведению «Идиот» на протяжении долгих лет претерпевала некоторые испытания, были даже периоды неприятия князя Мышкина. Об этом Женовач упоминает в своих интервью. Но, так или иначе, в 1995 году в Театре на Малой Бронной вышел проект, состоявший из трех частей — «Бесстыжая», «Рыцарь бедный», «Русский свет», — который шёл на протяжении трёх вечеров. Любопытство вызывала сама организация частей

⁶ Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М.: ВТО, 1971. С. 110.

постановки, так как изначально появился эпизод «Бесстыжая», который не раскрывал всего замысла и спектра идей, найденных режиссёром. Спустя некоторое время вышло продолжение — «Рыцарь бедный», а за ним — последняя часть.

Само строение романа подтолкнуло С. Женовача к решению поделить постановку, так как начинается он спокойно и светло, и разрывы появляются лишь позже, и всё в итоге завершается катастрофой — трагедией князя Мышкина и рассказом о «патологиях судьбы» Настасьи Филипповны. Сюжетная линия взята в первоначальном виде, но имеется некоторая особенность: режиссёр намеренно отказывается от «бесовщины», и это отражается на атмосфере спектакля.

Мир персонажей живёт размеренно, Епанчины представлены как вполне мирная семья. Так, П. Руднев в своей рецензии отмечает, что они больше схожи с фигурами Островского — «спокойный семейный уголок». Но в данной интерпретации раскрывается «русский свет», которому Женовач не случайно посвящает отдельную постановку. Это понятие несёт в себе двойной смысл. В прочтении режиссёра зритель не просто наблюдает за жизнью высшего света и бытом дворянских семей, но обнаруживает под масками цинизма и равнодушия настоящее доброе сердце в героях Достоевского. Такая идея не является новаторской, так как речь идёт об одном из смыслообразующих мотивов романа, но любопытно само её воплощение Женовачем.

Идея светлого начала в каждом из персонажей раскрывается у режиссёра с помощью образа Мышкина (Сергей Тарамаев). Именно князь, которому свойственна наивность и даже в некотором смысле «детскость», выявляет его в других. «Детскость», с одной стороны, существует в постановке как признак отличия сознания князя от сознания остальных героев, а с другой стороны, это невозможность существовать в мире людей. Место, откуда приехал Лев Николаевич, не просто контрастирует с жизнью Петербурга — оно существует будто в другой вселенной. С. Женовач обнаруживает в князе абсолютную

неприспособленность к жизни в социуме, так как помимо его тяжелой болезни причиной тому послужило общение исключительно с детьми, что и воспитало в нем определённое, нарочито наивное, восприятие мира. Словно из кокона князь вываливается в мир, кишасий интригами, мир настоящих «взрослых». Режиссёр не создает идеализированную фигуру, как это было, например, в спектакле Товстоногова. Мышкину в постановке Женовача не свойственен героизм, скорее он ассоциируется с «проигравшим пророком», как отмечает Руднев. Но любопытен тот факт, что Женовач не отказывается от образа Христа. Мышкин, как и в предыдущих интерпретациях, восприимчив к страданиям других и наделён способностью раскрывать души. Ключ к образу Мышкина — в его чувствительности и безмерной любви к людям, ко всем без исключения. В его системе координат отсутствует понимание того, что нельзя испытывать чувства к двум женщинам одновременно. Но именно эта любовь губит его и близких ему персонажей. Он тянет за собой трагедии и влутывает других в этот бесконечный процесс.

По замыслу С. Женовача, отсутствие у князя понимания мира и его бесконечное желание помочь каждому терпят крах. Он, по факту, приходит в этот «русский свет» и разваливает его изнутри, сам того не подозревая. Постановка, точнее три её части, развивается, как и сам роман, стремясь к катастрофе: в финале спектакля персонажи обречены оказаться на руинах своей жизни. Но в последней части трилогии С. Женовача присутствует светлое начало, характерное для Достоевского, так как «русский свет», обращённый на русского человека вообще, благодаря князю всё же оставляет надежду на перерождение. В таком подходе раскрывается особая чувствительность режиссёра к «национальному характеру».

Герои ведут диалог спокойно, их страсти скрыты от зрителя точно так же, как не прорываются они и в речи персонажей. Ирина Розанова существует в роли Настасьи Филипповны с непривычным для зрителя спокойствием, что передаёт драматизм

характера; внутренний голос героини, внутренний монолог, наполненный страданием, часто вступает в конфликт с её словами и поступками.

Настоящим событием стало участие в постановке Льва Константиновича Дурова, который играл генерала Иволгина. Актёр создал очень драматичный образ генерала, вся жизнь и воспоминания которого остались в прошлом. Он обречён на увядание, так как его временная система координат не достраивается будущим. Работу Л. Дурова критика отметила как одну из лучших.

В постановке С. Женовача мы наблюдаем умение режиссера взаимодействовать с актёрами разных поколений и создавать из них гармоничный ансамбль. Образы разрабатываются на основе приёма противопоставления, что необходимо при сценической реализации Рогожина и Мышкина, например, так как они составляют две стороны одной медали. Но эти противоположности можно выявить также и в вопросе семейственности, которая свойственна Епанчиным и невозможна для Мышкина, Настасьи Филипповны и Ипполита.

Персонажи в спектакле Женовача предчувствуют грядущий трагический финал. Они существуют в линейной временной системе и наделены интуицией. Ярким решением в спектакле Женовача стала драматическая сцена, в которой три главных героя находятся на сцене одновременно, но действуют параллельно. Рогожин разрезает ножом страницы, князь держится очень нервно, предвидя трагическую кончину Настасьи Филипповны, а Настасья Филипповна, в свою очередь, сверху сыплет на Мышкина и Рогожина горох, что вызывает ассоциацию с домом на Гороховой улице, где произойдёт убийство. Такие сцены-символы органически скрепляют интерпретацию романа, помогая зрителю достраивать смысловой рисунок.

Касааясь сценического пространства постановки, необходимо отметить образ Петербурга в оформлении Юрия Гальперина, напоминающий императорский Рим. В этом заключается находка

режиссёра, так как традиционно фоном для сценического пространства становился фасад здания. Монументальное «Петра творенье» создаётся Гальпериным как пространственная метафора мрачного, демонического города — места постоянной трагической борьбы, рассмотрения вопросов о добре и зле, поисков Бога, которые происходят не только внутри каждого персонажа и в их диалогах. Эти образы витают в самом городе, он напитан трагической энергией.

Продолжая рассматривать миры Достоевского и великолепные режиссёрские прочтения, нельзя не упомянуть спектакль Эймунтаса Някрошюса. Роман Достоевского на сцене театра *Meno Fortas*, где актеры существуют будто «дети-птицы», приобретает новые краски и рецептивно воспринимается как совершенно новое произведение.

Человек беспросветно одинок, он обречён на вечную наивность и неготовность к жизни, будто ребёнок, так как судьба постоянно будет ставить преграды и сеять горе на его пути. И свет являть может лишь человек, пока он существует на этой мрачной и серой земле. Пожалуй, эта мысль отражает трагедийность мира Достоевского. Добро и сочувствие становятся сквозными темами в спектакле Някрошюса. В центре внимания режиссёра — история четырёх героев: Мышкина, Настасьи Филипповны, Аглаи и Рогожина. Такой смысловой центр, вполне очевидный при прочтении романа, всё же редко воплощается режиссёрами. Остальные персонажи тоже присутствуют в спектакле, но они выведены на второй план.

В постановке задействованы совсем молодые актёры, которые существуют на сцене довольно энергично, даже резко. Особенной пластикой и манерой речи они напоминают зрителю птиц. Возможно, это не случайная находка режиссёра, а отсылка к тексту романа. В разговоре с Епанчинными Лев Николаевич говорит о том, как тепло относится к детям, сравнивая их с маленькими птичками, лучше которых «нет ничего на свете». Так режиссёром вводится мотив святости, невинности.

Роль Мышкина исполняет юный и хрупкий Даумантас Цюнис. В его воплощении князь не являет собой образ Христа, он скорее наивен и открыт миру, как ребёнок. Он не выступает с особенной миссией, а просто участвует во всём происходящем и чувствует жизнь всем своим существом. Особенная свободная пластика Цюниса подчёркивает образ подростка. Его действия стремительны, движения немного угловаты. И зритель не может не заметить нечто тёплое и хрупкое в отношениях Мышкина и Аглаи, которые всё чувствуют впервые. Но режиссёр всё же отделяет Мышкина от других персонажей. Князь выступает фигурой, которая готова на максимальное выражение сочувствия, полностью погружается в мир собеседника, тонет в страданиях других, что можно рассмотреть как традиционную интерпретацию. Но Мышкин несёт в себе больше спокойствия, чем окружающие его люди, поглощённые страстями.

Совершенно по-новому Э. Някрошюс рассмотрел образ Рогожина: Сильвиус Трепулис создаёт невероятно нежного персонажа, полностью поглощённого чувством к Настасье Филипповне (Эльжбиета Латенайте). В их общей сцене после торга, когда герои остаются наедине, Рогожин проявляет себя как заботливый и любящий человек — никакой резкости и грубости.

В постановке *Meno Fortas* также раскрывается тема двойничества. Рогожин и Мышкин меняются крестами, прижавшись лбами друг к другу. Они совершают это действие несколько раз, обнаруживая разницу в физической жизни их ролей. Рогожин двигается резко, немного суетливо, а Мышкин осторожно и бережно распутывает кресты, будто опасаясь поранить друга. На протяжении всего спектакля их «крестовое братство» вполне читается. В финальной сцене у тела Настасьи Филипповны, когда мрак поглощает обоих, они с силой давят себе на глаза и заламывают руки, и в этих жестах — боль, сожаление и безумие. Постепенно оба героя приобретают зеркальную пластику, будто попадая в вакуумное пространство. Движения Рогожина становятся плавными, как у князя. Когда на сцене появляются остальные герои

спектакля, два друга уже находятся не в этом мире, их поглотила пустота. В Рогожине много не только страсти, но и нежности. Что важно, он не хочет совершать убийство, и зритель видит это в финале спектакля: Настасья Филипповна, раскачиваясь на длинном тросе, сама натывается на нож, будто находя для себя избавление. Таков путь героини к её судьбе.

Говоря подробнее об образе, созданном Эльжбиетой Латенайте, нужно отметить, что Настасья Филипповна здесь вовсе не роковая женщина. Да, героиня своенравна, но также она юна и невероятно энергична. Она испытывает героев, играет с ними, как кошка (бедного Ганю доводит до истерического состояния в сцене торга, а Аглаю — до бесчувствия в сцене с перепиской). Но эти испытания для неё не просто игра, а неизбежность в ходе жизни. В ней тоже сохранилось детское, но поломанное сознание — это видно по её искренним реакциям, как, например, в сцене торга, когда её обнимает Мышкин. Героиня теряет дар речи, будто чувствует, как уходит из-под ног почва, и, выражая доверие, в ответ тепло обнимает князя.

Аглаю играет юная и хрупкая Диана Ганцевскайте. Она создаёт образ наивной девушки с детским восприятием мира. В ней нет ярко выраженного эгоизма, хотя можно отметить некоторую своенравность. Она напоминает ребёнка, готового подражать взрослым, которые её интересуют. Её вообще интересуют фигура Настасьи Филипповны, так как, во-первых, она совсем другая, непохожая на остальное общество. Пожалуй, Аглая ощущает невероятную силу женщины, и, конечно же, её беспокоит интерес князя к данной персоне. Все это есть в образе прекрасной Дианы Ганцевскайте.

Работа актёров с пространством, с деталями, находящимися на сцене, — очень значимый аспект постановки Някрошюса. Действие насыщается большим количеством этюдов — работой с предметами. Например, ключевой для «Идиота» является сцена переписки Настасьи Филипповны с Аглаей. Режиссёр по-новому взглянул на пару двух героинь. Их история раскрыта глубоко

и подробно, в их соперничестве мы видим борьбу совсем юной девушки с молодой женщиной. Аглая готова походить на свою соперницу. Небольшие этюды на протяжении действия подчёркивают желание Аглаи копировать образ Настасьи Филипповны. Она надевает туфли на каблуках и с показной уверенностью вышагивает перед князем, что забавляет его. Но ноги девушки разъезжаются, так как она не умеет ходить в такой обуви, подобный опыт для неё совсем новый и непривычный. Оказавшись лицом к лицу со своей соперницей, Аглая теряется и пугается, подчиняясь воле Настасьи Филипповны, речь которой становится всё более нервной и эмоциональной. Она водит испуганную девочку по тонкой деревянной доске, заманивая, как маленькую птичку. Конечно, Аглая доверчиво поддаётся манипуляциям, отчего Настасья Филипповна впадает в ещё большую истерику. В этой сцене много драматизма, зритель видит, как дуализм внутри женщины берет верх, наступает постепенное разрушение личности Настасьи Филипповны и проявляются абсолютная беспомощность и неспособность Аглаи справиться с таким напором жизни. В целом трагедия судеб двух женщин, связанных одним персонажем, очень показательно развивается в данной сцене.

Символичным становится момент, когда Мышкин, то ли уходя от земных проблем, то ли фантазируя, играет с клубочком на верёвочке, лёжа в кровати, и расплетает его нити, отчего тот приобретает черты маленького котёнка. Именно из нитей этого клубка будут перематывать голову Настасье Филипповне, что станет символом её безумия и грядущего рока. Нити, перешедшие от Мышкина к героине, впутывают персонажа в круговорот трагических событий. И хотя они размотаны им самим, последствия он и представить не может.

Музыкальная партитура постановки проявляет религиозно-философскую проблематику произведения. Композитор Фаустас Латентас создал музыкальные зарисовки, сопровождающие действие на протяжении четырёх с половиной часов. Някрошус долгое время работал с композитором, поэтому их совместное

видение мира Достоевского организовано гармонично. В спектакле, наряду с музыкальными рисунками, существует масса звуковых конструкций (народных композиций, отрывков церковных песнопений), создающих символические картины. Также вплетаются и «говорящие» звуки: игра на фортепиано, прерывающееся дыхание, различные шумы, стук молоточка. Всё это создает мистическую картину, так как пространство становится одушевлённым участником действия, который будто предостерегает героев или, наоборот, пытается их поглотить. Герои, которые периодически играют на фортепиано, вступают в этот момент в противостояние с судьбой. Звуки инструмента раздаются робко и несмело и решительно пресекаются внешними силами, как, например, в сцене борьбы Мышкина с санитаром после припадка. Герой с надеждой, осторожно, но стремительно приближается к инструменту, чтобы прикоснуться к нему, чтобы уловить часть светлого, но фигура в одежде врача вступает с ним в борьбу и не пускает к фортепиано. В ткань спектакля вплетено множество подобных моментов противостояния судьбе, надвигающемуся несчастью.

Пожалуй, благодаря приёму абстракции и бесконечной метафоричности постановку режиссёра невозможно отнести к конкретному времени, но человек показан в его истории очень чувственно и весьма конкретно. Поэтому можно сделать вывод, что благодаря подобному замыслу текст Достоевского приобретает новый, глубоко гуманистический смысл.

Так развивается и претерпевает изменения великий роман Достоевского «Идиот», текст, в котором каждый из талантливейших художников обнажает новые общечеловеческие проблемы, демонстрирует иной угол зрения на проблематику взаимодействия персонажей и изящно выявляет проблему эпохи. Невербальная режиссёрская коммуникация становится языком, которым художник разговаривает со зрителем. Взглянув на портреты таких разных, но идейно близких героев Достоевского в трёх приведенных постановках, мы можем обнаружить новую актуальность, близкую и важную каждому из нас.

Список литературы

1. *Горфункель Е. И.* Иннокентий Смоктуновский. М.: Искусство, 1990.
2. *Гроссман Л. П.* Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1965.
3. *Гроссман Л. П.* Поэтика Достоевского. М.: Государственная академия наук, 1925.
4. *Давыдова М. Ю.* Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005.
5. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений. В 10 т. Т. 5. Идиот. М.: Книжный клуб Книговек, 2010.
6. *Зеньковский В. В.* История русской философии. В 2 т. Т. 1. Л.: ЭГО, 1991.
7. *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия. М.: Эстетика и литературная теория, 1995.
8. *Любимов Б. Н.* О сценичности произведений Достоевского. М.: Изд-во ГИТИС, 1981.
9. *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (поэтика). М.: Новое литературное обозрение, 2013.
10. *Манн Т.* Путь на волшебную гору. М.: Вагриус, 2008.
11. *Марков П. А.* О театре. В 4 т. М.: Искусство, 1974.
12. *Мережковский Д. С.* Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество и религия // Мережковский Д. С. Собрание сочинений. В 24 т. Т. 7. СПб.-М.: Типография товарищества И. Д. Сытина, 1912.
13. *Мочульский К. В.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: YMCA-PRESS, 1980.
14. *Нинов А. А.* Достоевский и театр / Авт.-сост. А. А. Нинов. Л.: Искусство, 1983.
15. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство 1898–1917. М.: Изд-во Российского университета театрального искусства — ГИТИС, 2014.
16. *Сараскина Л. И.* Достоевский. М.: Молодая гвардия, 2013.
17. *Селезнев Ю. И.* Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1981.
18. *Смоктуновский И. М.* Главное в синтезе искусств с точки зрения актера // Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1978.
19. *Степун Ф. А.* Мирозерцание Достоевского // Степун Ф. А. Встречи. Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1962.
20. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. В 2 кн. / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд., доп. и испр. Кн. 1. О профессии режиссера. М.: Искусство, 1984.

Новохатская Юлия Владимировна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: langley24@gmail.com

Актриса и режиссёр: Франка Раме и Дарио Фо

Театральная пара Фо и Раме — это уникальный пример не только личного, но и творческого союза, где оба партнёра проявили себя как яркие индивидуальности, удивительным образом дополнявшие друг друга. Результатом их совместной работы стало создание целого театра, самобытного, сатирического, во многом авторского. Театр этот без преувеличения можно смело назвать делом всей их жизни. Вопреки существующему стереотипу в союзе Фо — Раме не режиссёр создавал актрису (как нередко бывает), а профессиональная актриса (к которой уже являлась Франка Раме на момент её знакомства с Дарио Фо) поддерживала начинающего, но бесконечно талантливого парня. Свою актёрскую школу Дарио Фо проходил на сцене рука об руку со своей неизменной спутницей. Она не просто была его партнёром, соавтором, редактором — она была его соратником и единомышленником все шестьдесят лет их долгой и яркой совместной жизни.

Ключевые слова: Дарио Фо, Франка Раме, итальянский театр, актриса, режиссёр, творческий союз.

Yulia Novokhatskaya

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Actress and Director: Franca Rame and Dario Fo

The theatrical couple Fo — Rame is a unique example of not only a personal, but also a creative union, where both partners revealed themselves as bright individuals, surprisingly complementing each other. The result of their joint work was the creation of an entire theatre, original, satirical, in large measure authorial. This theatre, without exaggeration, can be safely called the work of their whole life — after all, each of them made an important contribution. Contrary to the existing

stereotype, in the Fo — Rame alliance, it was not the director who created an actress (as often happens), but the professional actress (who was already Franca Rame at the time of their acquaintance with Dario Fo) who supported the novice, but infinitely talented guy. Dario Fo passed his acting school on stage hand in hand with his constant companion. She was not just his partner, co-author, editor, she was his associate and like-minded person throughout the sixty years of their long and incredibly vibrant life together.

Keywords: Dario Fo, Franca Rame, Italian theatre, actress, director, creative union.

Встреча с Франкой Раме (1929–2013) многое определила в жизни Дарио Фо (1926–2016) и в личном, и в профессиональном плане. Они познакомились в далёком 1952 году, когда каждому из них было чуть больше двадцати, и вместе прошли долгий путь длиной без малого в шестьдесят лет. В самом начале совместной жизни у них родился сын Джакопо. Он был их единственным ребенком. Это может показаться нетипичным для традиционной итальянской семьи, но вполне объяснимым для семьи Фо — Раме: ведь ещё одним детищем, не менее важным и любимым, стал для них театр — театр, который они создавали вместе. И дело не только в том, что Франка на протяжении всей жизни была соратником и единомышленником Дарио. Она стала соавтором многих его пьес, принимала активное участие в переводе и реконструкции архаичных текстов, помогала ему реализовывать на сцене все самые невероятные, самые смелые замыслы. Но что, пожалуй, ещё важнее, во многом благодаря её участию им удавалось из раза в раз отстаивать независимость своего театра, его уникальность, злободневность и остроту: и в 1952 году — когда они основали свою первую театральную труппу «Фо — Раме», и в 1968-м — когда в борьбе с цензурой им пришлось полностью переформатировать структуру коллектива, фактически всё начав с чистого листа, и, наконец, в 1973-м — когда возникла необходимость сохранения идентичности своего театра, поскольку к тому моменту развелось слишком много копиистов и подражателей. Всё это было бы невозможно без участия Франки Раме.

Театр, о котором они мечтали в далёкой юности и который без преувеличения стал смыслом и делом их жизни, был бунтарским, свободным, ироничным, разрушающим все устои и каноны. А потому неудивительно, что их труппа постоянно оказывалась в центре пристального внимания представителей властей. Но, несмотря на все перипетии и испытания, они сумели создать театр, которому было суждено занять важное место в культурной жизни Италии и даже за её пределами.

Конечно, одной общности профессиональных интересов для этого недостаточно. Да и просто любви здесь тоже будет мало. Как впоследствии вспоминал сам Дарио Фо, «мы вместе больше полувека — и это больше, чем любовь... Это не всегда было легко, но это всегда того стоило. Нас нельзя назвать хрестоматийной парой, мы это часто обсуждали. Возможно, иной раз мы и ссорились. Но никогда не могли обойтись друг без друга. Франка — это часть меня»¹.

История их знакомства весьма романтична. Впервые он увидел её в доме своих друзей, театральных коллег: красивая блондинка подмигивала ему с чёрно-белой фотографии. Сердце остановилось, и он сразу захотел узнать о ней всё. Кто она? Откуда? Чем занимается? Оказалось, что зовут её Франка, она актриса-субретка из потомственной семьи актёров-марионетчиков. Её отец, Доменико Раме, был выдающимся комиком, но, пожалуй, в ещё большей степени он был выдающимся социалистом и не скупился большую часть выручки со спектаклей отдавать в поддержку рабочим, борющимся за свои права. Если и был кто-то в их семье, кто придерживался ещё более левых взглядов, так это брат Франки, Томазо, — музыкант, аранжировщик, режиссёр. Как позже отмечал Дарио Фо, «он мог бы поставить “Капитал” Карла Маркса, если бы тот не был запрещён цензурой». Сама Франка разделяла взгляды своей семьи и во многом

¹ *Manin G., Fo D. Il mondo secondo Fo. Milano: Ugo Guanda Editore, 2016. P. 22.*

продолжала их общее дело. Уже на тот момент сцена стала неотъемлемой частью её жизни. Тогда же Дарио узнал, что она поёт, танцует, играет в театре... и к тому же, как он сам мог убедиться, невероятно красива. Впоследствии в одной из своих книг Фо честно признался, что, увидев её тогда на фотографии, стоял как заворожённый. «И вот уже прошло больше пятидесяти лет, а я всё ещё не могу оторвать от неё свой взгляд»².

Театральный мир достаточно мал, и вскоре они встретились на сцене в общем проекте «Семь дней в Милане». Но даже после знакомства с Франкой Дарио не помышлял о том, чтобы раскрыть перед ней свои чувства. На тот момент у неё был жених, не говоря уже о веренице поклонников, которые приглашали её в шикарные рестораны и сопровождали на дорогих автомобилях. У Дарио в то время не было даже велосипеда. «Я был длиннущей каланчой, как у нас тогда говорили, чуть старше двадцати лет, в то время как она уже была дивой, звездой, ради которой любой пошёл бы на всё»³. Но почему-то, несмотря на все эти, казалось бы, совсем не выгодные для Фо обстоятельства, однажды Франка сама подошла к нему за кулисами и припечатала страстным поцелуем. Они начали встречаться. По вечерам после спектакля он провожал её до дома, но каждый раз после прощальных объятий оказывалось, что теперь уже она шла провожать его обратно, — этакая «пешеходная любовь», романтическая, но утомительная. Всякий раз они проходили мимо одиноко стоящей скамейки. В результате однажды Франка сказала ему: «Извини, может, всё-таки мы уже сядем на эту лавочку, и ты поцелуешь меня здесь?»⁴ Так начались их отношения.

В то время к Франке уже пришёл первый успех. Она стала известна в Италии. Ей предлагали роли не только в театре,

² Manin G., *Fo D. Il mondo secondo Fo*. P. 24.

³ Ibid. P. 22.

⁴ Ibid. P. 24.

но и в кино. Она уехала на съёмки, и на какое-то время даже показалось, что молодые люди расстались. Но вскоре они встретились снова в 1953 году в спектакле «Пальцем в глаз», сценарий к которому Дарио Фо написал совместно с Франко Паренти и Джустино Дурано, — это было первое сатирическое представление, поставленное на театральной сцене в послевоенной Италии. Спектакль имел большой успех. Он шёл четыре месяца подряд при полном аншлаге в одном только Милане. За этим последовало турне. Всё это время Дарио и Франка были вместе. Уже тогда стало понятно, что это начало большого и долгого пути. Через год они поженились.

Вспоминая начало своих отношений с Франкой, Дарио Фо нередко иронично принижал свои заслуги. Конечно, в этом была доля лукавства, потому что в запасе и у него был свой козырь, о котором он прекрасно знал. «Чтобы выиграть, мне нужно было делать акцент на чём-то, что мне всегда хорошо удавалось: смешить. Так я обнаружил, что девушки могут устоять перед кем угодно, кроме того, кто может их развеселить. Я проводил этот эксперимент много раз. Смех снимает напряжение, а уж если она расслабилась... Даже сейчас, когда молодёжь доверяет мне свои сердечные тайны, я всегда дарю им верный совет: заставь её смеяться, и она упадёт в твои объятия»⁵.

Жаль только, этот совет не очень-то работал в случае с Франкой. Как вспоминал потом сам Дарио, во времена ухаживаний именно ей приходилось шутить и разряжать обстановку, потому что его способность смешить в эти минуты ему досадным образом изменяла. Но, к счастью, эта способность никогда не изменяла ему на сцене — более того, она стала ключевой в его комическом амплуа. И если талант был дарован ему Богом, то профессионализм он приобрёл именно рядом с Франкой: «...играть вместе с ней стало для меня возможностью постичь актёрское искусство, как если бы я посещал театральную академию. И даже

⁵ *Manin G., Fo D. Il mondo secondo Fo. P. 22.*

больше — я учился проживать сценическую условность как научный факт»⁶.

Актёрская стезя — это нечто большее, чем театральные роли, репетиции, премьеры, оваии. Это определённый образ мысли и определённое отношение к жизни. Фактически для артистов это и есть сама жизнь. Бывают минуты, когда от этого устаёшь и уже не знаешь, где черпать силы и вдохновение. Так случилось и у Дарио Фо. Тогда он обращался за советом к Франке. Но Франка, которая с детства росла в театральной семье, относилась к этому гораздо проще, как к чему-то вполне привычному. Она вспоминала, как мама когда-то укладывала её спать на баулах с театральными костюмами и реквизитом в глубине сцены, пока остальные участники труппы готовились к вечернему представлению: «...и ты засыпаешь как королевская дочь, спокойная и безмятежная. А тем временем к голосам техников и актёров примешивается гул публики, которая начинает собираться в зрительном зале, превращаясь в самую сладкую колыбельную, какую только можно себе представить. В какой-то момент мама приходит тебя будить: “Ну же, детка, просыпайся, скоро твой выход”. Я каждый вечер проживаю одну и ту же ситуацию. Это не работа, это моя жизнь»⁷. А потому её личный опыт часто оказывался профессиональным, и наоборот. Со временем и Дарио Фо стал воспринимать театр как неотъемлемую часть себя.

Одним из главных уроков, который Франка усвоила с детства и который сумела передать Дарио, было умение чувствовать зрителя, определять его настроение. А потому, выходя на сцену, свою первостепенную задачу они видели в том, чтобы понять, какая публика собралась в зале — в партере, в ложах, на галёрке, — кто перед тобой сегодня. Как правило, первых фраз было достаточно, чтобы почувствовать поведение, характер и настроение

⁶ *Fo D., Rame F. Nuovo manuale minimo dell'attore. Milano: Chiarelettere, 2015. P. 22.*

⁷ *Ibid. P. 5.*

аудитории. Как правило... но не всегда. «Случалось, например, что фраза, от которой ты ждёшь очевидного эффекта, не срабатывает. Публика эту шутку не принимает. Лишь у некоторых ты замечаешь лёгкую улыбку. “Может быть, — думаешь ты, — я неудачно выбрал темп или интонацию. Посмотрим, как зайдёт следующая реплика”. И опять всё оказывается смазанным. Небольшой гул, и всё...»⁸ В таких случаях рядом всегда оказывалась Франка. С удивительной точностью она чувствовала ситуацию и спешила помочь. От её внимания никогда ничто не ускользало. В труппе её называли «сценический контролёр». Она использовала особый жест, незаметный для публики, но хорошо известный среди артистов и технического персонала. Этим жестом она аккуратно подсказывала партнёрам по сцене, где надо ускориться, а где, наоборот, замедлить темп. Таким же образом она подавала знак осветителю — если видела, что один из софитов мерцает, звукорежиссёру — если какой-то из усилителей начинал фонить, и так далее. Лёгким покашливанием она подсказывала актёрам, если кто-то выбился из ритма. Часто клала руку себе на живот, показывая тем самым Дарио, что нужно говорить на опоре, не «задирать» голос — извечная проблема начинающих артистов.

Среди прочих Франка обладала ещё одним удивительным (и очень полезным!) навыком: на сцене у неё никогда не случилось провалов в памяти. Это не значит, что она не могла забыть текст; это значит, что зритель никогда не мог этого заметить, потому что при малейшей запинке она тут же начинала виртуозно импровизировать и рассказывать какую-нибудь историю (подчас даже не имеющую прямого отношения к сюжету спектакля и нередко — из реальной жизни). Так, Дарио Фо вспоминает случай, когда они играли спектакль «У неё было два пистолета с белыми и чёрными глазами» (1960), где он исполнял роль робкого и застенчивого священника, а она — любовницы известного

⁸ Fo D., Rame F. Nuovo manuale minimo dell'attore. P. 7.

гангстера. И как раз в ту самую минуту, когда её героиня должна была начать исповедоваться ему во всех грехах и прегрешениях, Франка вдруг запнулась, и Дарио понял, что она забыла текст. Он сам ещё не успел сориентироваться, а она уже заявила, обращаясь к залу: «Села я тут давеча в такси... Прости, Господи!» Вслед за этим последовала уморительная история о восторженном таксисте, который был готов кружить по городу, признаваясь ей в любви, вместо того чтобы везти по нужному адресу. Дабы как-то вразумить несчастного, ей пришлось разыграть целый спектакль: якобы за ней следит полиция, потому что какой-то комиссар считает её причастной к ограблению банка. Это произвело на водителя должное впечатление, и он тут же согласился высадить её на ближайшем повороте. «Прощаясь, я даже сказала ему: “Сдачи не надо”, и только потом поняла, что не заплатила ни лиры». Со словом «лира» Франка «включилась» и продолжила свою роль уже по тексту пьесы.

Вообще, надо сказать, что импровизация, лёгкое отношение к оригинальному произведению, готовность в любой момент отступить от него, переделать под текущую ситуацию в соответствии с настроением публики — всё это было отличительными чертами семейного театра Раме. Когда-то они начинали как кукольные артисты, а с появлением кинематографа переквалифицировались в традиционную труппу, хотя и тогда сохранили свои марионеточные навыки. Для Дарио это было прекрасной школой. Играя с Франкой, он во многом формировался как актёр и шлифовал свои сценические навыки, среди которых импровизация стала без преувеличения определяющей.

Однако «я бы хотел сразу прояснить этот момент: импровизация в театре — это выдумка. Для актера нет процесса более тяжёлого, более трудоёмкого, чем импровизация. Она требует детального изучения. Чтобы создать впечатление, что ты действительно импровизируешь, нужно выучиться следовать точнейшим схемам. Как в блюзе или в джазе... Чтобы позволить себе вариации, ты должен уважать число тактов. Театр — как музыка,

геометрия, математика. Если ты не уважаешь его законы, всё рушится. Ты рискуешь надоесть»⁹.

Дарио Фо охотно делился наблюдениями и навыками, которые сформировались у него за долгие годы актёрской практики: театральные законы — какие-то из них он выводил сам, исходя из собственного опыта, а какие-то перенимал у коллег. Так, например, говоря о театре семьи Раме, он отмечал, что это особый вид театрального искусства, которое проходит под эмблемой импровизации. Он позаимствовал некоторые пьесы из их репертуара — правда, переделал их в своём ключе, принимая во внимание законы театра абсурда, особенно популярного в 1960-е годы, руководствуясь уроками Жарри, Ионеско, Беккета, а также учитывая принципы бульварных постановок, которые предложили Жорж Фейдо и Эжен Лабиш.

«Но здесь есть нечто большее. Изученные со структурной точки зрения, сюжеты постановок Раме научили меня очень ценным трюкам сценического ремесла — таким, как, например, искусство “маскаронов”¹⁰, которыми являются уже готовые драматургические пассажи, используемые в соответствии с ситуацией. Ценная поддержка для тех, кто должен импровизировать на сцене. Надёжные опоры, расставленные тут и там в ходе представления. Например: “Я слишком быстро постарел; я не успел насладиться легкой безмятежностью молодости”. Эта идея в том или ином варианте часто встречается и у Рудзанте, и у Шекспира, и даже у Гёте. Или, скажем, в какой-нибудь истории с женской подплёкой удачно прозвучит пылко сказанная фраза: “Женщина уже умеет думать, даже ещё не умея говорить”. <...> Всё это

⁹ Manin G., *Fo D. Il mondo secondo Fo*. P. 78.

¹⁰ Маскаро́н (от итал. *mascherone* — «большая маска») — декоративный элемент, в отличие от обычного понятия «маска» означает изображение, включённое в архитектурную или иную пространственную среду. Как правило, это горельефное изображение маски мифологического персонажа или мифического существа, помещённое на замковый камень арки или наличника оконного либо дверного проёма.

секреты импровизации, которые я играючи “украл”, переделав их в какие-нибудь лейтмотивы, фразы, пунктиром проходящие через все мои тексты»¹¹.

Так, обращаясь к признанным мастерам театра и драматургии, Дарио Фо оттачивал собственный стиль. Имея под рукой текстовые заготовки (причём это не обязательно были цитаты классиков — как правило, это были как раз драматургические пассажи самого Фо), он в любой момент мог использовать их для удачного завершения сцены или, наоборот, для введения новой сюжетной линии. Идея не в том, чтобы цитировать Шекспира или Шиллера, а в том, чтобы следовать тем же драматургическим законам.

При этом сам Дарио Фо нередко отмечал, что всякая публика — это живой организм. Часто она оказывается неоднородной (кто-то активно откликается на твои шутки и идёт на контакт, а кто-то остаётся серьёзным), тогда её нужно выровнять. «В таких случаях актёр, как укротитель в цирке, должен иметь силу и храбрость, чтобы выходить за рамки сценария и, прибегая к уместной импровизации, реплика за репликой выравнивать аудиторию, вовлекая её в определённый ритм спектакля, фиксированный и приятный»¹².

Импровизация — то, что позволяет разрушить пресловутую четвёртую стену. По мнению Дарио Фо и Франки Раме, четвёртая стена — это худшие условия, в которых может оказаться актёр. Излюбленным приёмом у него была так называемая встреча опоздавших, когда в начале спектакля он обращался с гостеприимным приветствием к какой-нибудь паре, протискивающейся среди рядов к своим местам. «О, синьора, вот и вы! Мы уж начали волноваться, знаете! Были проблемы с парковкой? Располагайтесь, прошу вас...» И тут же следом: «А что случилось, синьора? Держу пари, что в самый последний момент ваш супруг передумал идти в театр, чем несказанно вас рассердил. Ну, конечно, он бы

¹¹ *Manin G., Fo D. Il mondo secondo Fo. P. 39.*

¹² *Fo D., Rame F. Nuovo manuale minimo dell'attore. P. 28.*

предпочёл пойти на футбольный матч! Синьора, а почему бы вам не быть столь любезной и не составить ему компанию? Вам не нравится футбол? Сказать по правде, мне тоже не нравится — я бы предпочёл скачки, но, знаете, я тут обнаружил, что на них часто мухлюют. Сплошное надувательство! Вы не согласны со мной, синьора?»¹³ Излишне уточнять, что синьора к этому моменту уже вся залилась краской, как, впрочем, и её незадачливый муж, а весь зал давно хохочет в самой непринуждённой манере. Атмосфера создана. Спектакль можно начинать. При этом очевидно, что приёмы по разрушению четвертой стены и установка контакта со зрителем могли меняться в зависимости от текущей ситуации.

Таким образом, мы видим, что Фо — Раме больше, чем просто супружеская пара, но их союз и несомненно больше, чем просто совместная работа двух партнёров на сцене. Это гармоничное единение и личных, и деловых, и творческих интересов. Это тот редкий случай, когда каждый из двух участников коллектива оказывается оригинальным и самодостаточным. Талант Фо, безусловно, многогранен, но развить его получилось во многом благодаря участию Раме. Дарио на сцене прошёл путь от самоучки до Нобелевского лауреата. И всё это время рядом с ним была Франка Раме. А потому неудивительно, что заключительную часть своего выступления в Стокгольме он посвятил именно ей, своей неизменной спутнице. «Дарио изображает её подобно “Даме с горностаем” Леонардо: прекрасной и таинственной. Однако под этим портретом остаётся фраза: “Без неё я бы не выиграл”. Признание в любви из шести слов»¹⁴. Признание, которое Франка слушает, сидя в зале. Этот успех она поделила вместе с ним, как и нелёгкий путь к этому успеху.

¹³ *Fo D., Rame F. Nuovo manuale minimo dell'attore. P. 14.*

¹⁴ *Manin G., Fo D. Il mondo secondo Fo. P. 15.*

Список литературы

1. Dario Fo // *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Dario-Fo> (дата обращения: 20.03.2022).
2. Dario Fo. Facts. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/facts/> (дата обращения: 20.03.2022).
3. *De Monticelli R.* Dario Fo: Un Giullare del popolo // *Corriere della Sera*. 1974. 14 giugno.
4. *Barsotti A., Marinai E.* (a cura di). Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Corazzano (PI): Titivillus Mostre Editoria, 2011.
5. *Behan T.* *Revolutionary Theatre*. London: Pluto Press, 2000.
6. Compagnia Teatrale Fo Rame. URL: <http://compagniateatraleforame.it> (дата обращения: 20.03.2022).
7. *Fo J.* Com'è essere figlio di Dario Fo e Franca Rame. Milano: Guanda, 2019.
8. *Fo D., Rame F.* Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri. Milano: Italgraf, 1960.
9. *Fo D., Rame F.* Nuovo manuale minimo dell'attore. Milano: Chiarelettere, 2015.
10. *Fo D., Rame F.* Una vita all'improvvisa. Milano: Guanda, 2010.
11. *Manin G., Fo D.* Il mondo secondo Fo. Milano: Ugo Guanda Editore, 2016.
12. *Sogliuzzo A. R.* Dario Fo: Puppets for Proletarian Revolution // *The Drama Review: TDR*. Cambridge University Press. 1972. № 3 (16). P. 71–77.

Антипов Дмитрий Александрович

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: conwellart@mail.ru

Эстетическая культура. Аспекты понимания произведения театрального искусства

Что такое искусство в современном контексте? Что такое красота, каковы позиции культуры и задачи эстетики в процессе созида-ния и созерцания самого произведения театрального искусства? Искусство, взятое в целом, исторически является живым, функционирующим и постоянно трансформирующимся мультикультур-ным полем с большим количеством кодовых систем и разнообра-зных вариантов художественного освоения мира. В зависимости от историко-культурных аспектов, социального и экономического контекста будет дифференцироваться и весь статистический и при-кладной набор свойств и функций, а также система шифрования информации. При этом эстетика приобретает свои особенности и стиль, интегрируясь в культурную парадигму определённого исто-рического явления или периода. Как и прикладная театральная ком-позиция, так и театральная методология сделали существенный шаг вперёд, следуя за трансформацией модели театрального представ-ления. Появляется необходимость создания алгоритма современ-ного рассмотрения онтологического для культуры и театрального искусства вопроса с последующим использованием в педагогиче-ской и театральной практиках.

Ключевые слова: искусство, красота, эстетика, кодовая система, культурная парадигма, театральное искусство, кино, театр, зрительная культура, анализ формы, понятийный аппарат.

Dmitri Antipov

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Aesthetic Culture. Aspects of Understanding Creation and Composition of Theatrical Art

The article is focused on general cultural and theatrical issues. So what is art in a nowadays context? What is beauty? What are the positions of culture and the tasks of aesthetics in the process of creation and contemplation of the work of theatrical art itself? Art, in general, is a historically alive, functioning and constantly transforming multicultural field. It has a large number of code systems and various options for the artistic development of the world. Properties and functions, a statistical set, as well as an information encryption system will be differentiated. This will depend on the historical and cultural aspects, social and economic context, level of technology and society. Aesthetics acquires original features and style, integrating into the cultural paradigm of a certain historical phenomenon or period, fulfilling its fundamental task. Both applied theatrical composition and theatrical methodology have taken a significant step forward, following the transformation of the theatrical performance model. It is possible to form the perception and awareness of the aesthetics of a work of theatrical art through the concretization of the conceptual apparatus the analysis of form, structure and content. There is a need to create an algorithm for present understanding of the ontological issue for culture and theatrical art. This is important for use in pedagogical and theatrical practices.

Keywords: Art, beauty, aesthetics, code system, cultural paradigm, theatrical art, cinema, theatre, visual culture, form analysis, conceptual apparatus.

Для того чтобы в достаточной мере разобраться с заявленной темой статьи, пойдём от общего к частному, выделяя в контексте вопроса аспекты и смыслы. Ибо ответ на вопрос лежит в самом вопросе.

Исторические эпохи сменяют одна другую. Государственные образования, социальные институты, культурные и научные парадигмы дифференцируются, трансформируются, но продолжают существовать и остаются неотъемлемой частью общественного сознания. В эпоху глобализации, в период финализации науки, постмодернизма и массовизации в культуре, постбалетного театра, маргинальности общественных интересов, очередного

конца Прекрасной эпохи классическое искусство и традиционное общество претерпевают колоссальное давление оппонентов и противников. Эта обстановка требует от нас, будущих учёных, особо тщательного, на мой взгляд, внимания и чуткого подхода как в теории, так и на практике.

Так что же такое искусство в современном контексте? Прежде чем перейти к конкретизации предмета, разберёмся немного с семантикой данного понятия. Понятие «искусство» широко применяется как в научной, так и общественной среде. Оно включает в себя колоссальный объём понятий и формулировок. Так как данная статья направлена на определённый вектор рассмотрения — театроведение, осознанно ограничим спектр лишь основными вариантами понятий.

Искусство — некая производная творчества и вместе с тем категория мысли, отвечающей за деятельность, в процессе которой производится материализация исходной идеи и появляется форма с возможным её восприятием основными органами чувств человека, рецепцией и последующим осознанием этого индивидом. В такой формуле на пути к решению важным является присутствие культурного этоса и эйдоса, которые позволят означить важные аспекты и детали, расставить акценты, что, в свою очередь, позволит объективно воспринимать и при необходимости категоризировать субъективное произведение уже определённого, даже персонализированного авторства.

Причём творчество — это созидательный процесс пути к произведению искусства, который включает в себя как поэтику, так и тектонику. Как ремесло, так и духовное начало. *Art & craft*, если позволите. Такое положение дел, когда художник творит, — процесс созидательный, имеющий в себе не только цель, а заключающий в себе использование основной формы бытия — времени как возможности пребывать между миром вещей и идей, которое и делает искусство эстетической категорией трансцендентности. Если производное этого процесса порождает рефлексию со стороны реципиента, то, значит, существует шанс, что творец

достиг определённого успеха. И здесь вступают в силу вопросы объективности и субъективности суждения со многими внешними и внутренними факторами. Но вернёмся к сути.

Таким образом, мы можем предполагать, что категория мысли, гипотетически позитивная, из которой художник осознанно или частично бессознательно сгенерировал и воссоздал творение, прежде чем стать означенным (идентифицированным) произведением искусства, должна нести в себе определённую информацию, которую человек может осознать, рассмотреть и дать ей характеристику или набор таковых. Дело в эстетической составляющей. Термин «эстетика» ввёл в науку немецкий философ Александр Баумгартен в XVIII веке в своём незавершённом одноимённом труде «Эстетика». Им было обозначено совершенное чувственное познание, вершина которого — красота.

Собственно, красота как возможная к реализации высшая форма завершенности — самоценна. Стремление к ней как к идеалу всё же чувственно и субъективно-лично. Но в этом ключе личностное, как индивидуальное, не означает эксклюзивности. Личностное переживание красоты проявляется особым образом, интегрируясь в поле общезначимости как императивной человеческой ценности. Состоящая из базовых и фундаментальных норм, идеалов, такая значимость уже не банальная полезность, а процесс осмысления красоты как высшей ценности. Такое понимание возможно лишь при наличии у человека категорических императивов и сильного индивидуализированного чувства восприятия. В этом случае значимость становится избыточной на ментальном уровне и, возможно, ощущается как общечеловеческая. Идейная целесообразность приведёт к поиску специфического формовыражения чувственного — художественности.

И в то же время существует в большинстве случаев естественное стремление получать наслаждение от созерцательного отношения к действительности, от зримой красоты, в которую верит человек как в таинство красивых явлений, волнующих и заставляющих искать тождественную субъективной категоричности

духовно-значимую форму, которую люди чувственно оценивают. Проявление красоты в своей постижимой самооценности как самостоятельного права индивида стремиться к идеалу не зависит от полезности явления с позиции социально значимых норм, канонов и условно актуальных художественных веяний. Другое дело, что это, к примеру, станет фактором, определяющим социокультурную категорию возможного произведения искусства отдельно взятого хронологического среза. Противоречивость индивидуального и парадигмального вкусов всегда будет создавать социальную конфронтацию в сфере творчества. Такой ракурс показывает, что в предлагаемых обстоятельствах переживается не только архитектоника формы, но и поэтика как возможная содержательная духовность, а также органичная воплощённость в этой чувственной форме общечеловеческой этики. Здесь стоит упомянуть немецкого философа Гегеля: «...чувственная внешность в прекрасном, форма непосредственности как таковой есть в то же время определённость содержания...»¹

Очеловечивание мира как некое его оформление является в эстетическом отношении сверхзадачей каждого творца. Посредством конкретно-чувственной интерпретации в поиске или создании метода и формы реализации духовной ценности проявляется ещё одна грань красоты — зримая правда. Такое явление гипотетически имеет или способно обрести в процессе некие свойства, прорастающие в качества на пути носителя красоты к опредмечиванию эстетического отношения и самой мысли. В разные исторические периоды, в разных социокультурных парадигмах эпох складывался свой симулякр произведения. Человек, взаимодействующий с этим явлением, по умолчанию либо эстетически развиг, либо метафизически одарён, либо имеет обе способности. Такая тонкая внутренняя организация создаёт возможность чувственно оценивать явление, переживать его свойства как красоту,

¹ Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. В 3 т. Т. 3. Философия духа. М.: Мысль, 1977. С. 471.

испытывая наслаждение, — одно из ключевых состояний вдохновения к созиданию.

В рамках эстетической культуры существует возможность объективно рассуждать о красоте как субъективно выраженном и также воспринятом конкретном объекте посредством его синестезийного созерцания. Так появляется категория прекрасного как критерий гармоничного сочетания аспектов рассматриваемого объекта, только в превосходной степени. Аналитическая способность и категориальный аппарат для различия спектров красоты вплоть до степени «безобразия» иначе называется эстетической культурой и вкусом. При обязательном критерии одухотворённости — способности не только воспринимать, но и переживать красоту как ценность, — вместе с чувственной природой человека образуется личностная и даже общественная эстетическая культура. В социальном плане эстетическая культура предполагает созидательную способность человека преобразовывать созерцательное отношение к действительности посредством специфического формовыражения чувственного как содержательной духовно-нравственной деятельности, направленной на облагораживание и совершенствование окружающего мира. Таким путём идет театральное, в частности классическое, искусство.

И здесь очень важным для движения по теме представляется сплюсовать два подхода, два современных подхода, и прийти к центру понимания искусства с разных сторон.

Одной опорой моста будет излагаемая концепция, в которой эстетика понимается как значение, не категоризирующее составляющие культуры как социальной деятельности в различных общественных институтах. Где эстетика существует, как обязательный набор элементов «по умолчанию» у художника, создающего возможное произведение искусства. Стоит уточнить: «набор элементов» — и как инструментарий, и как ключи для рецепции, закодированные внутри произведения, вспоминаемая А. Ф. Лосева, по мнению которого, выразительная форма — это предмет эстетики, вне зависимости от области её действия.

Она может проявиться практически в любой области жизни социума и будет вбирать в себя и концентрировать важнейшие исторические и социальные аспекты.

Другой точкой отсчёта станет рецепция, где эстетика категоризирует и даже формообразует. Такой подход остается постоянно актуальным. В статьях Г. Г. Шпета «Эстетические фрагменты», «Театр как искусство», «Дифференциация постановки театрального представления» уже были достаточно полно сформулированы и обозначены вопросы и точки понимания. В театральном мире и сфере культуры восприятие человека-зрителя идет по алгоритму от внешнего к внутреннему, от чувственного к идеальному. Со стороны творцов и артистов-трансляторов происходит стремление по пути вербальной и невербальной коммуникации для максимально качественного выражения и показа информации, через кодированное содержание, посредством различных гиперкодифицированных знаковых систем. Здесь же стоит упомянуть мысль В. В. Бычкова об эстетике как науке о творческом отношении человека к действительности, то есть созерцательном и неутилитарном. Эстетика изучает это специфическое отношение, опыт освоения и запускает процессы, через которые человек ощущает, чувствует, проживает определённое духовно-чувственное состояние (эйфория, катарсис, восторг, экстаз, блаженство). Через пребывание в этом духовно-чувственном состоянии человек ощущает причастность к Универсуму и таким образом получает возможность осознания духовно-материальных основ, своей сущности и духовной близости к Первопричине (у верующих — к Богу).

В этом контексте сообразным будет упомянуть подход Павла Флоренского, где в обретении Софии человек будет искать не самого Абсолюта, но будет стремиться ощущать своё присутствие в непосредственной к нему близости. Это стремление идти по грани метафизического и реального, материального и является высшей формой мудрости, к которой люди способны прийти через психофизические практики в различных духовно-религиозных

системах, через определённый образ жизни, а также созидательное творческое начало — Искусство. Постигание пути «около Бога» является истинным откровением для сознания человека. Предпонимание в этом случае остаётся на своем месте — за пределами логики. Такой принцип существования рецептивной эстетики в театре можно назвать специфической формой бытия, правила игры в которую принимают все стороны-участники. В той или иной степени этому существует подтверждение, в том числе и у представителя немецкой классической школы, к примеру у Канта мысль об Игре как о форме эстетической деятельности, где наслаждение искусством — это соучастие в Игре, при нахождении как с одной, так и с другой стороны театрального таинства. Это некая форма существования «отрешённого» — чувственного и сверхчувственного — как возможного культурного феномена, приобретающего материализующую его составляющую, как уже социального явления. Таким образом, театральное произведение может стать не только самоценным, но и самоцельным, что, в свою очередь, определяет его (означает) как произведение искусства.

Формулировки и концептуальность разнятся, но несомненность присутствия и необходимость рецепции непостижимого присутствует у многих крупных учёных после Декарта. Обращаюсь к мысли Гегеля: «Истинная оригинальность в артисте и в произведении искусства состоит в том, чтоб быть проникнутым и воодушевлённым идеей, которая составляет основание сюжета, истинного в самом себе; вполне усвоить себе эту идею, не переменять её, не разрушать, примешивая к ней посторонние частности, взятые внутри или извне... истинная оригинальность в искусстве поглощает всякую случайную частность, что даже необходимо, дабы артист мог совершенно предаться величию своего гения, совершенно вдохновенному, исполненному одного сюжета: и чтобы, не предаваясь фантазии и капризу, с которыми всё пусто, представил в полной истине вещь, которую усвоил себе, проявил себя и всё истинное в себе. Поэтому единственный

великий приём есть — не иметь никакого приёма, и в сем-то исключительном смысле Гомер, Софокл, Рафаэль, Шекспир должны быть названы оригинальными гениями»².

Отчасти схожее мнение в разные периоды можно заметить и у адептов творчества. К примеру, Андрей Тарковский в своём интервью для парижского еженедельника «Фигаро Магазин» (1986) также затрагивает этот вопрос: «Каждый художник во время своего пребывания на земле находит и оставляет после себя какую-то частицу правды о цивилизации, о человечестве. Сама идея искания, поиска для художника оскорбительна. Она похожа на сбор грибов в лесу. Их, может быть, находят, а может быть, нет. Пикассо даже говорил: “Я не ищу — я нахожу”. На мой взгляд, художник поступает вовсе не как искатель, он никоим образом не действует эмпирически (“попробую сделать это, попытаюсь то”). Художник свидетельствует об истине, о своей правде мира. Художник должен быть уверен, что он и его творчество соответствуют правде. Я отвергаю идею эксперимента, поисков в сфере искусства. Любой поиск в этой области, всё, что помпезно именуют “авангардом”, — просто ложь».

«Красота» и «правда» выделяются и встраиваются в последовательную ось двухкомпонентных составляющих произведения искусства.

Стоит отметить, что существует альтернативная точка зрения по данному вопросу. Она связана с концепцией постмодернизма, принципами деконструкции, маргинальностью суждений и подходов, симуляции и спекуляции на основе традиционных видов и жанров. Это очень важные аспекты в определении современного взгляда на эстетику. Такой акцент позволяет сделать следующий шаг по обозначенной теме.

Приблизительно с середины XX века на смену литературоцентричной парадигме пришла зрительная культура, при которой

² Гегель Г. Эстетика // Гегель Г. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 305–309.

наиболее сильно акцент сместился в пользу визуальных видов искусств, нашедших почву для постоянного развития и комфортные условия в сферах кино и театра. Цифровая технология расширила инструментарий и спектр возможностей.

Как и прикладная театральная композиция, так и театральная методология сделали существенный шаг вперёд, следуя за трансформацией модели театрального представления. В театральном искусстве постоянно возрастает разнообразие знаковых систем, их средств выразительности, подкреплённых техническими возможностями сценических площадок. Актуальность кооперации между научным подходом и прикладным театральным процессом очень велика. Так, значимость зрелищного текста как микста визуальных видов искусств возможно полноценно осознать и дать ему оценку лишь при помощи того или иного вида научного анализа.

«В театре последнего столетия, виртуозно соединяющем многообразие знаковых средств, значение визуального образа спектакля — его “зрелищного текста” — неуклонно возрастает, о чём свидетельствуют и театральная практика, и теоретические концепции драматургов и режиссеров начиная с первых десятилетий XX в. до сегодняшнего дня»³. К примеру, в театральном искусстве балета положение «зрелищного текста» является основополагающим, так как в совокупности хореографического и сценографического текста заложен ряд базовых кодов. Такой синтез открывает перед постановщиком огромную палитру возможностей, а перед исследователем театра разворачивает пёстрое лоскутное одеяло. С обеих сторон идет кодификация (кодировка и декодировка) и восприятие зрелищного текста, поиск и анализ существующих взаимодействий с невизуальными компонентами внутри танцевальной постановки, в том числе с музыкой. Одним из основных принципов построения и существования балетного

³ Васильева А. А. Ритм в сценографии русских балетных спектаклей XX века. Автореф. дисс. ... канд. иск. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2003.

произведения является создание и настройка динамического хореопластического и цветопластического эквивалента длящейся музыки. Основную роль в этом процессе синтеза всего многообразия знаковых средств спектакля играет ритм.

Основной стихией театра можно назвать действие, драму. Но это средство для постановщика, при помощи которого тот будет строить, творчески конструировать мизансцену. Создание гиперкодифицированной партитуры зрелищного сценического текста — это сплав компонентов, в том числе и сценографии. Она несет в себе важную функцию выстраивания «ситуации высказывания» (А. Юберсфельд, П. Пави). Являясь отчасти визуальным средством определения смысла и формы постановки, сценография интерпретирует и готовит почву для восприятия и распознавания информационных источников (литературных, музыкальных, хореографических), закодированных в сценическом произведении. Это своего рода толкование языком живописно-пластических образов остальных симулякров сценического текста. Как базовый коммуникативный инструмент, сценография играет важную роль для осмысления и понимания творческих и технических задач в работе постановочной группы. Такой подход вписывается в современную концепцию создания композиции постановки, сохраняя отчетливую связь между всеми составными частями, оставаясь искусством созидания внутренних форм.

Тем самым искусство, взятое в целом, исторически является живым, функционирующим и постоянно трансформирующимся мультикультурным полем с большим количеством кодовых систем и разнообразных вариантов художественного освоения мира. В зависимости от историко-культурных аспектов, социального и экономического контекста, уровня развитости технологий и общества будет дифференцироваться и весь статистический и прикладной набор свойств и функций, а также система шифрования информации. Если проще: театральный постановщик двигается в творческом процессе или через критерии и время

насквозь, или в своих произведениях он отражает и показывает интерпретацию господствующих в это время идей, мировоззрений, категорических императивов, доступных восприятию людей исторического периода его творческой активности. Применяются как авангардные, так и апробированные художественные средства в создании сценических миров и образов внутри них. Так форма и содержание произведения обретают свою поэтику и архитектонику. Композиция визуальной части спектакля имеет внешние границы и структуру. Пространство внутри границ композиции заполняется атмосферой, предметами и объектами, наделёнными смысловым и зрелищным кодами и текстами. Появляется структура содержания произведения. Приёмом гиперкодификации решается задача синтеза, что позволяет максимально ёмко шифровать и дешифровать информацию, расставлять знаки и помещать значения, обозначать точки отсчета и проводить линии по векторам восприятия — предпонимания, видения, понимания. Эстетика приобретает свои особенности и стиль, интегрируясь в культурную парадигму определённого исторического явления (феномена) или периода. Театр при этом является наиболее синтетичным видом искусства. И это неудивительно: ведь слово — первоэлемент, а тело и предмет — как бы полифоничная матрица, способная стать визуальным прообразом внутренней формы.

Список литературы

1. *Аристотель*. Об искусстве поэзии. М.: Либроком, 2019.
2. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.
3. *Валери П.* Об искусстве. М.: Искусство, 1976.
4. *Васильева А. А.* Ритм в сценографии русских балетных спектаклей XX века. Автореф. дисс. ... канд. иск. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2003
5. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.
6. *Гадамер Г.-Г.* О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.

7. Гегель Г. Эстетика // Гегель Г. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968.
8. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. В 3 т. Т. 3. Философия духа. М.: Мысль, 1977.
9. Каган М. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972.
10. Кант И. Собрание сочинений. В 8 т. М.: ЧОРО, 1994.
11. Кандинский В. В. О духовном искусстве. М.: Архимед, 1992.
12. Лессинг Г. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953. С. 385–516.
13. «Красота — это символ правды». Интервью Андрея Траковского / пер. с фр. Л. Токарева. Литературная газета. 1987. 8 апреля.
14. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил — Русская книга, 1993.
15. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А., свящ. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (1). М.: Мысль, 1999. С. 46–98.
16. Шеллинг Ф. В. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг В. Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 52–74.
17. Шпет Г. Дифференциация постановки театрального представления // Шпет Г. Г. Философия и психология культуры. М.: Наука, 2007. С. 425–427.
18. Шпет Г. Театр как искусство // Мастерство театра. 1922. № 1. С. 31–56.
19. Шпет Г. Эстетические фрагменты. Пб.: Колос, 1922–1923.

Доржиева Галсана Содномовна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: galsana93@mail.ru

Интеграция национальной культуры в современный балетный театр (на примере спектакля «Лик богини» Бурятского театра оперы и балета)

Статья посвящена особенностям интеграции национальной культуры в современный балетный театр. На протяжении своей истории бурятский балет развивается по направлениям классической, национальной и современной хореографии. За время его существования было создано тринадцать национальных спектаклей. Однако анализ репертуара выявил ряд взаимосвязанных проблем: утрату большей части национальных спектаклей, нехватку хореографов, работающих с этническим материалом, и отсутствие новых постановок. В настоящий момент в репертуаре театра сохраняется балет «Красавица Ангара» (1959) Б. Б. Ямпилова и Л. К. Книппера. Новой попыткой освоения «национального» и его переноса в современный контекст стал спектакль «Лик богини» (2021) Ю. И. Ирдынеева в постановке российско-японского балетмейстера А. С. Мишутина. Анализ балета «Лик богини» позволил автору статьи выявить новые возможности освоения национальной культуры, определить тенденции и перспективы актуализации этнического материала на современном этапе.

Ключевые слова: балет, бурятский балетный театр, бурятское хореографическое искусство, национальная культура, цам, «Лик богини», Александр Мишутин, Олег Игнатьев, Юрий Ирдынеев.

Galsana Dorzhieva

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Integration of the National Culture in the Modern Ballet Theatre (on the Example of the Performance “The Face of the Goddess” of the Buryat Opera and Ballet Theatre)

This article is devoted to the features of the integration of national culture into the modern ballet theatre. Throughout its history, Buryat ballet has been developing along the lines of classical, national and modern choreography. During its existence, thirteen national performances were created. However, the analysis of the repertoire revealed a number of interrelated problems: the loss of most of the national performances, the shortage of choreographers working with ethnic material and the lack of new productions. At the moment, the ballet “Beauty Angara” (1959) by B. B. Yampilov and L. K. Knipper and a new attempt to master the “national” and transfer it to the modern context was the play “The Face of the Goddess” (2021) by Y. I. Irdineev staged by the Russian-Japanese choreographer A. S. Mishutin. The analysis of the ballet “The Face of the Goddess” allowed the author of the article to identify new opportunities for the development of national culture, to identify trends and prospects for the actualization of ethnic material at the present stage.

Keywords: ballet, Buryat ballet theatre, Buryat choreographic art, national culture, Tsam, “The Face of the Goddess”, Alexander Mishutin, Oleg Ignatiev, Yuri Irdineev.

В хореографическом искусстве вопрос интеграции национальной культуры в современный контекст, в том числе и для национальных театров, является одной из главных художественных задач и сегодня приобретает всё более очевидную актуальность. Бурятское хореографическое искусство, возникшее на основе танцевального фольклорного материала, на протяжении всего своего развития находилось в процессе взаимодействия культур, впитывало в себя многие веяния и влияния российского и западноевропейского искусства.

Репертуар бурятской балетной труппы, образовавшейся в 1939 году, берёт своё начало с постановки спектакля «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева, затем труппа осваивает в основном

классическое наследие («Корсар», «Жизель» А. Адана; «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» П. И. Чайковского; «Раймонда» А. К. Глазунова; «Баядерка» Л. Минкуса и т.д.), создаёт национальные образцы хореографии («Свет над долиной» С. Н. Рязова; «Во имя любви», «Цветы жизни», «Гэсэр», «Сын земли», «Вечный огонь» Ж. А. Батуева и т.д.) и в то же время постигает новейшие хореографические течения, которые нашли отражение в спектаклях современной хореографии (*In tandem* С. Райха; *Souvenir du Bach* А. В. Лубченко; *Dzambuling* Б. Баттувшина, Е. Н. Селезнёва, Г. И. Ошорова и т.д.).

К сожалению, бурятский балетный театр пока демонстрирует отсутствие должного внимания к «национальной теме». С 1943 по 2022 год было поставлено тринадцать национальных балетов. В настоящее время в репертуаре Бурятского театра оперы и балета действует единственный спектакль с этнической колористикой — «Красавица Ангара» композиторов Б. Б. Ямпилова и Л. К. Книппера, созданный в 1959 году. Этот спектакль стал вершиной творчества балетмейстера М. С. Заславского.

Малое количество национального репертуара объясняется отсутствием профессиональных кадров — хореографов, способных работать с национальным фольклором. Наряду со слабо развитой постановочной деятельностью не прогрессирует и научное изучение балетного театра. Ни у зрительской аудитории, ни у театра нет опоры на профессиональную оценку творческой деятельности. «У нас нет музыкальных критиков, историков, балетоведов. Должно быть так: заявляется спектакль, начинается постановочная работа — включаются заведующий литературной частью, музыковед и критик. И в результате мы должны получить критику, обратную связь, должны анализировать. У нас этого нет. Проблема большая»¹. Редким и ценным стало обращение

¹ Из личной беседы с В. В. Кожевниковым — заведующим балетной труппой Бурятского государственного академического театра оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова.

исследователя Л. И. Протасовой к спектаклям «Во имя любви» и «Красавица Ангара»², проанализировавшей специфические особенности соединения классической и народной хореографии.

Особого внимания заслуживает спектакль «Лик богини» на музыку бурятского композитора Ю. И. Ирдынеева, ставший подлинным открытием в истории бурятского балета. Партитура самобытного балета, написанная в 1979 году, пролежала более десяти лет из-за идеологических запретов, связанных с религией. Поставленный в 1990 году балет стал первым в республике спектаклем, затрагивающим вопросы буддийской философии. Буддийская тема на сцене Бурятского театра оперы и балета, пусть и стилизованная и адаптированная для современного зрителя, вызвала большой общественный резонанс. Спектакль поднимал тему обращения к традиционным духовным ценностям.

В основу либретто балета легла новелла «Рука богини» монгольского писателя Б. Ринчена, посвящённая творчеству скульптора Занабазара, известного также под именем Ундур-гэгэн, выдающегося художника XVII — начала XVIII веков. По преданию, жена великого мастера, тоже ваятельница, была умерщвлена монахами, окружавшими Ундур-гэгэна. В память о любимой художник отлил из сверкающей бронзы двадцать одну статую буддийской богини Тары³.

Изначально либретто балета было написано Г. А. Майоровым, который должен был осуществить постановку. Однако «на художественном совете он высказал своё мнение, посчитал, что он трудноисполнимый»⁴. «Ещё не родился тот хореограф, который создаст

² Протасова Л. И. Балетный театр Бурятии (1939–2000). Улан-Удэ: Изд-полиграф. комплекс ВСГАКИ, 2017.

³ Тара (санскр. «спасительница») — одна из главных бодхисаттв (просветлённых существ) буддизма. В иконографии буддизма существует 21 главное проявление, или форма, Тары. И у каждого проявления есть своя функция, связанная с определённым действием.

⁴ Гончикова Н. Лик богини // Правда Бурятии. 1990. 26 октября.

балет на эту музыку»⁵, — заключил Г. А. Майоров. На тот момент и профессиональный уровень танцовщиков был низким, с точки зрения хореографа: «...балет очень слабый»⁶. Действительно, исполнительский уровень был низким, а труппа — малочисленной. Это было трудное время, когда артисты после репетиций шли работать продавцами и грузчиками. Многие ушли из театра, другие разъехались. «Нужно было очень любить театр, чтобы пережить это время»⁷, — вспоминает заведующий балетной труппой В. В. Кожевников.

В результате постановкой спектакля занялся О. В. Игнатьев (художественный руководитель Бурятского государственного академического театра оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова в период 1986–1991 годов). Вдохновлённый культурой Индии, он попытался стилистически отразить в спектакле отдельные положения, позы, характерные для индийского танцевального материала. Восточное звукозерцание и медитативность музыки пронизывали балет, тем самым как бы взывая к народной пластической памяти. О. В. Игнатьев создал хореографию спектакля, выделив основным языком пластики классический танец, а также включил элементы акробатики, цам-танца⁸ и положения рук богини Тары (самого популярного образа в буддизме).

Постановка балета «Лик богини» (1990) стала новой ступенью в развитии бурятского театрального искусства и современной

⁵ Бурятский государственный академический театр оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова. URL: <http://uuopera.ru> (дата обращения: 12.04.2022).

⁶ Из личной беседы с Л. С. Ирдынеевой — вдовой композитора.

⁷ Из личной беседы с В. В. Кожевниковым.

⁸ Цам (тиб. «чам» — «танец») — буддийская мистерия, представляющая собой священные танцы и пантомиму в масках, исполняемые священниками при ламаистских монастырях. Первоначально возникла в Тибете и связана с тантрийской системой буддизма и ламаизма. См.: *Найдакова В. Ц.* Буддийская мистерия цам в Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. ин-та обществ. наук, 1997.

бурятской хореографии, а заявленная в нём высокая идея, связанная с провозглашением общечеловеческих ценностей, явилась залогом его успешного сценического будущего.

Ярким примером интеграции национальной культуры в современность стало новое решение спектакля «Лик богини», осуществлённое спустя тридцать лет после премьеры российско-японским балетмейстером А. С. Мишутиным. Он же стал автором либретто. Современная хореографическая элегия стала новым переосмыслением версии 1990 года. Балет «Лик богини» в постановке А. С. Мишутин — редкая и весьма успешная попытка встраивания национальной темы в современный, актуальный спектакль. Здесь происходит адаптация национального к современному в русле синтеза литературы, музыки, хореографии и изобразительного искусства.

Внешний событийный уровень отсылает нас к литературной основе, где героями легенды стали вполне реальные прототипы. Действующие лица спектакля — Мастер, Возлюбленная, Бритоголовый (монастырский художник), настоятель монастыря, Зелёная Тара, монахи, подмастерья, пороки и Тары. В центре внимания одноактного балета «Лик богини» — история любви художника и девушки, где чувства и творчество находятся рядом, переплетаясь и дополняя друг друга. Это спектакль о силе искушения и о пороках, которые есть, наверное, в каждом, но не каждому дано их разглядеть, о чувствах, которые присущи каждому человеку. Однако на более глубоком уровне литературная основа спектакля имеет архетипические корни и отсылает к древнегреческому мифу о Пигмалионе. Таким образом, узконациональное интегрируется в общий контекст европейской культуры. Обращение к национальному мифу в этом балете ставит его на архетипическую основу, обладающую этнической и временной универсальностью, основу, проявляющуюся для человека любой народности. Миф отсылает к самым глубинным образам. Это помогает сюжету, отправляющему нас к событиям XVII века, быть актуально воспринятым современной аудиторией.

Творчество композитора Юрия Ирдынеева опережало своё время, он часто экспериментировал, создавая современную бурятскую музыку. В спектакле «Лик богини» Ю. И. Ирдынеев добивался «органического слияния национальных выразительных средств, опирающихся на пентатонический мелос, и ряда современных, новых для бурятской музыки приёмов изложения и развития музыкального материала»⁹. Религиозный фон почти незаметен, кроме картины молебна, где можно услышать речитативный, «бубнящий» характер.

В музыкальной драматургии прослеживаются ясно прописанные человеческие характеры, индивидуализированность созданных образов, динамичность действия, ярко воссозданный колорит времени и культуры. В ней сходятся интонации бурятской и монгольской песенности, медитативность буддийских песнопений с молебном в виде хора.

Постановочная работа хореографа отмечается отражением специфической жестикуляции буддийских ритуалов, жестовой танцевальной культуры Индии с включением отдельных мотивов китайской хореографии, стремлением объединить классическую и современную хореографию с традиционным бурятским народным танцем. Однако синтез всех вышеперечисленных направлений выполнен не вполне органично в результате преобладания современной хореографии в пластической ткани спектакля. Сочетание не достигает созвучия, логика движенческого построения внутренне не симфонизирована. Это вносит некоторый диссонанс в восприятие. Значительный перевес современной хореографии в национальном спектакле смотрится инородным, эклектичным, в особенности в дуэтах главных героев — Мастера и Возлюбленной — и в монологе монастырского художника. В их плотном хореографическом тексте нет стилистических границ. Доминирующее современное направление с преобладанием

⁹ Куницын О. Музыка Советской Бурятии. М.: Советский композитор, 1990.

партерной хореографии насыщено редкими движениями из народного этнического материала и объединено классикой. Этим версия балета 2021 года отличается от версии 1990-го.

Хореографическое построение организуется по схеме традиционного классического балетного спектакля: соло, дуэты, кордебалет. Наиболее слаженной в спектакле стала ансамблевая мизансцена «мира грёз Возлюбленной», отражающая её (Возлюбленной) внутреннюю среду. Хореографическим решением сцена словно отсылает ко второму акту балета «Жизель» А. Адана, где происходит противопоставление реального мира ирреальному. Так и в данной сцене, после ухода из жизни Возлюбленной, главный герой Мастер и двадцать одна ожившая статуя переносятся «в небеса богов». Коннотация с «Жизель» структурно-композиционная, выраженная в построениях по прямым линиям, диагоналям, повторениям одних движений, воспроизведённых последовательным образом в тех же хореографических рисунках. Отмечаются особая воздушность, лёгкость, полётность, свойственные романтическому балету.

Характер движений определяется костюмами кордебалета, передающими образ лебедя. Танцовщицы облачены в длинные струящиеся шифоновые платья, что даёт большую амплитуду движениям. Можно предположить, что движения рук могут относиться к культуре птицы. В традиционной культуре бурят образ лебедя («Хун шубуун» на бурятском) как прародительницы бурятских племен является центральным и разнообразно представлен в бурятском фольклоре: в сказаниях, мифах, музыке, песнях и танцах.

Если в «Жизели» основой танцевального образа считается арабеск, то в «Лице богини» ведущим пластическим лейтмотивом сцены стали движение по кругу, взмахи рук и *pas tombé*. Переплетение бурятской пластики, классической и современной хореографии здесь воспроизведено наиболее уместно и гармонично. Визуально эффектной выглядит финальная сцена торжественных ансамблевых линейных построений и переходов

двадцать одной Тары. Перемещение танцовщиц на пуантах — *pas de bourrée* — в сочетании с традиционными положениями, соответствующими изображениям бурятской буддийской иконописи, наполнило действие национальным колоритом.

Включение традиций бурятского танца добавило самобытности балету «Лик богини». Новый опыт даёт начало формированию богатой и персонализированной танцевальной лексики. С точки зрения бурятской национальной эстетики балет имеет ряд образных черт танца, которые тесно связаны с развитием сюжета, с особыми характеристиками бурятского искусства хореографии.

Традиционное «национальное» проявляется в эпизодах спектакля с использованием устрашающих масок из религиозной мистерии цам. Изначально религиозные танцы и пантомима в масках исполнялись священниками при дацанах (в бурятском буддизме — название монастыря). В настоящее время подобные ритуалы-обряды не практикуются: возможно, настоятели дацанов не видят необходимости в их проведении, а возможно, нет служителей, имеющих посвящение для исполнения таких ритуалов. Это сложные сочинения, отражающие целый комплекс канонических требований. Бурятский театровед В. Ц. Найдакова посвятила изучению буддийской мистерии цам в Бурятии многие годы. Исследователь даёт характеристику её танцевальной части: «Танец состоял в том, что “маски” то медленно, то быстро в такт музыке принимали различные пластические позы, скакали с одной ноги на другую, кружили по сцене, двигались назад и вперёд. При этом они держали в руках какие-либо предметы символического содержания, и манипуляция этими предметами во время танца имела особый смысл»¹⁰.

Маски цам разделялись на три группы: маски мифических животных, маски докшитов (грозных божеств), маски персонажей,

¹⁰ Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия цам в Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. ин-та обществ. наук, 1997. С. 8.

представляющих живых людей. В балете «Лик богини» отрицательные герои — пороки, Бритоголовый (монастырский художник) представлены в масках докшитов, их лица выражают гнев и ярость. Маски божеств сверху украшены тиарой из пяти человеческих черепов. Наличие масок в спектакле помимо прямой передачи сюжета, усиления конфликта между ведущими героями Мастером и Бритоголовым, возможно, имеет эзотерическое значение (наблюдается обратное движение от театра к ритуалу). Маски в спектакле придают зрелищность, проявляют особую театральность.

Наличие в спектакле национальных компонентов в организации сценического пространства (действие происходит в юрте), декораций с национальными орнаментами, костюмов, стилизованных в соответствии с требованиями балетной эстетики и буддийских канонов, цветовой семантики, обеспечили эффектность, сценичность постановки.

Процессы взаимовлияния художественных традиций на протяжении всей истории развития бурятского балетного театра подготовили благоприятную основу для интеграционных процессов в бурятском искусстве. Такие процессы позволят выявить новые возможности «национального», новые художественные поиски и результаты в области театра, а также определить национальные культурные тенденции, понять перспективу актуализации этнического материала на современном этапе, найти необходимое равновесие между национальным и интернациональным, традиционным и новаторским. Необходимо глубокое изучение национального наследия для его дальнейшего органичного воплощения на театральных подмостках. В настоящее время следует прилагать больше усилий для исследования интеграции национального, кроме того, следует также учитывать, как художественные характеристики национального наследия могут быть применены в современной профессиональной хореографии.

Список литературы

1. Багадаева А. Г. История развития бурятского профессионального балета // Батуевские чтения. История и культура народов Сибири, стран Центральной и Восточной Азии. Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2010. С. 247–252.
2. Буксикова О. Б. Традиционные игры бурят. Улан-Удэ: Изд.-полиграфич. комплекс ВСГАКИ, 2004.
3. Буксикова О. Б. Традиционные игры бурят в конце XIX — начале XX вв. и опыт их трансформации в национальной хореографии. Дисс. ... канд. ист. Наук. Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2000.
4. Булытова Р. «Красавица Ангара» очаровала москвичей // Бурятия. 2017. 8 ноября.
5. Бурятский государственный академический театр оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова. URL: <http://uurega.ru> (дата обращения: 12.04.2022).
6. Васильев Б. Жемчужина бурятской хореографии // Бурятия. 2004. 17 августа.
7. Гончикова Н. «Лик богини». Правда Бурятии. 1990. 26 октября.
8. Жалсанова Ц. «Красавица Ангара» — шедевр, неподвластный времени // Бурятия. 2009. 23 января.
9. Иванов Ф. С. Бурятские танцы. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1984.
10. Куницын О. И. Музыка Советской Бурятии. М.: Советский композитор, 1990.
11. Куницын О. И. Музыкальный театр Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во БГАТОиБ им. Г. Цыдынжапова, 2014.
12. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия цам в Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. ин-та обществ. наук, 1997.
13. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. М.: Изд-во Российского университета театрального искусства — ГИТИС, 2011.
14. Николаев В. Они создавали балет в Бурятии. О первом балетмейстере театра оперы и балета М. С. Арсеньеве и его жене, балетном педагоге Т. К. Глязер // Правда Бурятии. 1983. 10 июня.
15. Протасова Л. И. Балетный театр Бурятии (1939–2000). Улан-Удэ: Изд.-полиграф. комплекс ВСГАКИ, 2017.
16. Ходорковская Л. С. Бурят-монгольский театр. Очерк истории. М.: Искусство, 1954.

Буйян Абул Башер МД Зиаул Хок

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: ziatheatre@gmail.com

Интерпретация мифа в постановке «Восток» современного драматурга Селима Аль Дина

В статье анализируется одна из удачных попыток создания современного спектакля в традиции «Театра корней», противостоящей западному типу театра. Пьеса «Восток», написанная теоретиком и драматургом Селимом Аль Дином, является переосмыслением средневекового бенгальского мифа о богине-змее Манасе и основывается на жанре панчали, представляющем собой повествовательный тип традиционных бенгальских представлений. В пьесе с оригинальным сюжетом драматург объединяет философию разных религиозных течений современного Бангладеш. Пьеса поставлена режиссёром Насируддином Юсуфом вместе с Селимом Аль Дином, стоявшим у истоков движения «Театр корней» в Бангладеш. Автор статьи исследует метод использования традиционной драматургии в современном театре, а также режиссёрские приемы при постановке спектаклей, основанных на подобной драматургии. Таким образом, в статье рассматривается альтернативный театральный язык, использующий традицию народных представлений, на современной городской сцене Бангладеш.

Ключевые слова: современный театр Бангладеш, «Театр корней», спектакль «Восток», Селим Аль Дин, Насируддин Юсуф, идея единства, повествовательный актёрский стиль, Адвайта-Веданта, панчали.

Bhuyan Abul Basher MD Ziaul Haque

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Interpretation of the Myth in the Play “The East” by the Modern Playwright Selim Al-Din

The article analyzes one of the successful attempts to create a modern performance in the tradition of the “Theatre of Root”, which opposes to the Western type of theatre. The play “Orient”, written by the playwright Selim Al Deen, is a reinterpretation of the medieval Bengali myth about the snake goddess Manasa and is based on the pancali genre, which represents the narrative type of traditional Bengali performances. In the play with an original plot, the playwright combines the philosophy of different religious streams of modern Bangladesh. The play was directed by Nasiruddin Yousuff, together with Selim Al Deen, who was at the forefront of the “Theatre of Root” movement in Bangladesh. The author of the article explores the method of using traditional dramaturgy in modern theatre, as well as directing techniques for staging performances based on such dramaturgy. Thus, the article considers an alternative theatrical language using the tradition of indigenous performances on the modern urban stage of Bangladesh.

Keywords: contemporary theatre of Bangladesh, “Theatre of Root”, the performance “Orient”, Selim Al Deen, Nasiruddin Yousuff, the idea of Oneness, narrative acting style, Advaita Vedanta, pancali.

После обретения независимости от Пакистана в 1971 году творческая интеллигенция Бангладеш основала театральное движение «Театр в поисках корней» («Шикор сондхани натьякала»), которое стремилось к возрождению национального театра на базе местной театральной традиции. Это движение развивалось в русле паназиатской устремленности к прошлому, хотя движение, возникшее в Бангладеш, не было напрямую связано с аналогичным индийским «Театром корней»¹.

¹ Ahmed S. J. Designs of Living in the Contemporary Theatre of Bangladesh // Sengupta A. Mapping South Asia through Contemporary Theatre: Essays on the Theatres of India, Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka. New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 171.

Пытаясь преодолеть влияние не только западной театральной эстетики, но и санскритского театра, драматурги этого направления обратились к повествовательным представлениям традиционного театра, имеющего тысячелетнюю историю.

Одним из основателей движения и его идейным вдохновителем стал теоретик театра, профессор кафедры драмы и драматургии Университета Джахангирнагара, драматург Селим Аль Дин (1949–2008). В период формирования и становления движения в 1990–2000 годов им было написано несколько пьес, ставших основой репертуара «Театра корней»: «Колесо» (1990), «Сердце юной девушки» (1992; в том же году пьеса была поставлена «Дакка-театром»), «Музыкальная сказка о сообществе Манди» (1997; первая постановка осуществлена «Дакка-театром» в 1998 году), «Восток» (1998; была поставлена «Дакка-театром» в 2000 году). В своих пьесах драматург успешно синтезировал традиционные театральные элементы и народную мифологию.

Так, в пьесе «Восток» Селим Аль Дин по-новому интерпретировал средневековый бенгальский индуистский миф о богинезмее Манасе, связав при этом образ главного героя с историческим персонажем мусульманской религиозной традиции имамом Хусейном. Кроме того, пьесу можно интерпретировать с позиций учения Веданты, в котором анализируется Единство мироздания. В пьесе также можно обнаружить сильное влияние восточной философии прощения, противопоставленной западной идее возмездия, выраженной как «мера за меру». Написана пьеса в повествовательном стиле традиционного бенгальского театра, включающего в себя элементы средневекового жанра панчали.

Мифологическая основа пьесы

Один из видов ритуальных представлений традиционного театра Бангладеш строится вокруг фигуры бенгальской богини змей Манасы. Все представления этого жанра основаны на корпусе

текстов, называемых «Манасамангал Кавья» и описывающих установленные поклонения этой богине. Это стихотворные тексты, относящиеся к XV–XVIII векам и представляющие собой особый жанр — *Мангал Кавья* (буквально — «благоприятные поэмы» или «поэмы о благоприятных событиях»). Центральными персонажами этих поэм являются незаконная дочь Шивы — Манаса, Бехула — жена Локхиндора, сына любимца Шивы Чанда Шодагора, богатого и могущественного купца из Чампагнагара, который отвергает культ Манасы.

Сюжет одного из этих мифологических рассказов заключается в том, что добродетельная девушка Бехула выходит замуж за Локхиндора, который умирает от укуса змеи прямо в комнате для новобрачных. Манаса убивает сына Чанда Шодагора, желая отомстить ему за пренебрежительное к себе отношение. Отчаянно пытаясь оживить своего мужа, Бехула отправляется в плавание на плоту в обитель богов. В конце *путешествия* она, исполнив перед Шивой танец, получает его благословение. В конце концов, Чанд Шодагор склоняет свою голову перед богиней змей, и Локхиндор оживает.

Сюжет пьесы

Представляя новую интерпретацию мифа, драматург вместо развернутого сюжета предлагает подробное описание одного события. Героями пьесы являются Сойфор и его молодая жена Нолок, которые возвращаются домой после своей свадьбы. В первую брачную ночь Нолок умирает от укуса змеи в комнате для новобрачных. После похорон Сойфор преследует змею и пытается убить её. Он догоняет убийцу своей жены на могиле Нолок, но неожиданно принимает решение отказаться от мести.

В пьесе представлено два *путешествия*: возвращение Сойфора с Нолок домой и преследование Сойфором змеи. Эти путешествия являются переосмыслением мифического странствия Бехулы с телом своего мужа, чтобы вернуть его к жизни.

Первым путешествием в сюжете является возвращение Сойфора домой с женой Нолок. Сойфор мечтает о начале новой жизни с любимой. Новобрачные едут в паланкине, который несут двое носильщиков. Младший брат Нолок присоединяется к процессии с другими близкими жениха.

Еще до смерти Нолок в пьесе звучит мысль о том, что разница между свадебным путешествием и похоронной процессией не так уж и велика. У смертного одра, на котором лежит мёртвое тело, тоже четыре ножки, как и у паланкина для новобрачных, и его тоже несут вперед. Река одна и та же, а свадьба и похоронная процессия — два её берега². Таким образом, в пьесе закладывается философия неизбежности смерти.

Это путешествие символизирует счастливую новую жизнь для новобрачных Нолок и Сойфора, в отличие от путешествия Бехулы против течения реки с телом мужа для возвращения его к жизни. Но и в мифе, и в пьесе присутствуют змеи. Согласно мифу, для новобрачных Бехулы и Локхиндора была построена комната из железа, чтобы в него не могла попасть змея. В металле осталось небольшое отверстие, через которое змея всё же проникла в комнату, укусила Локхиндора, и он скончался. В пьесе из рассказа катхак о прошедших событиях мы узнаём, что Сойфор увидел Нолок на традиционном бенгальском представлении «Манасар бхашан», посвященном Манасе. Актеры исполняли танец — любовную сцену между Бехулой и Локхиндором перед свадьбой. Внутри паланкина находилось изображение богини Манасы, защищающее от несчастий и дурных происшествий. По ходу движения свадебной процессии брат Нолок находит сброшенную кожу змеи и оборачивает её вокруг шеи Сойфора, чтобы напугать зятя. Метафорически Сойфор оказывается в плену у змеи, обвинившейся вокруг его шеи.

Несмотря на то, что С. Аль Дин не включает в пьесу вмешательство потусторонних сил и божеств, змея — символ

² Аль Дин С. Праччо [Восток]. Дакка: Срабон прокашони, 2000. (На бенгальск. яз.). С. 22.

Манасы — появляется в ней как знак убийства. Первая встреча с Нолок на представлении, посвящённом Манасе, и образ Манасы в паланкине подтверждают косвенное присутствие богини в жизни героев, хотя она не вмешивается в события и не является героям в своём истинном облике. В результате это путешествие с мечтой о начале новой жизни омрачено явным знаком приближающейся смерти. Тем не менее, в начале повествования ещё неизвестно, кто же умрет — Нолок или Сойфор.

Популярный мифический сюжет в пьесе переосмысливается: змея убивает не мужа, а жену. В комнате для новобрачных Сойфор сидит на постели, у изголовья которой есть изображение Манасы. Змея кусает Нолок. Сойфор, несмотря на многочисленные попытки, не может спасти свою жену, и она умирает.

Вместо путешествия Бехулы в обитель богов для возвращения к жизни погибшего мужа в этой пьесе изображается другой путь. После потери своего единственного богатства — горячо любимой жены, для свадьбы с которой он продал единственный участок земли, — Сойфор думает о мести. Страстный и отчаявшийся Сойфор находит подземный лабиринт, ведущий в логово змеи, и преследует убийцу. Таким образом, второе путешествие в пьесе — это погоня за змеей, а не мифическое оживление супруга.

В конце концов Сойфор находит змею на свежей могиле своей жены. Так как могила находится во дворе дома, то бабушка Сойфора, увидев его, встаёт между ним и змеей, препятствуя совершению мести. Сойфор осознаёт, что его мёртвая жена, он сам и змея связаны друг с другом невидимыми узами и являются частями единого целого.

Интерпретация мифа: понятие единства (Адвайта-Веданта)

В пьесе «Восток» Селим Аль Дин адаптировал традиционную бенгальскую мифологию и философию к Новому времени.

На Востоке, особенно на Индийском субконтиненте, человечество живёт под влиянием различных религиозных течений — индуистского, буддийского и исламского, каждое из которых имеет свой здравый смысл, многие их философские установки пересекаются. Человек при этом находится в тесных взаимоотношениях с окружающим миром, природа является частью его существования и мыслится как мать. Благодаря такому ощущению жизни человек видит и чувствует отражение своей собственной жизни в каждом животном и природном явлении. В истории индийской литературы и религии часто отмечается, что природа и человек идентичны. Именно здесь Сита³ родилась на возделанной земле. Хотя Шакунтала⁴ была дочерью небесной апсары⁵ Менаки, птицы спасли её, укрыв в тени своих перьев. Дети Кунти⁶ — это отпрыски богов. Восточный человек ощущает душу мира, воспринимает жизнь во всей своей полноте и целостности, которые заключаются в единстве — Адвайте, то есть недвойственности. Поэтому мировосприятие людей индийского субконтинента отличается стремлением к целостности.

Попытку Селима Аль Дина в пьесе «Восток» взглянуть на жизнь через понятие единства⁷ можно проанализировать с позиций

3 Сита — индуистская богиня, описываемая как дочь земли. Сита считается идеальной женой или примером идеальной женщины в индуистском обществе.

4 Согласно древнеиндийскому индуистскому эпосу «Махабхарата», Шакунтала — жена царя Душьянты и мать императора Бхараты. Однажды мудрец Канва нашел маленькую девочку, окружённую птицами Шакунта. Он назвал её Шакунтала, что означает «защищённая Шакунтой».

5 В индуистской и буддийской мифологии апсары — полубогини, духи облаков или воды. Слово произошло от санскритского «ап» («вода»).

6 Кунти — одна из главных героинь древнеиндийского эпоса «Махабхарата», вторая жена царя Хастинапура Панду, наиболее известная как мать Карны и Пандавов (Юдхиштхиры, Арджуны, Бхимы, Накулы и Сахадевы), родившихся с помощью мантры — дара мудреца Дурвасы.

7 *Рахман Л.* Калер Вашкор Селим Аль Дин [Скульптор времени Селим Аль Дин]. Дакка: Родела прокашони, 2009. (На бенгальск. яз.). С. 182.

древнеиндийской ведической философии, которая объясняет достижение недвойственности через полное объединение своего сущностного «я», или души (атман), с космосом, то есть Вечным духом (Брахманом). Упанишады утверждают, что атман и Брахман едины: атман неотделим от всего, что есть во Вселенной. Однозначно сущностное «я» — атман — отождествляется с Вечным Духом Брахманом, и в конечном счёте это не разные сущности, а единая целостность⁸. Цель философии Веданты, в которой Брахман является абсолютom, также состоит в том, чтобы доказать, что атман и Брахман — это одно и то же. Согласно Упанишадам, доктрина Адвайта-Веданты тоже имеет дело с Единством — Адвайтой или недвойственностью философии Веданты. В соответствии с традицией Адвайта-Веданты Шанкарачарьи, живое существо является отражением Брахмана. Подобно тому, как солнце отражается в разных сосудах, наполненных водой, так и Брахман отражается в сердцах людей. Таким образом, нет никакого различия или двойственности между оригиналом и отражением. Основа учения философии Упанишад и Веданты заключается в том, что *бесконечное находится не за пределами конечного, а в конечном*⁹. Великое изречение *tat tvam asi* соответствует русскому «Ты — это я». То есть Брахман и атман, ты и я — одно, и нет разницы между любыми душами, потому что все они идентичны Брахману, согласно философии Веданты, что и создаёт Единство.

В тот момент, когда Сойфор понимает, что он, его мёртвая жена и змея идентичны, его сознание переходит на космический уровень, и он ощущает себя Вечным Духом — Брахманом.

⁸ Hamilton S. Indian Philosophy: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press Inc., 2001. P. 30.

⁹ Radhakrishnan S. The Philosophy of the Upanisads. London; New York: George Allen, Unwin Ltd., The Macmillan Company, 1924. P. 40.

Сосуществование в противовес закону возмездия

В известном эпизоде Книги Исхода (21:23–27) говорится: «...а если будет вред, то отдай душу за душу, глаз за глаз, зуб за зуб, руку за руку, ногу за ногу». Это выражение ветхозаветного принципа взаимной справедливости, отражающее мысль «мера за меру». Закон возмездия современной западной цивилизации также придерживается этого принципа: лицо, причинившее вред другому лицу, должно быть наказано в той же степени потерпевшей стороной.

Однако Сойфор следует по пути прощения, а не мести. Прощение поощряется в индийской философии и является одной из шести великих добродетелей. В «Махабхарате» прощение упоминается как «высший покой» (Книга 5, «Удьюга Парва», раздел XXXIII) наряду со следующими характеристиками: «Прощение — это добродетель; прощение — это жертва; прощение — это Веда; прощение — это Шрути» (Книга 3, «Вана Парва», раздел XXIX). Прощая змею-убийцу, Сойфор признаёт величие природы. Он понимает, что месть в противовес сосуществованию не является конечной целью. Принцип «око за око» делает весь мир слепым.

Слияние индуистского мифа с исламской историей

Важно отметить также, что драматург связывает индуистскую мифологию с исламской историей, связанной со святым имамом Хусейном¹⁰. Клянясь именем Бога, Сойфор обещает не брать в рот ни капли воды, пока не покончит со змеей, убившей Нолок. Искренняя любовь, проявляемая им к умершей жене, подтверждается обетом и трауром Сойфора. Он не просто говорит, он принимает активные попытки реализовать сказанное: он без

¹⁰ Аль-Хусейн ибн Али (626, Медина, Саудовская Аравия — 680, Кербела, Ирак), мусульманский лидер и мученик, 3-й имам шиитов-имамитов.

устали раскапывает земляной пол в своём доме и землю внутреннего двора, чтобы найти змею-убийцу. Обет не пить воду, данный Сойфором, вызывает ассоциацию с поведением имама Хусейна в битве при Кербеле, когда он отказался от утоления жажды из солидарности со своими сподвижниками, которым был перекрыт доступ к воде. Таким образом, драматург искусно связывает индустский миф с исламской историей.

Изучение традиционной драматургии

В этой пьесе С. Аль Дин полностью отказался от западных диалогических техник драматургии, основанных на конфликте, и использовал повествовательный стиль традиционного театра Бангладеш. Эффект этого стиля достигается путём использования в нём повествования разного вида: поэтического, прозаического и песенного. Подобный повествовательный способ представления — одна из основных характеристик традиционного театра.

Представления панчали, жанр которых взят за основу пьесы «Восток», представляют собой повествование катхака¹¹-повествователя в сопровождении инструментальной музыки и хора¹²: один исполнитель (катхак) описывает событие или изображает различных персонажей, связанных с этим событием, от третьего лица, сочетая в своей речи прозаический, стихотворный или песенный тип повествования¹³.

Формируя текст произведения, драматург использовал такие понятия, присущие этому жанру, как *катха*, *такокатха* и *пунокатха*, *болам* и *катха болам*, *начари*, *пад* и *шиколи* и *диша*,

¹¹ По-бенгальски рассказчик-катхак также может обозначаться словами «Гайен», «Баяти», «Киччадар», «Гидал», «Саркар» и т.д. Повествователь может быть как мужчиной, так и женщиной.

¹² Аль Дин С. Мадхьяюгер Балала Натья [Средневековый бенгальский театр]. Дакка: Хауладар Пракашани, 2018. (На бенгальск. яз.). С. 88.

¹³ Ahmed S. J. Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh. Dhaka: The University Press Limited, 2000. P. 18.

свойственные средневековым бенгальским представлениям. Катха (бенгальск. «речь») — повествование об истории и событиях, а также диалоги персонажей. Пьеса «Восток» С. Аль Дина написана полностью в прозе, хотя в средневековых бенгальских повествованиях катха представляла собой стихотворную речь. В пьесе «Восток» катха, татокатха, пунокатха в основном представляют собой описания. Болам — диалог или монолог персонажей. Катха болам содержит как описание, так и диалог. Начари — актерское мастерство, соединяющее в себе диалог с танцами и пением¹⁴. Пад — это бенгальский стихотворный метр, состоящий из двух строк, каждая из которых содержит четырнадцать слогов. Пад — авторское обобщение событий катхи, татокатхи, пунокатхи, болама и катха болама, а также особых событий или обстоятельств в стихотворной форме¹⁵. Шиколи — повествование в жанре панчали, собственный комментарий драматурга к различным ситуациям. Пад и шиколи, по сути, являются синонимами¹⁶. В пьесе «Восток» С. Аль Дин для пад использовал современный свободный стих, а шиколи написана то прозой, то стихами. Выступление хора, помогающего катхаку рассказывать историю, носит название «диша». Количество диша в панчали не является регламентированным. В спектакле «Восток» есть только одна диша.

От пьесы к спектаклю

Сотрудничество драматурга Селима Аль Дина и режиссёра Насируддина Юсуфа признано в современном театральном искусстве Бангладеш как «творческий дуэт», поэтому пьеса «Восток» была поставлена Насируддином Юсуфом в «Дакка-театре» и может считаться одним из первых опытов нарративного представления в современном театре Бангладеш.

¹⁴ Аль Дин С. Мадхьяюгер Балала Натья. С. 85.

¹⁵ Рахман Л. Калер Вашкор Селим Аль Дин. С. 192.

¹⁶ Аль Дин С. Мадхьяюгер Балала Натья. С. 86.

Спектакль начинался с исполнения катхаком-рассказчиком песни в сопровождении хора и музыкантов. Это была не традиционная *бандана* с приветствием богам, зрителям и гуру (наставнику или предшественнику). В этой песне говорилось о жизни Нолок до свадьбы и намекалось на её скорую смерть, чтобы дать зрителям понять, о чём будет идти речь в пьесе.

В роли основного катхака выступали Шимул Юсуф и Пижуш Бондопаддхай. Ш. Юсуф также исполняла роли Бехулы и царицы Каники, а П. Бондопаддхай играл деревенского землевладельца Джиту Мотаббара и Локхиндора. Роль рассказчика-катхака переходила от одного актёра к другому, поэтому каткахом мог стать любой актер спектакля, песенные номера исполняли только Ш. Юсуф, П. Бондопаддхай и танцоры, игравшие носильщиков паланкина.

В спектакле «Восток» режиссёр полностью опирался на современный бенгальский «повествовательный актёрский стиль», который заимствован из традиционного повествовательного театра, включающий жанр панчали. В традиционном повествовательном типе спектакль исполняется одним актёром или рассказчиком, повествующим о персонажах и событиях. В традиционных повествовательных представлениях катхака сопровождают музыканты-инструменталисты и певцы. Традиционно катхак в своём рассказе использует один или сразу несколько приёмов повествовательного исполнения, соединяя их с песней или танцем, а иногда используя и диалогические элементы, обращаясь к хору или музыкантам, которые находятся на площадке и помогают повествователю вокалом или музыкой. Повествование ведётся, как правило, от третьего лица, однако в процессе исполнения катхак может изображать персонажей, о которых он ведёт рассказ, передаваемый в этом случае от первого лица¹⁷.

¹⁷ Липон С. Р. Бангладешер Локанатъяе Абхинай Паддхоти [Актёрский метод в народном театре Бангладеш] / Пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангла Академи, 2010. (На бенгальск. яз.). С. 7–8.

В народном повествовательном представлении герои и катхак были разделены и участвовали как разные персонажи. В пространстве для выступлений катхаку выделено особое место, и во время спектакля его постоянно сопровождает музыка. «Несмотря на то, что он (катхак) всегда остается в одном и том же “поле”, каждый персонаж, которого он создаёт, на какой-то момент укореняется в этом “поле”. Каждый персонаж присутствует только пока *гайена* (*катхка*) нет, и каждый (персонаж) отсутствует только тогда, когда *гайен* на месте»¹⁸. В рамках местной театральной эстетики этот способ представления не даёт возможности отделять одного персонажа от другого по внешности, но позволяет создавать их характеры через тонкие нюансы различных настроений и эмоций.

Особенностью спектакля «Восток» стало то, что иногда катхак отделялся от персонажей, выступая как ещё одна их сущность. Например, в сцене, где Сойфор планировал убить Джиту Матаббара, которому он должен был продать свой единственный надел земли, физически присутствовали два актера — играющий Сойфора и катхак. Катхак, пересказывая размышления Сойфора, вступал с ним в диалог. Таким образом, выступая как зеркало или альтер эго главного героя, катхак высказывал мысли, противоположные тем, что озвучивал Сойфор, выводя на первый план внутренний монолог персонажа. Таким образом, в отличие от традиционного театра, где катхак никогда не отделялся от персонажей, в спектакле «Восток» катхак и Сойфор были отделены друг от друга, и катхак вступал в диалоги с главным героем, выступая как его альтер эго.

Пространство для «Востока» проектировал режиссёр этого спектакля Н. Юсуф. Оно представляло собой пустую платформу 12,801 м в длину, 3,657 м в ширину и 0,762 м в высоту. В середине

¹⁸ Ahmed S. J. Mono-, Solo-, Bhana-, Gana: A Trickster's Bag of Performative Chameleons // Sarwar G., Debnath D. Mono Drama Festival 2011. Dhaka: Bangladesh Shilpakala Academy, International Theatre Institute, Bangladesh, 2011. P. 43.

платформы имелась выемка длиной 3,047 м. Этот разлом в середине платформы символизировал прерывание человеческой жизни. Оттуда выходили на сцену персонажи из прошлого.

«Восток» также был показан на сцене зрительного зала «Мохила Самити». Пьесу поставили в пространстве, где обычно сидели зрители, расположив их по обе стороны платформы. Как и в традиционном театре Бангладеш, в игровом пространстве не было каких-либо декораций, но по ходу действия оно превращалось то в место свадьбы Сойфора и Нолок, то в широкое поле, реку или пирс, на который возвращался жених. Сцена могла изображать и закрытые брачные покои Сойфора и Нолок, и логово змеи-убийцы под землёй.

Как и в народном театре один и тот же реквизит мог служить для изображения разных предметов. Так, кусок белой ткани иногда превращался в парус лодки, иногда — в капюшон змеи, а иногда — в мёртвое тело. После смерти Нолок актёры использовали для изображения её тела подушку. Паланкин был одним из основных элементов первого путешествия в данной пьесе, и его изображение создавалось с помощью вышитого одеяла на бамбуковых жердях. В этом же эпизоде спектакля упоминались и различные события из прошлого Сойфора. Паланкин стал символом настоящего, тогда как при изображении прошедших событий он не использовался.

Употребление драматургом средневековой терминологии вместо терминов западного стиля городского театра было осознанной попыткой создать альтернативный европейскому современному театру Бангладеш, близкий к традиции. Отказавшись от западной театральности в пьесе «Восток», драматург реконструирует и переосмысливает бенгальский средневековый миф с позиций классической ведической философии и философии Адвайта-Веданты Индийского субконтинента. Тема пьесы — сосуществование человека и природы — актуальна и с точки зрения вставших перед современным человечеством глобальных проблем экологии. Полностью отказываясь от западной

методологии «диалогической» устной драмы, С. Аль Дин опирается на «повествовательное представление» традиционного театра Бангладеш, имеющего тысячелетнюю историю. Он сознательно избегает западного построения драмы, основанного на конфликте, и создаёт сюжет на основе традиционного бенгальского жанра панчали.

Спектакль «Восток» стал прекрасным театральным воплощением практики «Театра корней» в Бангладеш, поскольку в нём была представлена новая интерпретация мифа в соответствии с современными взглядами на мир. Вместо линейного повествования пьеса представляла собой слияние событий прошлого и будущего, а также мифа с современными представлениями о мире. Спектакль не копировал полностью традиционную функцию катхака, добиваясь современной формы постановки средствами традиционного театра. То есть в спектакле «Восток» режиссёр не просто имитировал внешнюю оболочку традиционного жанра, но он стремился постичь суть жанра: современное представление стало возможным благодаря новой интерпретации методов традиционного художественного выражения. Таким образом, театральное искусство, насчитывающее несколько тысяч лет, стало актуальным. Благодаря современной постановке эстетика традиционного театра, в свою очередь, становится глобальной формой самовыражения.

Список литературы

1. *Аль Дин С.* Мадхьяюгер Балала Натья [Средневековый бенгальский театр]. Дакка: Хауладар Пракашани, 2018. (На бенгальск. яз.).
2. *Аль Дин С.* Праччо [Восток]. Дакка: Срабон прокашони, 2000. (На бенгальск. яз.).
3. *Липон С. Р.* Бангладешер Локанатъяе Абхинай Паддхоти [Актёрский метод в народном театре Бангладеш] / Пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангла Академи, 2010. (На бенгальск. яз.).
4. *Рахман Л.* Калер Вашкор Селим Аль Дин [Скульптор времени Селим Аль Дин]. Дакка: Родела прокашони, 2009. (На бенгальск. яз.).
5. *Ahmed S. J.* Acinpakhi Infinity: Indigenou Theatre of Bangladesh. Dhaka: The University Press Limited, 2000.

6. *Ahmed S.J.* Designs of Living in the Contemporary Theatre of Bangladesh // Sengupta A. Mapping South Asia through Contemporary Theatre: Essays on the Theatres of India, Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka. New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 135–176.
7. *Ahmed S.J.* Mono-, Solo-, Bhana-, Gana: A Trickster's Bag of Performative Chameleons // Sarwar G., Debnath D. Mono Drama Festival 2011. Dhaka: Bangladesh Shilpakala Academy, International Theatre Institute, Bangladesh, 2011. P. 42–44.
8. *Hamilton S.* Indian Philosophy: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press Inc., 2001.
9. *Radhakrishnan S.* The Philosophy of the Upanisads. London; New York: George Allen, Unwin Ltd., The Macmillan Company, 1924.

Жутаутайте Екатерина Эвальдовна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: zhutautaytekaterina@gmail.com

Копродукция как способ организации театрального дела

Копродукция — сравнительно новый способ создания театральной постановки, вошедший в мировую практику театрального менеджмента с начала 90-х годов XX века. Цель данного научного исследования — дать определение термину «копродукция» и выявить основные признаки данного типа создания постановки, характерные для российской театральной практики, через сравнительный анализ способов международного театрального сотрудничества в России и мире. В статье проанализирована историческая ретроспектива международного сотрудничества в России на протяжении XX и начала XXI веков. Для выявления признаков, характерных именно для копродукции, проведён сравнительный анализ имеющихся в российской театральной практике типов международного сотрудничества, а именно: организации и участия в международных театральных фестивалях и смотрах, гастролей и постановок, созданных по договору лицензии, принципу франшизы и копродукции.

Ключевые слова: международное театральное сотрудничество, копродукция, партнёрство, софинансирование.

Ekaterina Zhutautayte

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Co-Production in Theatre Management

Co-production is a comparatively new way of theatre production. It has become a theatre management practice since the last decade of the XX century. The main goal of scientific research is to create the proper definition for the term “co-production” and reveal its main features in Russian theatre management practice.

In the article the author analyzes the history of international theatre cooperation in Russia during the XX and the early XXI century. To identify features of co-production in Russia it is necessary to compare and analyze current methods of international theatre cooperation: international festivals (organization and participation), touring, license, franchise, co-production.

Keywords: international theatre cooperation, co-production, partnership, co-production, co-financing.

Очевидной отличительной современной общемировой тенденцией стал процесс глобализации, который охватывает политическую, экономическую, социальную и культурную сферы. Процессы глобализации отразились и на театральном деле. Внедрение в общемировой театральный процесс и контекст стало одним из стратегических направлений развития театральных организаций, которое реализуется посредством международного театрального сотрудничества.

Международное театральное сотрудничество и процесс взаимного обмена художественно-творческим опытом приносит театральным организациям немалое количество преимуществ: экономических, стратегических, репутационных и творческих. Это позволяет театру как организации повысить свой авторитет и узнаваемость на международном уровне, расширить аудиторию, выйти на международный рынок и получить опыт создания интернационального сценического произведения, обмена художественным опытом с зарубежными коллегами.

Прежде чем приступить к анализу современных форм международного театрального сотрудничества в России, рассмотрим его историческую ретроспективу, охватывающую XX век и начало XXI века: периоды дореволюционного и раннего советского времени, время становления международной культурной политики СССР и соответствующих ей форм международного творческого взаимодействия второй половины XX века, а также время раннего постсоветского периода. На примере исторической ретроспективы можно продемонстрировать влияние на формы и характер

международного театрального сотрудничества внешнеполитической и социально-экономической ситуации, культурной политики и инфраструктуры (внутренней структуры) культуры страны. Рассмотрим поэтапные изменения характера международного сотрудничества на протяжении обозначенных временных периодов.

Международное сотрудничество в России до 1914 года

Отличительной чертой данного периода являлось проявление инициативы в международном театральном сотрудничестве со стороны частных лиц и организаций. Ярким примером международного сотрудничества того периода можно назвать постановку Московского художественного театра «Гамлет» (1911), режиссёрами которой являлись Константин Станиславский, Леопольд Сулержицкий и британский театральный режиссёр и художник-постановщик Гордон Крэг. Другим примером большого по масштабу, художественной величине и влиянию на дальнейшее развитие театральной культуры международного проекта того времени является антреприза Сергея Павловича Дягилева.

Международная культурная политика и соответствующие ей формы международного сотрудничества раннего СССР

В период турбулентного становления нового государства международная культурная политика раннего СССР рассматривалась его лидерами как один из способов формирования международных связей. Весной 1922 года в новых условиях НЭПа, когда содержание учреждений культуры за государственный счет оказалось под большим вопросом, советское правительство приняло принципиальное решение о возможности заграничных гастролей артистов и художественных коллективов. Символом возможного

сближения Запада и Советской России стали московские театры, гастролирующие по Европе и Америке. Среди театральных коллективов, отправившихся за рубеж, были Московский художественный театр (с сентября 1922 по май 1924 года театр показывал свои спектакли в Берлине, Праге, Загребе, Париже, Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии, Бостоне), Первая студия МХТ (с июня по сентябрь 1922 года коллектив гастролировал в Риге, Ревеле, Висбадене, Берлине и Праге), Третья студия МХТ (Студия Евгения Вахтангова гастролировала с июня по август 1923 года в Ревеле, Стокгольме Гётеборге и Берлине), Камерный театр (с февраля по октябрь 1923 года совершал тур по Франции и Германии, в большей степени выступая в Париже и Берлине)¹.

Международная художественная политика СССР во второй половине XX века

В этот момент культурная политика обрела точные черты советской идеологии. Искусство в значительной степени регламентировалось идеологической мыслью, являлось её закономерным продолжением и должно было транслировать идеалы советского государства, в том числе и на международном уровне. В это время на территории СССР проводились большие международные смотры и конкурсы: был возобновлён Московский международный кинофестиваль (1959) и организован Международный конкурс артистов балета в Москве (1969), где демонстрировались лучшие произведения академического искусства.

Привычные же нам в данный момент формы международного театрального взаимодействия и сотрудничества начали складываться в 1990-е годы. В первой половине девяностых началось активное создание международных фестивалей театрального

¹ Хохлов В. А. Заграничные гастроли московских театров и эмигрантский зритель / Новый исторический вестник (журнал Российского государственного гуманитарного института). 2000. № 20. URL: http://www.nivestnik.ru/2000_2/6.shtml#_ednref2 (дата обращения: 15.05.2022).

искусства (Чеховский фестиваль, 1992; Международный фестиваль «Новый европейский театр», 1998; Театральная олимпиада, 2001), осуществлялись масштабные международные постановки, созданные в сотрудничестве с иностранными театральными организациями («Орестея» 1994 года, режиссёр — Петер Штайн, участники — Международная конфедерация театральных союзов, Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова и «Ферлаг дер Ауторен», Франкфурт-на-Майне; «Борис Годунов» 2000 года, режиссёр — Деклан Доннеллан, участники — Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова, Британский Совет в Москве, Авиньонский театральный фестиваль, Фестиваль в Брайтоне, Филатюр — Национальная сцена Мюлуза).

Мы уже упоминали важность театральной инфраструктуры в международном театральном сотрудничестве. Инфраструктура зависит от экономического и социального устройства государства, а также от способов финансирования культуры.

В российской театральной инфраструктуре международному сотрудничеству и взаимодействию наибольшим образом способствуют международные театральные фестивали и смотры. Важными агентами в создании таких фестивалей выступают иностранные посольства, консульства, а также национальные культурные центры (Гёте-Институт, Французский институт, Институт Сервантеса).

Рассмотрим возможные варианты театрального сотрудничества и взаимодействия, присутствующие на данный момент в российской театральной практике. В данной статье автор предпринимает попытку разграничить понятия международного взаимодействия и международного сотрудничества. Под международным театральным взаимодействием автор подразумевает обмен художественным опытом в ходе международных гастролей и участия в международных фестивалях. Принципиальным отличием международного театрального сотрудничества от международного взаимодействия становится создание совместного сценического произведения.

Так, предположим, что к международному театральному сотрудничеству относятся следующие события.

1. Участие в международных смотрах и фестивалях, организация международных театральных фестивалей: Чеховский фестиваль, фестиваль-школа современного искусства «Территория», фестиваль *NET*, фестиваль *DanceInversion*, фестиваль *Context*, театральные олимпиады 2001 и 2019 годов, фестиваль «Новый европейский театр»; участие российских театров (театры «Мастерская Петра Фоменко», «Гоголь-центр») в программе Международного театрального фестиваля в Авиньоне; участие российских театральных коллективов (Лаборатории Дмитрия Крымова со спектаклем «Сон в летнюю ночь», Мариинского театра с «Троянцами» и «Золушкой», Театра им. А. С. Пушкина с постановкой «Мера за меру») в программе Международного фестиваля в Эдинбурге.

2. Гастроли театра «Глобус» (Лондон, Великобритания) с постановкой «Сон в летнюю ночь» режиссёра Доминика Дромгула на сцене Театра им. Моссовета в 2014 году; гастроли театра *Meno Fortas* (Вильнюс, Литва) с постановкой «Сукины дети» режиссёра Эймунтаса Някрошюса на сцене Театра им. Вл. Маяковского; гастроли Театра им. Евгения Вахтангова с постановками «Евгений Онегин» и «Дядя Ваня» режиссёра Римаса Туминаса на сцене театра «Мариньи» (Париж, Франция) в 2019 году; гастроли Большого театра с постановками «Спартак», «Лебединое озеро», «Дон Кихот» и «Светлый ручей» на сцене театра «Ковент-Гарден» (Лондон, Великобритания) в 2019 году и др.

3. Приглашение иностранного постановщика или постановочной команды: спектакли «Гамлет | Коллаж» режиссёра Робера Лепаж, «Сказки Пушкина» режиссёра Роберта Уилсона, «Рассказы Шукшина» и «Горбачёв» режиссёра Алвиса Херманиса (Театр Наций), «Джульетта» режиссёра Тийта Оясо и Эне-Лийс Семпер (БДТ), «Мамаша Кураж и ее дети» режиссёра Теодороса Терзопулоса (Александринский театр) и др.

4. Адаптация сценического произведения, созданного в одной стране для её проката в другой. Данный тип театрального

сотрудничества предполагает перевод текста, воспроизведение сценического оформления, воссоздание оригинального режиссёрского решения, подбор актёрского состава, аналогичного актёрскому составу оригинальной постановки, сохранение музыкальной партитуры. Любой тип сотрудничества, связанный с адаптацией уже созданного произведения, предполагает передачу авторских прав. Соответственно, для анализа видов сотрудничества необходимо прибегнуть к рассмотрению применяемых форм авторского права, которые наиболее точно описывают юридический характер отношений между участниками подобного сотрудничества. Создание подобного рода постановок регламентируется лицензионным договором. Рассмотрим его юридическое содержание. По лицензионному договору одна сторона — обладатель исключительного права на результат интеллектуальной деятельности или на средство индивидуализации (лицензиар) — предоставляет или обязуется предоставить другой стороне (лицензиату) право использования такого результата или такого средства в предусмотренных договором пределах. Лицензиат может использовать результат интеллектуальной деятельности или средство индивидуализации только в пределах тех прав и теми способами, которые предусмотрены лицензионным договором². Таким образом, по лицензионному договору мы можем передать одно или несколько прав, относящихся к определенному произведению. Примером подобного рода постановок можно считать проект *Remote Moscow* театральной компании «Импресарио». В данном случае оригинальная постановка *Remote X* была создана немецкой театральной компанией *Rimini Protokoll*. По жанру постановка является спектаклем-аудиопроменадом, действие которого происходит в пространстве того или иного города.

² Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая) от 18.12.2006 № 230-ФЗ (ред. от 11.06.2021) (с изм. и доп., вступ. в силу с 25.02.2022). Статья 1235 // КонсультантПлюс. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_5142 (дата обращения: 22.05.2022).

Оригинальная постановка была создана *Rimini Protokoll* в рамках театрального фестиваля в Авиньоне и носило название *Remote Avignon*. Впоследствии после покупки лицензии театральной компанией «Импрессарио» кураторы оригинального проекта приезжали в Москву для создания московской версии спектакля, адаптировав сценарий и маршрут. Лицензия может выдаваться на определенный срок или бессрочно.

5. Создание франшизы. Одним из подвидов лицензионного договора является договор франшизы или коммерческой концессии. Если договор лицензии предполагает передачу одного или нескольких исключительных прав (к примеру, право на публичный показ), то в данном случае передаётся целый комплекс интеллектуальных прав, что предполагает более сложную форму сотрудничества. Франшиза даёт возможность вести дело от лица и под именем уже существующего бренда. Подобный тип деятельности регламентируется договором коммерческой концессии. Дадим юридическое определение содержанию договора коммерческой концессии. По договору коммерческой концессии одна сторона (правообладатель) обязуется предоставить другой стороне (пользователю) за вознаграждение на срок или без указания срока право использовать в предпринимательской деятельности пользователя комплекс принадлежащих правообладателю исключительных прав, включающий право на товарный знак, знак обслуживания, а также права на другие предусмотренные договором объекты исключительных прав, в частности на коммерческое обозначение, секрет производства (ноу-хау)³. Примером театральной компании, созданной по принципу франшизы, является «Стейдж Энтертейнмент» (*Stage Entertainment Russia*) существовавшая в России на площадке МДМ до 2018 года. Возглавлял «Стейдж Энтертейнмент» в России театральный продюсер Дмитрий Богачёв. Головная компания, созданная в 1998 году голландским

³ Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая). Статья 1027.

бизнесменом Йопом ван ден Энде, находится в Нидерландах, однако бренд уже давно стал мировым. Так, дочерние компании «Стейдж Энтертейнмент» представлены в Бельгии, Испании, Франции, Германии, Италии, Великобритании и США. Во время существования театральной компании в России вышли такие постановки, как «Кошки», «Красавица и Чудовище», «Зорро», «Звуки музыки», «Русалочка», «Чикаго», «Призрак оперы», «Поющие под дождём», «Золушка», «Бал вампиров» и др.

6. Копродукция. Этот вид международного театрального сотрудничества предполагает создание театральной постановки несколькими театральными организациями при условии совместного вложения ресурсов.

Прежде чем перейти к рассмотрению постановок, созданных как копродукции, обратимся к определению, данному в англоязычных источниках. Конкретно в данной статье мы будем апеллировать к дефиниции, приведённой в руководстве *International Co-production Manual*, изданном Международным сообществом деятелей исполнительских искусств (*International Network for Contemporary Performing Arts*)⁴. Издание представляет собой сборник методических материалов, описывающих процесс создания копродукции, его основные этапы и механику работы над подобными постановками, включает в себя описание экономических, юридических аспектов, а также перечень осуществлённых международных постановок. В издании приводится следующее определение копродукции: “*Co-production: a production in the performing arts that involves two or more producing partners entering into a contractual agreement to support the creation and distribution of a production*”. Согласно данному определению, копродукцией считается сценическая постановка, в создании и дальнейшем прокате которой участвуют два или более

⁴ Chung M. J., Staines J., Travers S. International co-production manual. The journey which is full of surprise. Seoul; Brussels: IETM, KAMS, 2011. P. 158.

партнёра, действующих на основе контрактного соглашения. Участниками и инициаторами копродукции могут стать театры, театральные площадки, независимые театральные компании и коллективы, фестивали исполнительских искусств⁵.

Попробуем выделить основные характеристики копродукции на основе изученного материала:

- 1) участие в процессе создания постановки минимум двух сторон — представителей организационных структур разных стран;
- 2) объединение художественно-постановочных сил участников копродукции;
- 3) совместное вложение финансовых, материальных и трудовых ресурсов;
- 4) совместное планирование и организация проката постановки;
- 5) деление прибыли в случае дальнейшего арендного проката поставки.

Копродукция как определённая бизнес-модель в исполнительском искусстве появилась в Европе в скором времени после создания Европейского союза в основном среди оперно-балетных театров и компаний классического и современного танца⁶. Сокращение государственного и муниципального бюджетного финансирования сподвигли театральные менеджеры к поиску способов оптимизации затрат на создание постановок, которые бы не отражались на их качестве. Постепенно складывающееся единое валютное пространство, отсутствие визовых и таможенных режимов создали благоприятные условия для объединения сил и создания совместных постановок. Ещё одним фактором распространения копродукции в европейских театральных организациях

⁵ Chung M. J., Staines J., Travers S. International co-production manual. P. 12.

⁶ Гершензон П., Гетьман А. Время типовой застройки. Театральная копродукция как политика и художественная практика. 2018 год. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wqt6a0CI0EE&t=2s> (дата обращения: 22.05.2022).

является преобладающая система проката. Многие европейские театры функционируют по системе блочного проката, или принципу стаджионе. Подобная система проката, в отличие от укоренившейся в России репертуарной системы, предполагает фиксированный срок проката постановки, который идёт одним длительным блоком и впоследствии, как правило, в афише не возобновляется.

В европейской театральной практике, в отличие от российской, копродукция разделяется на национальную, созданную внутри страны, и международную, созданную театральными институтами из разных стран⁷.

Существует несколько способов создания копродукции, различие между которыми продиктованы способом привлечения финансовых и прочих ресурсов в проект. Рассмотрим данные способы.

1. Поиск сопродюсеров. Такая модель копродукции подразумевает сотрудничество двух или более театральных деятелей, коллективов, институций, которые вкладывают свои финансовые, творческие и материальные ресурсы в совместную постановку, а также совместно планируют прокат. В данном случае творческую концепцию будущей совместной постановки формирует один из сопродюсеров. Творческая продюсерская концепция в данном случае включает в себя выбор названия произведения, а также предварительный подбор постановочной команды, ключевым в которой является фигура режиссёра. Уже сформировав творческое предложение, администрация театра приступает к поиску продюсеров-партнёров. Как правило, количество сопродюсеров варьируется от двух до четырёх (например, «Буря» режиссёра Деклана Доннеллана, Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова, Театр «Ле Жемо» (Париж, Франция) в сотрудничестве с театром «Чик бай Джаул» (Лондон, Великобритания)). Средства вкладываются сопродюсерами в разных долях в зависимости от условий соглашения. Как правило, сопродюсер,

⁷ Chung M. J., Staines J., Travers S. International co-production manual. P. 17.

которому принадлежит идея проекта, вкладывает наибольшее количество средств (40–50%), остальные затраты перераспределяются между партнёрами. Мировая премьера играет на сцене театра, инициировавшего проект и вложившего наибольший процент средств в постановку. Также после завершения проката постановки администрации других театров в случае заинтересованности могут запросить данный спектакль в аренду. В таком случае доходы от аренды распределяются между сопродюсерами спектакля равнозначно внесённым затратам. Примером подобной модели является Международный фестиваль оперы и классической музыки в Экс-ан-Провансе. Копродукции нескольких театров или театра и фестиваля создаются непосредственно в ходе самого смотра, в рамках которого проходит их мировая премьера. Например, в 2020 году в программу фестиваля вошла постановка оперы Моцарта «Так поступают все», созданная совместно с Музыкальным академическим московским театром им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в режиссуре Дмитрия Чернякова. Примерами подобного рода постановок, где одним из сопродюсеров выступила российская театральная институция, являются следующие спектакли: «Три сестры» (2005) режиссёра Деклана Доннеллана (Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова, театры «Ле Жемо» и «Ла Филатюр» (Франция) в сотрудничестве с британским театром «Чик бай Джаул» при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии, Комитета по культуре города Москвы, а также Британского Совета в России); балет «Татьяна» (2014) хореографа Джона Ноймайера (Гамбургский балет и Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко); опера «Билли Бадд» (2016) в постановке Дэвида Олдена (Большой театр, Английская национальная опера (Лондон, Великобритания), Немецкая театральная опера (Берлин, Германия)) и др.

2. Поиск финансирования проекта. В рамках данной модели копродукции театральный деятель или коллектив получают

финансовую или материальную (или ту и другую) поддержку на создание новой постановки от ряда организаций. Такими организациями (или сопродюсерами) могут быть театры, фестивали, площадки, фонды, агентства, культурные институции. В большинстве случаев договор между участниками копродукции заключается прежде, чем начнётся постановочный процесс, и предполагает полную предоплату проекта. Такую модель целесообразно использовать независимым театральным коллективам или компаниям, которые не обладают собственными площадками и материально-технической базой, а также институциям, формирующим репертуар за счёт приглашения внешних коллективов: открытым театральным площадкам, театрам с резидентской системой, театрам без труппы, фестивалям. В данном случае в качестве примера можно упомянуть проект «Зловещая долина» компании «Импресарио». Этот спектакль был создан режиссёром Штефаном Кэги и писателем Томасом Мелле. Производство самой постановки осуществлялось силами Мюнхенского камерного театра при использовании финансовых вложений, внесённых другими сопродюсерами, в том числе компанией «Импресарио», каждый из которых в дальнейшем получил право на прокат постановки.

Рассмотрим особенности создания театральной копродукции в России. Решение вовлечь нескольких участников, представляющих разные организационные структуры, в процесс создания и дальнейшего проката спектакля усложняет организационные процессы. Явный экономический эффект от участия в копродукции российским театральным организациям не гарантирован из-за разницы валют, таможенных и визовых затрат. Также подобного рода постановки сложно встроить в репертуарную систему, распространённую в большинстве театров России.

Возникают и юридические сложности. Подобный тип сотрудничества регламентируется договором простого товарищества (договором о совместной деятельности). Рассмотрим его юридическое содержание. По договору простого товарищества двое

или несколько лиц обязуются соединить свои вклады и совместно действовать без образования юридического лица для извлечения прибыли или достижения иной не противоречащей закону цели⁸. Однако на данном этапе возникает принципиальная проблема: сторонами договора простого товарищества могут быть только индивидуальные предприниматели и коммерческие организации, в то время как подавляющее большинство российских театральных организаций являются некоммерческими.

Российские театры и театральные компании, которые в подавляющем большинстве являются некоммерческими организациями, не имеют права вести совместную с другими организациями деятельность для извлечения прибыли, в чём, по сути, и заключается принцип копродукции. В этом случае театр должен либо отказаться от продаж, либо заключать большой пакет договоров, что в значительной степени задерживает процесс и усложняет коммуникацию с партнёром.

Несмотря на трудности в организации, копродукция позволяет достичь несколько важных целей одновременно: экономической, стратегической и художественно-творческой. Рассмотрим каждую в отдельности.

1. **Экономическая цель:** оптимизация издержек позволяет создавать более масштабные проекты, в то время как статьи расходов перераспределяются между участниками копродукции.

2. **Стратегическая цель:** происходит внедрение в международный контекст — как художественный, так и рыночный.

3. **Культурная цель:** копродукция подразумевает художественное сотрудничество и открывает перед создателями спектакля новые перспективы — возможность культурного диалога, культурного взаимопроникновения и взаимообогащения⁹.

⁸ Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая). Статья 1041.

⁹ Гершензон П., Гетьман А. Время типовой застройки.

Напомним, что в начале статьи автором были разграничены понятия международного взаимодействия и международного сотрудничества. Последнее, согласно сформулированному выше определению, предполагает создание в ходе совместной деятельности нового сценического произведения. К международному взаимодействию, в ходе которого происходят художественно-творческий диалог и обмен художественным опытом, относятся международные гастроли, участие в международных фестивалях и смотрах или их организация. К международному сотрудничеству относятся приглашение иностранной постановочной команды, адаптация сценического произведения, созданного в другой стране, адаптация существующего театрального бренда, перенос серии постановок театральной организации (франшиза) и копродукция.

С точки зрения международного художественного обмена и диалога копродукция остаётся, возможно, наиболее продуктивным способом подобного рода сотрудничества. Сейчас копродукция с рядом зарубежных стран, как и другие виды театрального сотрудничества, приостановлена в силу внешнеполитических обстоятельств. Однако это не говорит о том, что данный предмет исследования более неактуален. Ведь культурное взаимодействие — один из наиболее эффективных способов налаживания межнационального диалога.

С художественной и управленческой точек зрения копродукция позволяет наиболее полным образом интегрироваться в международный театральный процесс и рынок. Выход на международный уровень — важное стратегическое решение, и копродукция является одним из самых эффективных способов найти партнёров в других странах.

Список литературы

1. Гершензон П., Гетьман А. Время типовой застройки. Театральная копродукция как политика и художественная практика. 2018 год. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wqt6a0Ci0EE&t=2> (дата обращения: 22.05.2022).

2. Гетман А. Создавать будущее вместе // Большой театр. 2015. № 1. С. 8–10.
3. Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая) от 18.12.2006 № 230-ФЗ (ред. от 11.06.2021) (с изм. и доп., вступ. в силу с 25.02.2022) // КонсультантПлюс. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_5142 (дата обращения: 22.05.2022).
4. Косинова М. И. Совершенствование системы международной копродукции (на примере фонда кино) // Сервис Plus. 2019. Т. 13. № 1. С. 36–45.
5. Ланина Л. А., Малышев А. В. Совместное производство в киноиндустрии. Вопросы развития // Креативная экономика. 2019. Т. 13. № 5. С. 992–1002.
6. Тамбовцев В. Л. Причины «болезни издержек» Баумоля: низкая производительность или культурные стереотипы? // Журнал Новой экономической ассоциации. 2012. С. 14. № 2. С. 132–134.
7. Хангельдиева И. Г. Копродукционизм в культуре и искусстве как глобальный тренд // Знание. Понимание. Умения. 2016. № 2. С. 152–159.
8. Хангельдиева И. Г. Копродукция в международном театральном партнёрстве // Materials of the XI International Scientific and Practical Conference «Modern Scientific Potential — 2015». Sheffield: Science and Education LTD, 2015. С. 6–13.
9. Хангельдиева И. Г. Международный копродукционизм, аренда и лизинг в современном искусстве: реферат // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 167–175.
10. Хангельдиева И. Г. Творческие индустрии как феномен мировой реальности XXI века // Университетские чтения: сборник статей / Редкол.: Воронкова Л. П., Бажуков В. И. Вып. 21 М.: МАКС Пресс, 2011. С. 42–51.
11. Хохлов В. А. Заграничные гастроли московских театров и эмигрантский зритель // Новый исторический вестник (журнал Российского государственного гуманитарного института). 2000. № 20. URL: http://www.nivestnik.ru/2000_2/6.shtml#_ednref2 (дата обращения: 22.05.2022).
12. Boyle D., Coote A., Sherwood C., Slay J. Co-production: Right Here, Right Now. London: Nesta, New Economics Foundation, 2011.
13. Boyle D., Harris M. The Challenge of Co-production. London: Nesta, 2009.
14. Briley L., Brown D., Kalafatis S. E. Overcoming Barriers During the Co-production of Climate Information for Decision-making. Climate Risk Management. 2015. Vol. 9. P. 41–49.

15. *Davies S. M.* The Co-production of Temporary Museum Exhibitions. *Museum Management and Curatorship*. 2010. Vol. 25. № 3. P. 305–321.
16. *Chung M. J., Staines J., Travers S.* International Co-production Manual. *The Journey Which is Full of Surprise*. Seoul; Brussels: IETM, KAMS, 2011.
17. *Kate Tyndall.* *The Producers: Alchemists of the Impossible*. London: Arts Council England & The Jerwood Charitable Foundation, 2007.
18. *Ostrom E.* Crossing the Great Divide: Coproduction, Synergy, and Development // *World Development*. 1996. № 24. P. 173–187.
19. *The Legal Framework for International Co-production*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2018.

Лыков Дмитрий Анатольевич

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: dima.lykov@mail.ru

Эволюция семиотической системы многоактного балетного спектакля на литературный сюжет в западноевропейском балетном театре

Предметом данной статьи является семиотический подход как методологическая стратегия исследования семиотической системы балетного спектакля, а также рассматриваются черты её поэтапного развития.

Ключевые слова: методология, семиотическая система, структурализм, балетный спектакль, балетный театр, классический танец, смысл, знак, структурно-семиотический метод.

Dmitri Lykov

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

The Evolution of Semiotic System of Full-Length Ballet on the Literary Subject in the West European ballet theatre

The article treats the semiotic approach as the methodological strategy of researching of the semiotic system of ballet performance as well as its evolution attributes.

Keywords: methodology, semiotic system, structuralism, ballet performance, ballet theatre, classical dance, meaning, sign, structural-semiotic method.

Обращаясь к проблеме методологии научного исследования какого-либо феномена, следует прежде всего отметить, что его полноценное теоретическое познание возможно лишь в случае

обнаружения и изучения его системной сущности. С точки зрения исследований в области искусства в целом и балетно-театрального его вида в частности методологическую перспективу имеют представления об искусстве как о семиотической системе.

По одному из определений, искусство — это «творческая работа по созданию эстетически значимых объектов — художественных произведений, способы их хранения и доведения до публики путём включения в процесс общественной коммуникации»¹. Автор художественного произведения воплощает в его материальной форме некую смысловую целостность художественных образов, система которых является субъективной картиной мира, специфически отображённой творческим сознанием в диалоге с индивидуальной культурной парадигмой художника. Пытаясь постичь эту специфику отображения при восприятии произведения, реципиент, в свою очередь, также через диалог с собственной культурной парадигмой воссоздаёт в своём сознании авторский замысел в какой-либо степени корреляции с ним.

Таким образом, сущностная и системообразующая функция искусства — коммуникативная. Эта функция обеспечивает создание, передачу и хранение специфической информации, заключённой в произведении искусства, которое можно рассматривать как сообщение, имеющее своего адресанта (художника), адресата (читателя, зрителя, слушателя и т.д.) и материальное воплощение в выразительных средствах. Однако, чтобы информация (авторский замысел) была передана в этом воплощении, она требует соотнесения в пределах определённой знаковой системы, то есть языка. Балетный театр как вид искусства является такой знаковой, или семиотической, системой, заключающей (кодирующей) художественный смысл в сценических знаках-образах балетного спектакля.

¹ Большая российская энциклопедия / Гл. ред. С.Л. Кравец. URL: <https://bigenc.ru> (дата обращения: 25.04.2022).

Поскольку очевидно, что поиск художественной формы для адекватной организации и передачи содержания составляет функциональную суть искусства, проблема этих категорий и их соотношения в произведении является ключевой в его понимании и становится ядром, порождающим многообразие искусствоведческой проблематики. Причём возникает ряд трудностей, связанных с анализом художественного содержания, в силу его умозрительного характера, символической насыщенности и недоступности прямой объективной фиксации. Здесь стоит оценить те возможности, которые предлагают искусствознанию семиотические исследования, поскольку все вопросы изучения сущности и специфики функционирования произведения искусства — по форме и содержанию — могут быть прояснены посредством изучения его невербального языка, так как именно язык устанавливает объективную связь между материально фиксируемой формой выражения и её идеальным, подразумеваемым содержанием. Моделируя в плане выражения реальность такой, какой её воспринимает и интерпретирует художник, язык искусства (который, в свою очередь, способен быть предметом формального анализа) актуализирует субъективное отражение отношений действительности и описывает тем самым картину мира творческого сознания.

Таким образом, исследования балетного спектакля как семиотической системы позволяют, оставаясь в поле научной объективности, опираясь на формально-логические связи, не только отразить структуру, но и проникнуть в понятийную сущность изучаемого художественного феномена, определить его семантический потенциал, этико-эстетическую ценность и проследить механизмы смыслообразования внутри балетных форм. Вместе с тем появляется возможность понять механизм моделирования жизненного разнообразия, проявления непредсказуемого, индивидуального в этих формах, подчиняющихся общим закономерностям. Весь этот комплекс сущностных задач науки о балетном театре семиотика решает в «языковом» аспекте при ответе на главный вопрос: каким образом специфический

смысл произведения искусства возникает в художественной форме? Или, наоборот: каким образом особая организация художественной формы порождает этот смысл? Ответ на него зависит от выбора методологического подхода.

Направление структурализма, основанное на применении аналитической модели языка структурной лингвистики де Соссюра к описанию невербальных систем, объединяет в себе не одно, а целый ряд течений, и все они сходятся в понимании семиотической системы как совокупности знаковых элементов, образующих структуру, внутренняя организация которой при порождении смысла важнее её содержательной стороны. Вслед за де Соссюром на семантическом уровне они обнаруживают в знаке две неотделимые друг от друга категории: означающее (считываемое материальное представление знака) и означаемое (понятие, выраженное в знаке). Эти категории имеют непосредственную связь, так что отдельное означаемое является значением «атомарного» знака в изолированном виде; полное же его значение в системе возникает в структуре как результате отношений с другими её знаками, определённых строгими структурными правилами их монтажа. Правила сочленения смежных единиц структуры определяют её синтагматический уровень; парадигматический уровень объединяет несмежные элементы по наличию у них сходного функционального (отличающего их) признака, реализуемого в структуре.

Таким образом, со структуралистских позиций смысл в художественной структуре возникает имманентно не как сумма значений её элементов, а как функция их конфигураций и отношений на различных структурных уровнях. По аналогии с сосюровским разделением знаковой системы на «язык» и «речь» эти общие отношения, их закономерности и составляют «язык», а их конкретная реализация в произведении — «речевое» сообщение на «языке» данного вида искусства. Смысл закладывается автором в произведение посредством формальной организации его структуры, он статичен, и семиотическая система оказывается

замкнутой в этом аспекте. При этом все вопросы содержания целиком становятся вопросами формы и оказываются доступными для структурно-функционального анализа.

Однако условия замкнутости и стабильности смыслогенеза далеко не всегда выполняются в реальных художественных системах — проявляют себя скрытые, «дремлющие» в них значения, создающие неоднородности, напряжения смысла. Продолжением структурализма и попыткой преодолеть возникающие противоречия становится методология постструктурализма. Его концепция не всегда отрицает существование структуры знаковой системы, но не структура получает приоритет в смыслообразовании, а внеструктурный элемент — природа самих знаковых элементов, сигнификация которых не ограничивается значением статического единства «означающее — означаемое». Их значение возникает как результат диалогового взаимодействия не внутри системы, а с внешним смысловым контекстным полем иных культурных источников. Порождается целый набор альтернативных значений, а означиванием становится процесс множества случайных переходов между ними.

Система в этом представлении становится открытой, семантически децентрированной, и смысл возникает в ней не инвариантно и статично, в виде фиксированных понятий, а существует в динамике — как потенциал, реализующийся многократно, при каждом обращении к произведению в одном из множества вариантов перекомбинаций значений, определяющих уровни понимания различной глубины. Таким образом, форма произведения понимается не как устойчивая смыслообразующая структура, а как потенция множества параллельных структур, обеспечивающая процесс порождения бесконечного числа содержаний; при этом смысловое пространство произведения регистрируется не как структура, а как структурообразующий процесс («нон-финальное означивание», по словам Ж. Делёза).

Осмысление содержания системы в таком представлении невозможно свести к его конечному и однозначному пониманию

в результате анализа формы. Оно многослойно и потенциально бесконечно, имеет интерпретационный механизм и направлено на герменевтическое истолкование, то есть многократное циклическое уточнение частных значений в соотношении с целым при установлении границ исследовательской интерпретации — «горизонтов смысла» (Г. Гадамер) в диалогическом сопоставлении авторского замысла с культурным и мыслительным опытом исследователя.

Итак, с позиций структурализма содержание полностью детерминировано структурными отношениями знаковых элементов и не учитываются значимости их смысловых внеструктурных отношений. Постструктурализм вскрывает многослойность содержания как игры бесконечного числа смысловых вариантов, возникающих при внесистемных сопоставлениях знаковых единиц системы, однако отрицание всякой организующей роли структуры отказывает содержанию в какой-либо смысловой определённости и целостности. Выражая крайние позиции в понимании роли структуры и внеструктурного элемента в семиозисе, оба направления имеют свои ограничения в семиотическом дискурсе.

Методология Московско-Тартуской семиотической школы во главе с Ю. М. Лотманом призвана преодолеть указанные ограничения, объясняя в ключе структурализма функционирование феноменов искусства, но учитывая специфику художественных знаковых систем. Искусство является моделирующей системой, поскольку в своих образах воспроизводит мир, но не буквально, а создаёт его художественную модель в системе знаковых отношений своего языка. Произведение искусства представляется как художественный текст, который, с одной стороны, является «речевым» сообщением на его невербальном языке, с другой — несёт в себе этот язык как сложную иерархически выстроенную систему отношений значащих элементов в соответствии с правилами их организации.

Понятие текста, центральное в концепции, характеризуется выраженностью в знаках, отграниченностью (от других

знаковых и незнаковых объектов), целостной направленностью в реализации определенной культурной функции, иерархичностью уровней, структурной целостностью. Поскольку структурные правила организации художественного текста инвариантно определяют его внутренние значения, в этом свете рассматривается вопрос соотношения формы и содержания в искусстве. Любая идея содержания реализует себя лишь в адекватной структуре (форме), при этом полностью формальные элементы отсутствуют: «Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть смысловые»². Вместе с тем он открыт для внетекстовых связей, актуализирующих внешние контекстные значения, что обеспечивает его вариантность при функционировании в социальной среде.

Как ключевое свойство семиозиса в художественной структуре, отмечается её полисистемность и множественность кодов: система отношений знаков в ней не единственная, и случайные повторяющиеся в ней элементы, нарушающие правила её кода, в то же время образуют собственную подсистему с собственным кодом, устанавливающую их новые значения. Таким образом, элементы текста получают возможность входить сразу в несколько контекстных структур, получая в них разные значения одновременно: на одном уровне — как утверждение правила, на другом — как отклонение от него. Эта специфика смыслообразования в системах художественного типа определяет важнейшие их свойства и функции. Так несистемное в них становится системным: материальная субстанция знаков, будучи внесистемным материалом, оказывается неотъемлемо значимой частью произведения, эстетически значимые элементы семантизируются, а смысловые фрагменты получают эстетическую значимость. Таким способом искусство создаёт модель внесистемности из своего системного материала и приближается к воспроизведению индивидуального и жизненного разнообразия. Лотман формулирует закон

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

художественного текста: чем больше закономерностей пересекается в точке, тем индивидуальнее этот текст кажется. Тогда изучение неповторимого возможно только через раскрытие закономерного. «Индивидуальное в искусстве — функция закономерного»³.

Благодаря множественной значимости элементов реализуется принцип игровой модели, отличающейся семантическим богатством. Механизм игрового эффекта заключается не в неподвижном одновременном существовании разных значений (как это происходит в самой игре), а в постоянном сознании возможности других значений, чем то, которое принимается. Так объясняется снижение предсказуемости и избыточности художественного текста, несмотря на более выделенную его структурность. В этом случае можно говорить не об одном семантическом истолковании, а о совокупности допустимых истолкований текста (области значений). Новые читательские коды выявляют новые семантические пласты, их число определяет художественную долговечность текста.

Представления Московско-Тартуской школы могут служить основой весьма информативного структурно-семиотического анализа феноменов искусства, позволяя наиболее полно исследовать и понять механизмы их функционирования как семиотических объектов, что делает направление перспективным для исследований такого рода в области балетного театра. Интерес представляет изучение многоактного западноевропейского балета — вида спектакля, актуального от момента его возникновения по сей день. Необходимо учесть, что балетное искусство имеет невербальный план выражения, поэтому имеет специфику по отношению к вербальным языкам. В то время как в естественных языках отражается весь спектр сознания и мышления человека в коллективно-обобщённом виде, в семиотической системе искусства отражаются его социально- и личностно-психологические, культурно-философские аспекты. Применение понятия художественного текста к балетному произведению

³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста.

видится перспективным в разрешении актуальных вопросов балетного театроведения.

Прежде чем говорить о семиотической системе балетного спектакля, следует пояснить, что это синтетический вид искусства, объединяющий как минимум танец, музыку, сценографию, литературу. Балетный спектакль представляет собой синтетический художественный текст, объединяющий контексты смежных искусств с преобладанием танцевально-пластического компонента. Эволюция семиотической системы балета в западноевропейском балетном театре прослеживается от его зарождения и возникновения в конце XVI века до настоящего времени (включая период конца XX — начала XXI века), её наблюдение позволяет полнее раскрыть специфику этой системы и развития её семантических возможностей.

Как синтетический художественный текст с выделенным танцевальным компонентом, семиотическая система балетного спектакля сложилась в эпоху барокко, во Франции, к концу XVI века, что было отмечено возникновением жанра с постановкой его первого полноценного образца — «Комедийного балета королевы» (1581) на сцене придворного театра. Как текст, этот спектакль имел сюжет, чёткую развернутую композицию, включающую сольные и ансамблевые построения, и пространственно-временные границы: внешние — пределы пространства сцены барочного театра и временной интервал более пяти часов, а также внутренние — разделение действия на номера, по большей части вокальные, и диалоги без музыки, танцы, занимавшие не более четверти всего действия.

На тот момент это было далеко не первое пышно оформленное, вычурное придворное зрелище, содержащее танец и даже называемое балетом, и так же носило скорее синкретический, нежели синтетический характер действия. Однако впервые танец был не просто включён в его номерную последовательность, а получал семантическую роль в его драматургическом развитии, передавая соответствующее эмоциональное содержание, становясь полноценным компонентом синтетического текста.

К тому времени собственная семиотическая система танца прошла путь первоначального развития. На этапе своего возникновения в Италии, в эпоху Возрождения (в XIV–XV веках) будущий европейский балетный танец обретает устойчивые танцевально-пластические формы — позиции ног, рук, правила переходов, а также связь с музыкой, как темпометрическую, так и характерную. Таким образом, формируется новый, хореографический, язык, а высказывания на нём получают формы пантомимы и танца — фигурного и виртуозного сольного (танцевальной арии).

Уже на начальном этапе формируется тесная танцевально-музыкальная связь, благодаря синтезу с музыкой танец первых *baletto* (отдельных музыкально-танцевальных композиций) использует музыкальные открытия своей эпохи. В XV–XVI веках танец подвергся театрализации, возникая в смешанных зрелищах, на придворных празднествах в виде сенок и интермедий, становясь частью пасторалей и опер. Уже первые танцмейстеры, они же теоретики балета, задумывались о семантических возможностях танцевального языка и находили его способным воздействовать на идейно-эмоциональную сферу человека.

Сценический танец и балетный спектакль получали своё развитие в условиях придворной сцены. Это определило их семиотические особенности: сложилась особая эстетическая система отбора на формальном уровне, а также насыщенность политическими аллюзиями на содержательном. Фигурный танец в своих эволюциях следовал чётким правилам геометрии; фигуры, образуемые ансамблями, зачастую выражали замысловатые знаки-индексы, имевшие сложную и неочевидную условную семантику в барочном духе. Сюжетное обращение к мифу и сказке органично давало возможность делать главными персонажами «почти сплошь богов, богинь и других героических лиц»⁴, что

⁴ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008.

соответствовало понятиям социальной иерархии дворцового общества, к тому же исполнителями в подобных зрелищах были те же придворные. Также пышность декораций и порой неоправданная роскошь сценических костюмов могли выглядеть чрезвычайно условно в рамках сюжета, но, с другой стороны, отражали суть эпохи и её эстетическое мышление.

Хотя семантической доминантой действия оставался вербальный текст вокала, декламаций, а также театрално-драматических фрагментов, танец помимо эстетической функции выполнял роль триггера эмоций, сопряжённых с действием, придавая ему характер живого переживания. Несмотря на далеко не полный синтез искусств, барочному балету свойственно стремление согласить «в стройном теле зрение, слух и разум», предвосхищавшее тенденцию следующей культурной эпохи — просветительского классицизма.

Искусство классицизма, проникнутое идеями Просвещения, регламентирует балетно-театральный язык в чётких формах, строго подчиняя его установленным канонам. Появляется понятие академического танца, чётко разделённого по амплуа, предопределяются его содержание и выразительные возможности, существенно ограниченные. Здесь имеет значения двусторонняя тенденция художественного текста: семантизация формальных элементов — формализация содержательных. Направлению классицизма свойственно второе. Однако такая формализация устанавливает систему общих отношений, соразмерность частей балетного спектакля на различных уровнях, формируя канон как основу выразительных возможностей.

На уровне сценического танца условный пластический язык оттачивается и обогащается отбором классических позиций и движений, практически складываются формы пантомимного развития действия и непосредственно танца — сольного, дуэтного и ансамблевого, зарождается и получает попытки развития идея о действенном танце, то есть собственной его выразительной функции в результате синтеза с драматическим действием.

Вершиной на тот момент становятся идеи Новерра, которые, с одной стороны, в полной мере выражают просветительские идеи «подражания великой Природе», с другой — предвосхищают преодоление классицизма в нарушении системных правил, приводящем к индивидуализации содержания, — отказе от симметрии, масок, некоторых сценических условностей в пользу естественности и жизненности. Новерр ратует за действенный танец, становящийся инструментом передачи сложных невербальных смыслов, а также за полноту синтеза, дающую дополнительные выразительные возможности.

Балетный спектакль романтизма в XIX веке стал вершиной развития этого вида искусства в период от истоков до рубежа XIX–XX веков. Его семиотическая система содержательно воплотила все идеи романтического сознания: отказ от рационализма, приоритет чувства над разумом, субъективизм и индивидуализм, мышление дихотомиями, трагедию романтического героя, идею вечной женственности, обращение к фантастическому и экзотике, смешение реального и нереального, ремифологизацию, настойчивое обращение к литературе, синтез искусств.

В искусстве романтизма воссоздание, а не имитация жизни становилось художественной целью, идеал жизненного естества отвергал рамки рационализма в пользу живого чувства и мыслился через эмоционально-окрашенные оппозиции: жизнь как противоположность смерти, любовь — ненависти, добро — зла, радость — отчаяния и т.д. Моделирование жизненной реальности предполагало непосредственный взгляд, ценный своей индивидуальностью, транслирующий систему субъективного мировосприятия. Субъективизм романтического героя провоцировал его уход от реальности к необычному — фантастическому или экзотическому — и неизбежно предопределял его трагедию. Трагическим также становилось его стремление к женскому идеалу, как правило, связанному с фантастическим миром.

Сложные параметры содержания требовали адекватной формы выражения на балетной сцене, но как нельзя более подходили для

воплощения на ней. В силу своей специфики балетно-сценические знаки не могут служить для передачи предметно-фактической информации, в отличие от вербальной речи. Балетные знаки — это символы, не имеющие однозначной трактовки: они не могут означать многих конкретных понятий, фактов объективного мира, однако они способны, подобно музыке, воспроизводить динамику внутреннего мира людей и антропоморфных существ, их отношений. В балетных образах можно также распознать антиномии абстрактно-обобщённых понятий, природных стихий, а также создать картину «нереального». В результате балетное искусство имеет несомненный потенциал для выражения «невывразимого» романтической парадигмы.

В художественном тексте обретение степеней свободы на одном уровне ведёт к структурному усложнению на другом. Поэтому и в балетном спектакле целиком, и в его музыкально-хореографическом тексте вместо отказа от канонических форм в пользу «естественности» происходит их усложнение — именно для более свободной передачи содержания. Танец разделяется как классический и характерный. Семантическое поле классического танца было ещё более расширено завоеванием танцем трёхмерного пространства, усложнением лексики и развитием сольных и ансамблевых форм. Универсальная форма сюжетно-композиционного решения спектакля создала особую среду, в которой танец получил возможность означать любые объёмы смысла, сохраняя при этом свою действительную условность. Вытеснив пантомиму на периферию сценического представления, театральный танец стал восприниматься как единая система поэтического обобщения.

Испытав кризис в Западной Европе, романтический балет получил «второе дыхание» в России, где во второй половине XIX века воцарился академический балет, окончательно утвердивший чёткие музыкально-хореографические формы, в рамках которых любой элемент танцевального высказывания приобретал смысловое наполнение только при условии его чёткой композиционной

организации. Так сложилась эстетика «большого балета» — монументального спектакля, где сюжет излагался в пантомимных сценах, а большие танцевальные ансамбли лирически обобщали чувства героев.

В искусстве романтизма идее аналитического членения реальности в целях рационального познания противопоставлялась идея синтеза как источника жизни. Это отразилось на стремлении всех искусств того периода к синтетическим формам и воспроизведению синестетических образов. Эта тенденция проявилась в романтическом балетном спектакле, особенно в его музыкально-хореографическом синтезе.

С приходом в балетный театр композиторов-симфонистов (П. И. Чайковского, А. К. Глазунова) хореографическая драматургия стала драматургией музыкально-хореографической. Хореографический тематизм и его связь с тематизмом музыкальным способствовали симфонизации танца и балета, что позволило ему в синтезе с музыкой раскрывать самые сложные, идейно и эмоционально насыщенные содержания на новом уровне высокоэстетической художественной выразительности.

К концу XIX века западноевропейское балетное искусство претерпевало кризис в области содержательности и целостности балетного спектакля, зачастую он изменялся в направлении развлекательных жанров, порой вытеснялся ими. Однако в России, несмотря на кризис эстетики академического «большого балета» на рубеже XIX–XX веков, оставались незыблемыми позиции классического танца: он был признан технически совершенной системой, базирующейся на предельной степени обобщения с условным характером выразительности. Считалось, что с помощью принципов его технического языка, предложенных в качестве базовых (вертикальность, выворотность, элевация, координация частей тела и т.д.), «удаётся добиться схематизации простейших элементов классической речи и придать универсальный характер всей структуре высказывания, в котором происходят постоянные процессы перекомбинации предельно обобщённых

элементарных единиц, дающие большое многообразие композиционных форм»⁵.

Западноевропейское балетное искусство XX века вместо относительно плавного развития претерпевает взрывообразную трансформацию. Происходит изменение критериев и подходов в языке, формах и содержании балетной хореографии, что сопрягается с возникновением множества жанров, стилей, направлений, среди которых многоактный балет на литературный сюжет наследует классические традиции в значительно обновлённом виде.

Семиотическая система балетного спектакля многократно меняется в связи с колоссальными изменениями общественного мировоззрения и картины мира. Новым социально-политическому, философскому, психологическому кодам эпохи никак не соответствовала прежняя форма академического спектакля большой формы. Хотя зачастую приобретали значение одноактные ненарративные спектакли, по-прежнему высшей целью для хореографов оставался балет на серьёзный литературный сюжет, который предполагал многоактность. Композиционное решение нового спектакля направлено на отказ от условного балетного схематизма в пользу более свободных форм: упраздняется *дивертисмент*, вариация заменяется на монолог, *pas de deux* — на *дуэт*, *pas de trois* — на *трио* и т.д. Замена не просто формальна, новые формы более насыщены драматургически и выражают более сложное содержание.

Танцевальный язык классического танца более всего подходил для передачи сложных содержаний, но требовал внутренней и внешней перекодировки, в связи с чем возникают схожие языки, например танец модерн, джаз-танец или их синтез с классическим танцем — «неоклассика», «демиклассика». Усложняются характер и форма движений, их сочетаний для передачи новой

⁵ Кондратенко Ю. А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование. Дисс. ... докт. иск. Саранск: Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарёва, 2010.

семантики. Музыкально-хореографическая ткань такого спектакля становится иной в множестве вариантов в связи с новой интерпретацией прежней балетной музыки, или использованием новой балетной музыки, или зачастую использованием небалетной музыки.

Драматургия балета XIX века была основана на конфликте обобщённых сил, на антиномии. В балете современном такой конфликт может быть внутренним, может быть рассеян в «атмосфере». В связи с открытием и развитием психоаналитических представлений психологизм романтического искусства в XX веке углубляется обращением к бессознательным, порой психопатологическим мотивам. Драматургия таких спектаклей требует реализации в сложных многоплановых композициях и может провоцировать самые неожиданные художественные интерпретации, связанные с интертекстуальными обращениями.

Интерпретация литературы предполагает формирование такой концепции, в рамках которой синтез позволяет выразить литературные, поэтические идеи, вскрыть глубинные, «спящие» смыслы, а также использовать в качестве выразительных средств стилистические и жанровые особенности, заложенные литератором. Такой подход позволяет перенести на балетную сцену смысл, «соизмеримый» с его богатством в литературном произведении.

Художественное оформление спектакля, становясь концептуальным, не просто «украшает» пространство, но организует его, делает его семантически насыщенным. Широко используется символика цвета и формы. Огромную значимость создаёт световая партитура. Иногда сценография становится основой хореографии. Эти средства как усиливают значения музыкально-хореографических элементов, так и образуют собственные значимые отношения, определяя решение сцен.

Таким образом, новая эстетика искусства XX века (вплоть до рубежа XX–XXI веков), в котором утверждается модернизм и далее постмодернизм, опирается на свободу интерпретации,

цитирования, коннотаций, что расширяет семиотическое поле балетного действия с применением полистилистики и интертекстуальности, позволяя достичь более глубокого уровня смысловой корреляции балетного текста и литературного. Этому также способствует рост семантического потенциала за счёт углубления уровней взаимодействия и других смежных искусств синтетического балетного спектакля.

Список литературы

1. *Абдоков Ю. Б.* Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: МГАХ, РАТИ — ГИТИС, 2009.
2. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981.
3. *Барт Р.* Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 114–163.
4. Большая российская энциклопедия / Гл. ред. С. Л. Кравец. URL: <https://bigenc.ru> (дата обращения: 25.04.2022).
5. *Кондратенко Ю. А.* Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование. Дисс. ... докт. иск. Саранск: Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарёва, 2010.
6. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008.
7. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1983.
8. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Романтизм. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996.
9. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1981.
10. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998.
11. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
12. *Лысенко С. Ю.* Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре. Дисс. ... докт. иск. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2014.
13. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах. Л.; М.: Искусство, 1965.
14. Словарь философских терминов. / Науч. ред. проф. В. Г. Кузнецова. М.: ИНФРА-М, 2005.

Чосич Миляна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, аспирант

E-mail: nica.savic@gmail.com

Спираль как форма во времени

Формальный анализ является одним из основных методов искусствоведения в широком смысле слова, однако в сфере театроведения его применение остаётся достаточно узким. Анализ композиции обычно касается сценографии или отдельных мизансцен, но стоит отметить, что они практически всегда рассматриваются в статике. Вопреки тому, что театр, как и кино, является временным искусством, в театроведении понятию временного развития до сих пор уделялось недостаточно внимания. С появлением видеозаписей спектаклей, которые после пандемии стали доступны широкой публике, рассмотрение регулярно повторяющихся композиционных паттернов даёт новые возможности для применения формального анализа. Такой подход допускает параллельный анализ двух произведений различных видов искусств, если в них можно обнаружить одну и ту же форму. В настоящей работе мы предпримем попытку рассмотрения формы спирали как композиционного приёма в хореографии М. Грэм и в фильмах А. Тарковского, а также связь этой формы с мировоззрением авторов.

Ключевые слова: форма, формальный анализ, спираль, композиция, статика, динамика.

Miliana Chositch

Postgraduate, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Spiral as Form in the Time

Being one of the basic methods in art theory and art criticism, formal analysis had been rarely used in theatre science. The composition analysis is often applied to interpretation of stage design or separate mise-en-scène, however it should be specified that they are in most cases observed in a static way. Although theatre as well

as cinema is art that expends not just in space but also in time, theatre science has not paid enough attention since now to the aspect of developing of a form in time. With increased number of publicly available online videos of theatre performances after covid pandemic, studying of regularly repeating compositional patterns gives new opportunities to applying of formal analysis method. This approach allows parallel analysis of two art forms from different fields in case when they both share the same formal pattern. In this work we are going to explore ways in which spiral form functions as one of the compositional principles in Martha Graham's choreographies and A. Tarkovsky's films, together with relations between this form and personal ethics and life views of the authors.

Keywords: form, formal analysis, spiral, composition, static, dynamics.

Спираль в хореографии Марты Грэм

Являясь одним из основоположников современного танца, американский хореограф Марта Грэм стала образцом для современных художников, развивающих жанр на стыке танца, пластического и драматического театра. Её *dance-plays* («танец-драмы») представляют собой одну из первых попыток органического синтеза современного танца с драматическим напряжением, конфликтными ситуациями и конкретными драматическими сюжетами. Этот пограничный жанр оказал большое влияние на немецкого хореографа-режиссёра Пину Бауш и остальных авторов конца XX и начала XXI века. Марта Грэм самостоятельно развивала свою особую авторскую технику, основой которой являются два приёма: первый — контракция и распространение (*contraction and release*), второй — спираль.

Под спиралью имеется в виду спиралевидное движение туловища вокруг оси позвоночника. В течение этого поворота позвоночник движется примерно на 45 градусов вокруг своей вертикальной оси. Кажется, что упомянутое движение ассоциируется с уязвимостью, способностью танцовщика «раскрыться» перед зрителями, обнаружить самые слабые точки своего тела, одновременно являющиеся жизненно важными, поскольку на шее, которую открывает танцовщик зрителю, находятся и сонные артерии.

Стоит отметить большое влияние на творчество М. Грэм юнгианского психоанализа. Она сама долгое время изучала работы К. Г. Юнга (о чём свидетельствует её опубликованный дневник) и в период борьбы с депрессией прошла терапию по методу юнгианского психоанализа. К. Г. Юнг, в отличие от своего знаменитого учителя З. Фрейда, посещал Америку в 1920-е годы, и американская творческая элита смогла познакомиться с его теорией напрямую. В названиях спектаклей Грэм обнаруживается юнгианская терминология: «Ночное путешествие», «Путешествие в лабиринт», «Мрачный луг». Ночное путешествие в концепции Юнга представляет образное название процесса индивидуации, в течение которого герой встречается с разными аспектами самого себя и учится побеждать их, то есть интегрировать их в себя. В этом смысле путешествие подразумевает скорее погружение в себя, «уход» в глубины своей личности, то есть движение не во внешней среде, а во внутреннем мире, и становится способом самопознания.

Заимствование юнгианских метафор в названиях спектаклей М. Грэм даёт основания связать «спираль» в технике известного хореографа с юнгианской символической интерпретацией этой формы. К. Г. Юнг указывает на то, что развитие психики движется не прямолинейно, а подобно спирали. С этим связан и следующий феномен: в течение своей жизни человек встречается с одинаковыми (или похожими) ключевыми ситуациями, только на различных уровнях. Если у человека, например, доминантной, ключевой проблемой является отношение к авторитету, он будет в течение своей жизни попадать в похожие конфликтные ситуации такого типа, только сначала это будет в детстве, потом в школе или университете, далее на работе или в партнёрских отношениях. Проблема остаётся одна и та же всю жизнь, но по мере эволюции человека она решается на более высоком уровне. Можно сказать, что способы разрешения проблемы зависят от глубины личности. Развитие психики определяет зрелость личности. Человек будет заикливаться на одной и той же проблеме, если его психика останавливается в развитии. И в этом случае можно буквально

говорить о повторе, о круге, а не о спирали, поскольку здесь никакого движения не будет.

Таким образом, спираль в технике М. Грэм имеет трансцендентальное значение и представляет возможность перевода символического в телесное. Если спиралеобразное движение связывается с погружением в себя, то есть с путешествием во внутренний мир, то его можно анализировать не только на примере самой техники, но и в мизансценах конкретных спектаклей американского хореографа. Ярким примером является мизансцена в спектакле «Путешествие в лабиринт». Главная героиня — Ариадна (в постановке Грэм именно она, а не Тезей стоит в центре истории) при спуске в лабиринт сначала *вертится вокруг себя*, а потом следует за нитью петляющими шагами (не будем подробно задерживаться на символике нити и плетения как типично женского атрибута, связанного с абстрактно-творческим началом и мотивом судьбы). Поскольку лабиринт в данной постановке является, скорее всего, «лабиринтом психики», подобную мизансцену стоит трактовать как «спуск» в центр своей личности, где Ариадна встречается со своим внутренним Минотавром — чудовищем в себе.

Подобную мизансцену (не совсем идентичную, а скорее вариацию) замечаем в спектакле «Ночное путешествие» — сценической интерпретации мифа об Эдипе и Иокасте. Извилистая линия замечается в мизансцене слепого оракула Тиресия. Он приезжает в город прямо перед самоубийством Иокасты, чтобы, будучи физически слепым, заставить духовно слепую Иокасту «увидеть» настоящую природу её любовных отношений с Эдипом. Оракул подходит к Иокасте не напрямую, а странным, зигзагообразным движением, подобно змее (ещё один лейтмотив в творчестве Грэм). Образно говоря, он приносит правду, то есть истина движется к героине извилисто. Знаменитый швейцарский психотерапевт утверждает, что мы «вряд ли можем избежать ощущения, что подсознательный процесс движется подобно спирали вокруг центра, постепенно приближаясь, пока характеристики

центра становятся всё более и более отчётливыми»¹. Согласно юнгианской теории, наше бессознательное уже «знает» правду, оно мудрее осознанной части личности. То, что мы интуитивно чувствуем, является на самом деле «скрытым сообщением» подсознательного, которое мы не можем напрямую сформулировать. Извилистое движение, подобно змее, можно таким образом сравнить с «предощущением», предчувствием или процессом подсознательного «догадывания». На то, что жесты в работах Грэм имеют символику «внутреннего», а не «внешнего» движения, указывают и слова самого хореографа по поводу «падения», которое она активно и часто использует в своей хореографии: «...*you do not fall away from yourself, you fall into yourself*»² («...вы падаете не далеко от себя, а внутрь себя»).

Спираль в композиции кадра в фильме «Зеркало» А. Тарковского

Немалое количество работ посвящено композиции кадра в фильмах Тарковского. С. В. Федоткин отмечает присутствие квадратных форм в виде зеркала или двери и связывает это с техникой голландских живописцев *doorkijkje* («вид через дверь»). Автор указывает на тенденцию А. Тарковского объединять различные места (и в том числе различные уровни реальности) в одном кадре и в связи с этим рассматривает функцию зеркала и двери как образного портала в другой мир³. В статье «Образ библиотеки в фильме А. Тарковского “Солярис”» М. А. Перепёлкин замечает «округлость», то есть доминирование круговых контуров

1 Jung K. G. Analiza snova 1–2. Beograd: Fedon, 2017. С. 121

2 The Martha Graham Technique. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FuCbS25LGh0> (дата обращения: 22.05.2022).

3 Федоткин С. В. Рамка и фактура: об организации пространства в фильмах Андрея Тарковского // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 459.

в сценах на космической станции⁴. С. В. Федоткин в своей диссертации указывает на использование в композиции кадров широких панорам и изогнутых линий перспективы, приводящих все элементы в движение, которые автор исследования, следуя теории Ж. Делёза, ассоциирует с циклическим временем. Если прямые линии в кадре выражают линейное время, то форма круга связывается с циклом и повтором. Автор замечает, что в кинопроизведениях А. Тарковского «нет пропорциональной композиции с чётко выделенным центром, где правая сторона кадра симметрично повторяет левую»⁵. Исходя из последнего замечания, стоит задуматься, не является ли спираль доминирующей формой в таких фильмах, как «Сталкер», «Солярис» и особенно «Зеркало». Имея в виду, что форма спирали подходит и для «золотого сечения», мы достаточно часто можем заметить её в фильмах знаменитого кинорежиссёра. Замечается ещё одна тенденция в композиции кадра — объединение одинокой человеческой фигуры с широкой панорамой пейзажа путём кривой линии.

Автор настоящей работы предприняла попытку проанализировать композицию кадров, движение камеры и «движение» внутри кадра в фильме А. Тарковского «Зеркало». Чтобы лучше сконцентрироваться именно на формальных аспектах, при просмотре был полностью отключён звук. В результате проведённой работы было выявлено следующее. В первой сцене фильма, одной из самых известных, в кадре находится фигура женщины, сидящей на изогнутом прясле изгороди и смотрящей вдаль. Ветви дерева над ней вместе с изогнутым пряслом создают форму неправильного круга или скорее эллипса, внутри которой находится фигура женщины. Её спина вместе с кустом и столбами линии электропередач продолжают линию, ведущую

4 *Перепёлкин М. А.* Образ библиотеки в фильме А. Тарковского «Солярис» // Библиотекословедение. 2008. № 4. С. 126.

5 *Федоткин С. В.* Лейтмотивный анализ фильма. Дисс. ... канд. иск. М.: Всерос. гос. ин-т кинематогр. им. С. А. Герасимова, 2017. С. 129.

вдаль. Похожая композиция — и в кадре, снятом с обратной стороны, где виден дом. Крупный план причёски матери обнаруживает форму спирали. Кроме того, движение камеры также идёт «по кругу» до затылка и после — от него. В сцене, где горит сеновал, снова замечается фигура женщины и изогнутая форма вокруг неё.

В сцене сна, когда разрушается дом, мы видим стоящую фигуру матери, а также зеркало, которое отражает печь и стены, снятые из такого угла, что они формируют скорее изогнутую линию, чем линейную перспективу или квадратную рамку. Та же композиция присутствует и в кадре, в котором Испанец имитирует матадора: напротив его фигуры находится стул, их окружает изогнутая линия стен. В следующей сцене неизвестная женщина пьёт чай, сидя в углу, находясь «в объятиях» изогнутой линии стен. В центральной сцене, в которой появляется аллюзия на картину Брейгеля, замечается фигура мальчика, напротив него дерево, и за ними — изогнутая линия реки на фоне широкой перспективы пейзажа. В сцене, когда мальчик в доме доктора поворачивается посмотреть на своё отражение в зеркале, в кадре оно появляется в форме эллипса. Ближе к концу, в сцене, в которой рассказчик говорит о своём повторяющемся сне (являющемся главным лейтмотивом фильма), весь кадр занимает крупный план чего-то, напоминающего механизм часов, отражённый в бокале с водой. Справа от бокала находится небольшой перочинный нож, а из механизма как будто исходят концентрические круги, изображая форму, похожую на «чудесную спираль» (*spira mirabilis* — как её на латыни называл математик Якоб Бернулли).

Кажется важным обратить внимание на слова, которые проносит рассказчик непосредственно перед этим кадром: он говорит о радости, которую ему приносит сон, показывающий его детство и его самого как ребёнка. Причину этой радости он видит в том, что «ещё всё впереди, ещё всё возможно», после этих слов кто-то в темноте зажигает спичку, и после появляется крупный

план механизма часов, отражённый в воде. Описанное соединение текста и картин (в данном случае образов) напрямую отсылает к теме времени и мотиву (бес)конечности. Упомянутая логарифмическая спираль, которую кроме Я. Бернулли исследовали также Р. Декарт и А. Дюрер, обладает особенным свойством, называемым в математике самоподобием. Под этим понимается, что объект в целом имеет ту же форму, что и его части (то есть целое и его части похожи). В случае «чудесной спирали» её размер увеличивается с каждой последовательной кривой, но форма не изменяется. Я. Бернулли хотел, чтобы на его надгробии была изображена логарифмическая спираль и девиз «Хотя я изменился, я снова восстану таким же» (*Eadem mutata resurgo*). Известный немецкий художник А. Дюрер называет эту спираль «вечной линией». Создаётся впечатление, что форма «чудесной спирали» образно выражает тему вечности и бессмертия.

Во многих упомянутых кадрах обнаруживается следующий паттерн: человеческая фигура, смотрящая вдаль или поворачивающаяся к зрителям, находится напротив дерева или другой похожей формы, которая как бы рифмуется с ней. В обычном понимании дерево ассоциируется с человеческой жизнью. Такая же символика подходит и для зеркала, в котором отражается печь (имеется в виду, что огонь и теплота ассоциируются с живым существом). В широком смысле можно сказать, что подобные формы (дерево, печь, стул) представляют аллюзию на самого человека.

Итак, в кадре есть человек, есть его образный «партнёр» и есть изогнутая линия широкого экстерьера (или узкого интерьера), берущая своё начало от них. Смысл такой мизансцены может быть в символике связи микрокосмоса с макрокосмосом. Учитывая миропонимание самого режиссёра, заключающееся в том, что человеческие поступки влияют на окружающий мир, всё исходит от человека и возвращается к нему. Человек — это микрокосмос, являющийся частью макрокосмоса-природы или вселенной (стоит отметить, что форма «чудесной спирали»

обнаруживается в природе — между прочим, в рукавах спиральных галактик). Использование логарифмической спирали указывает на то, что макрокосмос отражается в микрокосмосе, то есть что в целом он подобен своей части. Это отсылает и к христианской мысли о сущности человека как «образа и подобия Божьего». В этом смысле дерево в кадре образно изображает человека (то есть человеческую жизнь) аналогично тому, как человек образно представляет всю вселенную или Бога. Кривую, берущую своё начало от человеческой фигуры, можно рассматривать как его неразрывную связь с окружающим, внешним миром, а также как извилистое развитие человеческой психики и его «жизненный путь». В рациональном понятии этот «путь» или сам процесс жизни рассматривается как линия, которая начинается в одной точке и заканчивается в другой. С этим связано и линейное восприятие времени, изображающее свойство необратимости. Существует и другое восприятие времени, субъективное, на которое указывает французский философ А. Бергсон. Вместо необратимости он указывает на такое свойство, как длительность (*durée*), и приписывает его *переживаемому времени*.

Спираль в структуре сюжета

В статье «Образ библиотеки в фильме А. Тарковского “Солярис”» М. А. Перепёлкин замечает: «Каждый из четырёх выделенных нами “библиотечных” эпизодов... представляет собой новый виток в развитии сюжетной спирали»⁶. Стоит отметить, что автор вводит понятие «сюжетная спираль», описывая структуру фильма «Солярис». В киноведческой литературе мы чаще встречаемся с термином «сюжетная линия», поэтому нам необходимо рассмотреть те характеристики сюжета, которые заставляют автора говорить о спирали, а не о линии.

⁶ Перепёлкин М. А. Образ библиотеки в фильме А. Тарковского «Солярис». С. 129.

Говоря о сюжете фильма «Зеркало», В. Федоткин указывает на повторение как основной приём, однако необходимо отметить, что эти повторы можно было бы назвать скорее вариациями. Заимствованный из музыки термин, как кажется, больше подходит для сложной композиции этого фильма, напоминающего скорее музыкальное произведение, чем классический фильм с линейно изложенной фабулой. На превосходство сюжета над фабулой в кинопроизведениях А. Тарковского указывает и Д. Салынский⁷. Мотив «повтора» или «вариации» заложен в основной канве событий: отец главного героя, которого мы слышим, но видим только частично, ушёл из семьи на войну, так же и главный герой уходит из семьи, оставляя своего ребёнка Игната без отца. Мотив ухода из семьи вместе с мотивом возвращения повторяется как в жизни отца, так и в жизни сына. Однако ситуация повторяется в различных обстоятельствах: в случае отца это война, в случае главного героя это плохие отношения с женой. Поэтому термин «вариация» в данном случае более точен.

Такое построение фабулы можно рассмотреть с точки зрения психоанализа: психоаналитики утверждают, что мы неосознанно повторяем в своём жизненном сценарии не только свои ошибки, но и ошибки предков. К. Г. Юнг заявляет, что в подсознательном хранится не только личный опыт, но и опыт наших предков, народа, а также всей цивилизации. К этому стоит добавить, что именно дети и животные оказываются хорошими «приёмниками» для подсознательных проекций своих родителей. Из-за недостаточной развитости структуры эго дети и животные интуитивно «чувствуют» настроение своих близких и «впитывают» в себя подавленные эмоции окружающих. Основатель транзакционного анализа Эрик Берн утверждает, что ребёнок в самом детстве неосознанно формирует свой жизненный сценарий под влиянием

⁷ Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Квадрига, 2009. С. 137.

своих родителей и их судьбы. Мироззрение А. Тарковского не связано напрямую с психоанализом, оно, скорее всего, отсылает к христианской философии, но, тем не менее, психологические портреты, появляющиеся в его фильмах, являются хорошими образцами для психоанализа.

Помимо вариации или повтора в структуре фильмов А. Тарковского замечается определённый темпоритм, связанный с его восприятием киноискусства как способа запечатлеть время. У зрителя создаётся впечатление, что темпоритм осознанно замедляется, то есть происходит торможение в развитии действия и событий. Если попытаться графически изобразить действие, на самом деле являющееся способом структурирования времени, в фильме «Зеркало», то окажется, что действие как будто ходит по кругу, оно не развивается стремительно. Иногда зрителю трудно связать предыдущее действие с последующим. Используя общепринятую театроведческую или киноведческую терминологию, можно сказать, что протагонист стремится к своей цели извилистыми путями.

«Округлость» в фильме «Солярис» как в композиции кадра, так и в движении камеры, а потом и в движении действия М. А. Перепёлкин связывает с христианской символикой смерти, без которой нет воскресения. Исследователь отмечает спиральное движение камеры: «В течение всего эпизода камера с небольшими остановками движется вдоль стен — сначала в одну сторону, потом в другую, постепенно создавая “спираль”, широкую внизу и заострённую ближе кверху. Если брать уровень человеческого роста и взгляда, то здесь кольцо “спирали” достаточно широкое и практически совпадает с диаметром комнаты. У потолка же “спираль” сужается до диаметра люстры, которая является её своеобразной вершиной»⁸. Далее он предлагает интерпретацию такого движения, анализируя

⁸ Перепёлкин М. А. Образ библиотеки в фильме А. Тарковского «Солярис». С. 127.

сюжет фильма: «С этой точки зрения сюжет “Соляриса” А. Тарковского представляет собой многоступенчатую последовательность умираний, длящееся нисхождение, которое будет продолжаться до тех пор, пока оно не достигнет своей решительной отметки и не начнётся обратный процесс — прорастания зерна из умершего семени, “схороненного” в раковине-лоне»⁹. Рассматривая кажущуюся «мертвенность» и «неподвижность» — лейтмотивы упомянутого фильма, — автор статьи сравнивает их со сном, то есть состоянием, в котором живое кажется мёртвым, неподвижным, но одновременно оно наполнено жизненным потенциалом. Так тема смерти и воскресения получает образное выражение через мотив сна.

«Мертвенность, наполненная жизненным потенциалом», могла бы определить и природу действия, характерного для рукописи знаменитого кинорежиссера. В работе «Киногерменевтика Тарковского» Д. Салынский, анализируя *движение* (курсив мой. — М. Ч.) фабулы в фильме «Убийцы», одной из студенческих работ А. Тарковского, вводит термин «действенное бездействие»¹⁰. Этим понятием автор определяет основу всех фабул режиссёра. Рассматривая главное событие упомянутого фильма — момент, в котором боксёр в ожидании прихода своих убийц не пытается уйти или что-либо предпринять, а молча лежит на кровати, — автор делает вывод: «Кинетическая энергия фабулы переходит в потенциальную энергию предельного душевного напряжения»¹¹. Такое определение можно связать с уверенностью А. Тарковского в том, что кино является преимущественно созерцательным искусством. Момент главного события оказывается моментом созерцания. В этом контексте понятие действия как внешней активности (*action*) противопоставляется понятию созерцания, которое воспринимается как некоторая

⁹ Перепёлкин М. А. Образ библиотеки... С. 129.

¹⁰ Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. С. 146.

¹¹ Там же.

пауза среди внешней активности, бездейственность. Если говорить о бездейственности, здесь имеется в виду отсутствие движения во внешней среде и одновременно активное действие во внутреннем, психическом мире персонажа. Речь идёт о *внутреннем* действии. Принцип построения такого действия не опирается на логическую цепь и последовательность, он является ассоциативным. При ассоциативном сцеплении создаётся ощущение движения вокруг одного центра, постепенное приближение к нему или уход от него. Повторы, то есть вариации одних и тех же мотивов на разных уровнях, формируют сюжетную спираль. Таким образом, спираль является композиционным приёмом не только в статике (спираль как способ распределения элементов, объектов в кадре), но и в динамике — как способ развития сюжета. «Двойное» движение внутри спирали, то есть то, что её можно рассматривать одновременно и как движение к центру, и как движение от центра, можно связать с темой умирания / воскресения, как было показано на примере фильма «Солярис», на что указывает М. А. Перепёлкин, а также можно отнести к бинарной природе действия в фильмах А. Тарковского, которое одновременно кажется «неподвижным» и «наполненным внутренним потенциалом».

Приведённые примеры иллюстрируют возможности формального анализа, находящиеся за рамками его обычного применения. Перенос такого подхода из сферы анализа хореографии и из киноведения в сферу современного театроведения мог бы иметь плодотворные результаты. В связи с тем, что современные театральные постановки имеют тенденцию к синтезу различных искусств, особенно синтезу театра и современного танца, а также театра и изобразительного искусства, кажется важным найти новый, отвечающий этим тенденциям способ анализа таких художественных представлений.

Список литературы

1. *Перепёлкин М.А.* Образ библиотеки в фильме А. Тарковского «Солярис» // Библиоковедение. 2008. № 4. С. 126–130.
2. *Салынский Д.А.* Киногерменевтика Тарковского. М.: Квадрига, 2009.
3. *Федоткин С.В.* Лейтмотивный анализ фильма. Дисс. ... канд. иск. М.: Всерос. гос. ин-т кинематогр. им. С.А. Герасимова, 2017.
4. *Федоткин С.В.* Рамка и фактура: об организации пространства в фильмах Андрея Тарковского // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 4. С. 458–466.
5. *Jung K. G.* Analiza snova 1–2. Beograd: Fedon, 2017.
6. The Martha Graham Technique. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FuCbs25LGh0> (дата обращения: 22.05.2022).

Научное издание

МОЛОДОЙ УЧЁНЫЙ — ПЕРСПЕКТИВНАЯ НАУКА

СБОРНИК СТАТЕЙ
№ 1

Редактор-составитель *И. Н. Губанова*
Редактор *В. А. Смелякова*
Дизайн обложки *А. Г. Заславская*
Оригинал-макет *Б. В. Зипунов*
Корректор *О. В. Дергачёва*
Переводчик *А. В. Романова*
Автор фото обложки *Полина Полудкина, © SKNYPL*

Издательство ГИТИС

125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6

Тел.: +7 (495) 137-69-31 (доб. 132, 169), e-mail: kniga2@gitis.net

